

AVALANCHES

1990 - 95

**ZBORNÍK SPOLOČNOSTI
PRE NEKONVENČNÚ HUDBU**

ZOSTAVIL MICHAL MURIN

Spoločnosť pre nekonvenčnú hudbu - SNEH
Society for Non - Conventional Music
Gesellschaft für Unkonventionelle Musik
Jakubovo nám. 12, 811 09 Bratislava, Slovakia
tel./fax: (+42-7) 361 407

Compilation, Editor:
Michal Murin

Publikáciu AVALANCHES 1990 - 1995,
ako prvý zväzok z edície TEXTSOLARIUM,
pripravila

Spoločnosť pre nekonvenčnú hudbu - SNEH vo vydavateľstve Nadácia KOMUNIKÁCIA.
Vyšlo s príspevom SNEH-u (MK SR), Open Society Fund a Fondu výtvarných umení.

SNEH ďakuje všetkým autorom textov, prekladov, fotografií a majiteľom autorských práv,
bez príspevia ktorých by nebolo možné túto publikáciu pripraviť a vydať.

Special thanks to:
Hugh Davies, Richard Kostelanetz, Jon Rose, Frances Dyson and others.

Translations:

© Eva Keprtová, Jozef Cseres, Peter Zagar, Miroslava Telúchová, Alexander Avenarius ml.

Jazyková úprava:
Ingrid Hrubaničová

Grafická úprava: Peter Sentelik

Lyto: TYPOCON s.r.o., Bratislava
Tlač: RESS s.r.o., Senica

ISBN 80 - 967206 - 4 - 3

OBSAH:

EDITORIAL	4
SNEH	5
DICK HIGGINS: SNEHULIACI	6
JOZEF CSERES: O SNEH-OVÝCH PREHÁNKACH I PRESTÁVKACH, SKRÁTKA KALAMITÁCH	12 - 32
RICHARD TEITELBAUM	14
PHILL NIBLOCK (EXPERIMENTAL INTERMEDIA)	19
JON ROSE	20 - 30
MUSICSOLARIUM III (POŽOŇ SENTIMENTAL, PHIL MINTON)	30
MICHAL MURIN: TRANSMUSIC COMP.	35
TEXT A HUDBA (DICK HIGGINS, HUGH DAVIES, MICHAL MURIN, MARIAN PALLA)	44 - 57
MARIAN PALLA: PŘED SLÉZOU A POSLÉZE	58
MARCEL STRÝKO: LESNÍ SPEVÁCI	62
JAROSLAVA ČAJKOVÁ: BALVAN V KONTEXTE ..., MINERÁLY BALVANU	65
ROZHOVOR S MUZIKOLÓGOM MILANOM ADAMČIAKOM	69
VALÉR MIKO: ČO MI HOVORÍ HUDBA PETRA MACHAJDÍKA	73
JÁN KARÁSEK: MIROSLAV ČERNÝ	76
NAJVÝZNAMNEJŠÍ POSLUCHÁČ	78
JOZEF CSERES: POBYT MEDZI ŠTRUKTÚRAMI (M. ŠTOFKO)	82
JOZEF CSERES: NEÚSPEŠNÝ POKUS O ZNÁSILNENIE NÁHODY (S. ILAVSKÝ)	86
EGON BONDY: ČAS JAKO ROZMĚR VÝTVARNÉHO DÍLA U JURAJE BARTUSZE	89
PETER RÓNAI - JOZEF CSERES	92
JÚLIUS KOLLER: OD ANTIHAPPENINGOVÉHO OTÁZNIKA K NOVEJ VÁŽNOSTI VLNOVKY	94
VLADIMÍR BESKID: PETER KÁLMUS	95
RACHEL ROSENBAACH: MICHAL MURIN	96
JOZEF CSERES: MORGAN O'HARA	99
MORGAN O'HARA: WHEN IS A CAGE NOT A CAGE?.....	103
BERND ROSNER: CHRIS NEWMAN A UMENIE NESCHOPNOSTI (PRELOŽIL A. AVENARIUS ML.).....	104
IT WITH ITSELF - ROZHOVOR S CHRISOM NEWMANOM (PRELOŽIL A. AVENARIUS ML.).....	107
PETER MACHAJDÍK: BERLINER KÜNSTLERPROGRAMM DES DAAD, DRÁŽDANSKÉ CENTRUM PRE SÚČASNÚ HUDBU	111
GELBE MUSIK - ROZHOVOR S URSULOU BLOCK (PRELOŽILA M. TELÚCHOVÁ)	113
MICHAL MURIN: SUBKULTÚRNA KOZMOPOLITNÁ TRANSKULTÚRA	115
MICHAL MURIN: SURFING ON ELECTRONIC SURFACES	116
ELIOT SHARP: X-TOPIA	118
JURAJ RAKOVSKÝ: HUDBA A VIRTUÁLNA REALITA	119
ANNA - BIANCA KRAUSE: ROZBITÁ ILÚZIA - CHRISTIAN MARCLAY (PRELOŽILA M. TELÚCHOVÁ).....	120
GYULA KONKOLY: VIKTOR LOIS	125
ANNA - BIANCA KRAUSE: POLKY Z PENSYLVÁNIE - GUY KLUCEVSEK (PRELOŽILA M. TELÚCHOVÁ)	127
PETER MACHAJDÍK: DAVID MOSS (DOWNTOWN N. Y.)	130
WOLF KAMPMANN: THE BIG GUDOWN - JOHN ZORN (PRELOŽILA M. TELÚCHOVÁ)	132
PETER MACHAJDÍK: JOHN ZORN	135
JOHN CAGE: EXPERIMENTÁLNA HUDBA (PRELOŽIL J. CSERES)	138
FRANCES DYSON: FILOZOFONIKA PRIESTORU: ZVUK, BUDÚCNOSŤ A KONIEC SVETA (PRELOŽIL J. CSERES)	142
HUGH DAVIES: PŘEHLED NOVÝCH NÁSTROJŮV A ZVUKOVÝCH SKULPTÚR (PRELOŽILA E. KEPRTOVÁ)	152
HUGH DAVIES: DEJINY SAMPLOVANIA (PRELOŽIL P. ZAGAR)	179
RICHARD KOSTELANETZ: DIVADLO ZMIEŠANÝCH MÉDIÍ (PRELOŽILA E. KEPRTOVÁ)	192
SUMMARY:	216

Úsilie pripraviť publikáciu SNEH-u existuje od roku 1990. Z pôvodného zámeru vydávať periodikum sa vykryštalizoval tento zborník, ktorý podrobne zhrňa činnosť SNEH-u za šesť rokov jeho existencie. Obsahuje nielen prierez aktivitami a projektmintermediálneho charakteru v najširších súvislostiach, ktoré SNEH a jeho členovia iniciovali, ale aj portréty autorov presahujúcich konvenčné hranice v jednotlivých umeleckých médiách a ich vzájomných interakciách, ktorých SNEH predstavil, resp. ešte predstaviť chce. Tieto vzájomne sa prelínajúce dve časti tvoria akoby prvú knihu. Druhou samostatnou "knihou do vrecka" by mohli byť texty Hughu Daviesa a trefou, dávajúcou tiež mnohé do kontextov, zasa text Richarda Kostelanetza. Pôvodná koncepcia počítala s textami o improvizovanej hudbe a ich autoroch, ale materiál pripravený J. Cseresom je hodný samostatnej publikácie (Od Aylera po Zorna, pozri str. 137), ktorú pripravujeme na rok 1996. Obdobne sa tak stalo s textami M. Adamčiaka, ktorý pripravuje samostatné publikácie o experimentálnej hudbe a o experimentálnej poézii, ktoré spolu s publikáciou o experimentálnom divadle (pripravuje M. Murin) budú ďalšími zväzkami v edícii TEXTSOLARIUM.

Dovolím si upozorniť, že pohľad, ktorý zborník predkladá, nie je jediný možný, že spracovať v jedinej publikácii svojho druhu u nás všetky materiály, ktoré sú v archívoch niektorých z nás a ktoré sú pritom tiež len zlomkom, nebolo možné. Zborník AVALANCHES 1990 - 95 sa nepredkladá ako celok, je kumuláciou doplnkov, je fragmentom, je tolerantným príspevkom k pluralite, ktorý nenarúša komunikáciu aj preto, že "nikto, kto neprešiel skúsenosťou, že čosi, čo je celkom jasné, môže byť z iného uhla jasné úplne inak, nemôže dnes hovoriť o kompetentnom spôsobe" (W. Welsch) a to platí pre obe strany. Zborník obsahuje aj texty a názory, ktoré zúsmevňujú vážnosť, pretože, ako píše G. Bachelard, "kto objektívne myslí, nielenže nikdy nežasne, ale musí ironizovať, bez tejto zlomyseľnej bdelosti nezaujme nikdy skutočne objektívny postoj". Dúfam, že práve týmto bude publikácia bližšie k čitateľom.

Michal Murin

Walter de Maria - interpretácia Róbert Cyprich: Dve paralely vzdialené od seba 10 cm, dlhé 50 km, repro: plagát Festivalu snehu, 1970



SNEH čiže SPOLOČNOSŤ PRE NEKONVENČNÚ HUDBU

V hudobnom dianí na Slovensku pod vplyvom nevhodnej kultúrnej politiky a ďalších faktorov v priebehu posledných desaťročí vznikli obrovské medzery vo viacerých oblastiach hudby, v jej bádaní a poznávaní, ktoré nebolo možné preklenúť ani napriek úsiliu radov jednotlivcov. Mnohé hudobné inštitúcie a organizácie nedokázali rozvinúť takú pôsobnosť, ktorá by obsiahla široké pole iniciatív a aktivít v akustickej, hudobnej a auditívnej oblasti (v aha-sfére), skôr naopak - hudobné dianie bolo obmedzované, tvorivosť a iniciatívnosť potláčaná, pre viaceré oblasti hudobnej produkcie platili doslovné zákazy. Strácal sa kontakt so svetom, s hudobnými kultúrami súčasnosti i minulosti.

Takto nadobudnuté straty nie je možné preklenúť inak než sústredením všetkých profesionálnych i neprofesionálnych síl, iniciatív a aktivít na to, aby sa postupne a systematicky zaplňali medzery a vytvorili priestory pre nové slobodné koncepcie a hodnoty, pre nadobudnutie bohatších kontaktov s minulosťou i súčasným dňom vo svete.

Cieľom založenej Spoločnosti pre nekonvenčnú hudbu (SNEH) je prispieť k poznávaniu a premene nášho akustického prostredia, k prekonávaniu obmedzených auditívnych konvencií a k prehĺbovaniu a rozširovaniu tvorivých aktivít a koncepcií v celej šírke hudobnej a akustickej produkcie a jej reflexie. SNEH chce zobudiť a oživiť všetko to, čo bolo u nás z rozličných dôvodov zamlčané, zanedbané, zavrhané a odsudzované, čo potláčalo chuť a odvalu objavovať a experimentovať i tvorivo využiť osobné a skupinové schopnosti v akustickej, hudobnej a audiovizuálnej komunikácii.

SNEH je otvorené, dobrovoľné záujmové združenie profesionálnych i neprofesionálnych záujemcov o prieskum, podporu, podnecovanie, projektovanie, prezentáciu, propagáciu a presahovanie nekonvenčných, málo známych, nedostatočne evidovaných, nových a experimentálnych prístupov, iniciatív a aktivít v aha-sfére. Združuje profesionálnych i neprofesionálnych hudobníkov rôznych oblastí hudby, skladateľov, tvorcov akustických a pod. projektov, výrobcov a konštruktérov zvukových zdrojov všetkého druhu, dramatických, literárnych a výtvarných umelcov zasahujúcich do aha-sféry, vedeckých, odborných a technických pracovníkov z rôznych oblastí hudby, hudobnej vedy a výchovy, akustiky, elektroniky, bioakustiky a ekoakustiky atď., ako i všetkých milovníkov nekonvenčnej hudby.

SNEH zhromažďuje, spracováva a poskytuje informácie z nekonvenčných oblastí aha-sféry; sústreďuje dokumenty a materiály, zvukové a audiovizuálne nahrávky aktivít v aha-sfére; uskutočňuje výskum a vedecké spracovanie nekonvenčných prístupov v skladateľskej oblasti, vo využívaní netradičných zvukových zdrojov a prostriedkov; zabezpečuje hudobnú a akustickú produkciu v nekonvenčných prostrediach a situáciách; usporadúva besedy, prednášky, prehrávky, koncertné a podobné podujatia málo známej, nedostatočne evidovanej, novej a experimentálnej hudby ako i hudby mimoeurópskych kultúr; projektuje a prezentuje intermediálne a multimediálne podujatia; usporadúva výstavy hudobnej grafiky, nekonvenčných zvukových zdrojov, zvukových objektov a prostredí; uskutočňuje akustické, hudobné a auditívne hry a zábavné programy pre deti a mládež; pripravuje festival hudobného humoru ...

(SNEH - infoleták pre médiá a popularizáciu spoločnosti, február 1990, autor textu M. Adamčiak)

DICK HIGGINS SNOWMEN

snowmen dabbing
snowmen dallying
snowmen damaging
snowmen damming
snowmen damning
snowmen dampening
snowmen dancing
snowmen dangling
snowmen daring
snowmen darkening
snowmen darning
snowmen dashing
snowmen dating
snowmen daubing
snowmen dawning
snowmen dazing
snowmen dazzling
snowmen deadening
snowmen deafening
snowmen dealing
snowmen debarring
snowmen debasing
snowmen debating
snowmen debitting
snowmen decaying
snowmen deceiving
snowmen decentralizing
snowmen deciding
snowmen declaring
snowmen declining
snowmen decomposing
snowmen decorating
snowmen decoying
snowmen decreasing
snowmen decreeing
snowmen decrying
snowmen dedicating
snowmen deducing
snowmen deducting
snowmen deeding
snowmen deeming
snowmen defacing
snowmen defaming
snowmen defaulting
snowmen defeating
snowmen defecating
snowmen defecting
snowmen defending

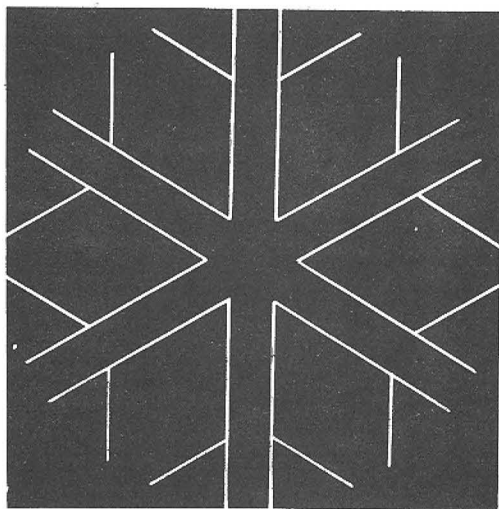
MAJSTROVSTVÁ SVETA V LYŽOVANÍ 1970
VYSOKÉ TATRY – ČESKOSLOVENSKO

I. FESTIVAL SNEHU

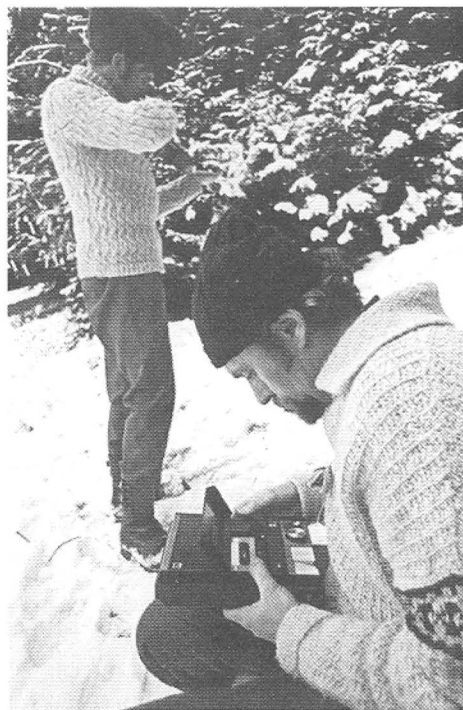
ARMAN ● BILL ● BOCCIONI ● BRUEGHEL ● BRUSSE
BRÚNING ● CHRISTO ● DIAS ● DIETMANN
DELVAUX ● DOBEŠ ● DUCHAMP ● GENOVĚS
KLEIN ● KOUNELLIS ● LICHTENSTEIN ● MAGRITTE
MALEVIČ ● DE MARIA ● MIRALDA ● MLYNÁRČIK
NAGASAWA ● NITLAF ● OLDENBURG ● PIENE
LA PIETRA ● RAYSSE ● DE SAINT PHALLE
SANEJOUAND ● SEGAL ● TOBAS ● UECKER
URBÁSEK ● DA VINCI ● WESSELMANN

INTERPRETÁCIA

ADAMČIAK ● CYPRICH ● MLYNÁRČIK ● URBÁSEK

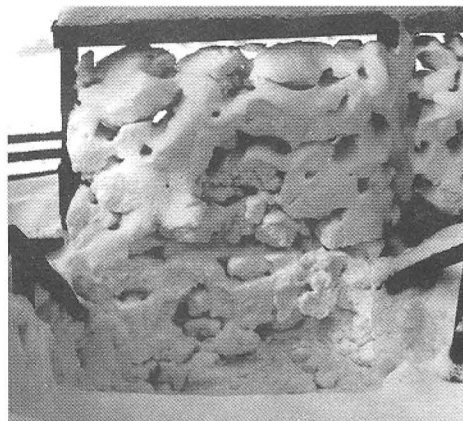


René Magritte - interpretácia Milan Adamčiak:
Ladové ryby /archív autora/ Festival snehu, 1970



GAUDIUM ET PAX - akcia 1970
M. Adamčiak /husle/, A. Mlynárčik
/magnetofón/, R. Cyprich

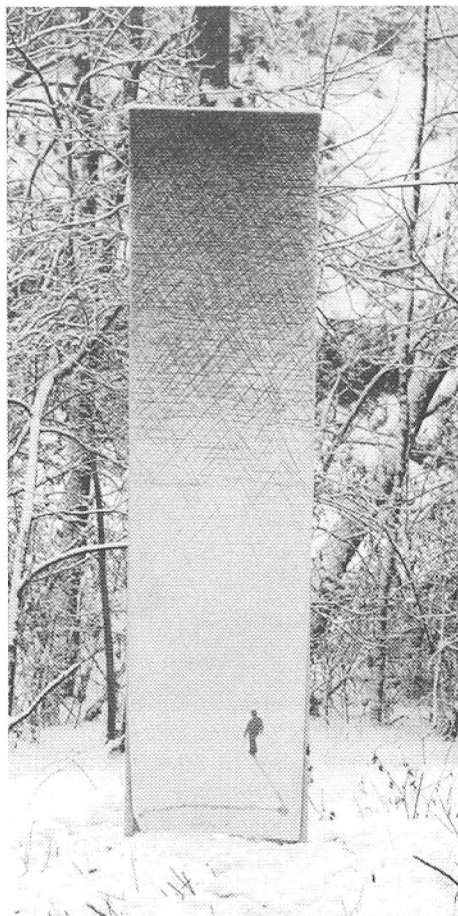
Róbert Cyprich: Interpretácia J.Kounelisa
1970 /archív M. Adamčiak/



DICK HIGGINS SNEHULIACI

snehuliaci pohľadzajúci
snehuliaci iskajúci
snehuliaci poškodzujúci
snehuliaci robiaci hrádzu
snehuliaci preklínajúci
snehuliaci skrušujúci
snehuliaci tancujúci
snehuliaci visiaci
snehuliaci vyzývaví
snehuliaci zatemňujúci
snehuliaci štopkajúci
snehuliaci odvážni
snehuliaci randiaci
snehuliaci čmárajúci
snehuliaci rozvidnievajúci sa
snehuliaci ohromujúci
snehuliaci osľňujúci
snehuliaci ochromujúci
snehuliaci ohlušujúci
snehuliaci rokujúci
snehuliaci zamedzujúci
snehuliaci degradujúci
snehuliaci debatujúci
snehuliaci zadlžujúci
snehuliaci rozkladajúci sa
snehuliaci rozvádzajúci sa
snehuliaci decentralizujúci
snehuliaci rozhodujúci
snehuliaci prehlasujúci
snehuliaci vzpierajúci sa
snehuliaci hnijúci
snehuliaci dekorujúci
snehuliaci vábiaci
snehuliaci znižujúci
snehuliaci nariaďujúci
snehuliaci diskreditujúci
snehuliaci venujúci
snehuliaci dedukujúci
snehuliaci odnímajúci
snehuliaci konajúci
snehuliaci usudzujúci
snehuliaci kaličiaci
snehuliaci ohovárajúci
snehuliaci zlyhávajúci
snehuliaci vífaziaci
snehuliaci vyprázdňujúci sa
snehuliaci utekajúci
snehuliaci brániaci sa

snowmen deferring
 snowmen defiling
 snowmen defining
 snowmen deflecting
 snowmen defrauding
 snowmen defraying
 snowmen degenerating
 snowmen degrading
 snowmen deigning
 snowmen delaying
 snowmen delegating
 snowmen deliberating
 snowmen delighting
 snowmen delivering
 snowmen deluding
 snowmen deluging
 snowmen demanding
 snowmen demolishing
 snowmen demonstrating
 snowmen demoralizing
 snowmen demuring
 snowmen denominating
 snowmen denoting
 snowmen denouncing
 snowmen denting
 snowmen denying
 snowmen departing
 snowmen depending
 snowmen deploring
 snowmen deporting
 snowmen depositing
 snowmen depraving
 snowmen deprecating
 snowmen depreciating
 snowmen depressing
 snowmen depriving
 snowmen deputing
 snowmen derailing
 snowmen deranging
 snowmen deriding
 snowmen deriving
 snowmen derogating
 snowmen descending
 snowmen describing
 snowmen desecrating
 snowmen deserting
 snowmen deserving
 snowmen designating
 snowmen designing
 snowmen desiring
 snowmen desisting
 snowmen desolating

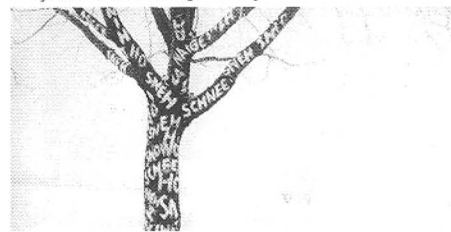


*Michal Kern: Vymedzovanie priestoru, 1987,
 foto: M. Marenčin*

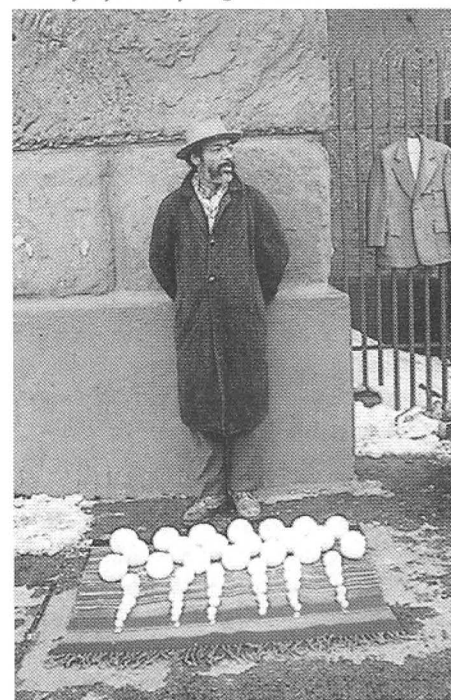
*Peter Bartoš: Koncentrácia
 (gaštany a sneh), 1968*



*Dezider Tóth: Sneh na strome, 1970,
 z cyklu Ochrana prírody*



*David Hammons:
 Predaj fujavicových gulí, 1983*



snehuliaci rušiaci
 snehuliaci defilujúci
 snehuliaci definujúci
 snehuliaci odkláňajúci sa
 snehuliaci spreneverujúci
 snehuliaci financujúci
 snehuliaci degenerujúci
 snehuliaci degradujúci
 snehuliaci znižujúci
 snehuliaci odďalujúci
 snehuliaci delegujúci
 snehuliaci znevažujúci
 snehuliaci vychutnávajúci
 snehuliaci dodávajúci
 snehuliaci mýliaci
 snehuliaci zaplavujúci
 snehuliaci požadujúci
 snehuliaci demolujúci
 snehuliaci demonštrujúci
 snehuliaci demoralizujúci
 snehuliaci zdráhajúci sa
 snehuliaci denominujúci
 snehuliaci označujúci
 snehuliaci obviňujúci
 snehuliaci značkujúci
 snehuliaci zapierajúci
 snehuliaci odchádzajúci
 snehuliaci závislí
 snehuliaci ľutujúci
 snehuliaci deportujúci
 snehuliaci ukladajúci
 snehuliaci kriviaci charakter
 snehuliaci vyprosujúci
 snehuliaci podceňujúci
 snehuliaci stláčajúci
 snehuliaci ochudobňujúci
 snehuliaci poverujúci
 snehuliaci vykoľajujúci
 snehuliaci rozvracajúci
 snehuliaci vysmievať sa
 snehuliaci odvodzujúci
 snehuliaci znevažujúci
 snehuliaci zostupujúci
 snehuliaci opisujúci
 snehuliaci znesväcujúci
 snehuliaci opúšťajúci
 snehuliaci zasluhujúci
 snehuliaci dezignujúci
 snehuliaci navrhujúci
 snehuliaci túžiaci
 snehuliaci prerušujúci
 snehuliaci pustošiaci

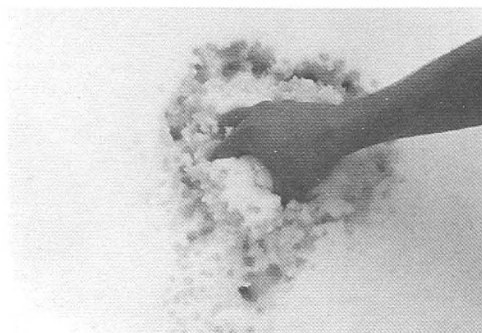
snowmen despairing
 snowmen despising
 snowmen destining
 snowmen destroying
 snowmen detaching
 snowmen detailing
 snowmen detaining
 snowmen detecting
 snowmen deterring
 snowmen deteriorating
 snowmen determining
 snowmen detesting
 snowmen dethroning
 snowmen detracting
 snowmen devastating
 snowmen developing
 snowmen deviating
 snowmen devising
 snowmen devolving
 snowmen devoting
 snowmen devouring
 snowmen diagnosing
 snowmen dictating
 snowmen differing
 snowmen diffusing
 snowmen digging
 snowmen digesting
 snowmen digressing
 snowmen dilating
 snowmen diluting
 snowmen dimming
 snowmen dining
 snowmen dipping
 snowmen directing
 snowmen dirtying
 snowmen disabling
 snowmen disagreeing
 snowmen disappearing

R. Rosenbach, M. Murin: Zásah do interiéru vlaku
 (Bratislava - Praha), 1992



Aktivity SNEH-u v roku 1991

V roku 1991 sa SNEH podieľal na organizovaní dvoch významných podujatí - Festivalu intermedialnej tvorby a projektu, ktorý predstavil umelcov za San Francisca. Kladný ohlas mal predovšetkým FIT, ktorý sa konal s podporou Ministerstva kultúry SR a v spolupráci so SNG, MKS Bratislava a Slovenskou hudobnou asociáciou. Okrem toho SNEH participoval na realizácii intermedialného sympózia Hammerschlag '91 (zo Slovenska Michal Murin, Juraj Ďuriš, Miloš Boďa) v rakúskom Schrattenbergu, Večerov novej hudby, spoločného projektu Tanzgedichte švajčiarskeho dua H. Hänni - Tina Mantel so súborom moderného tanca Auriga, výstavy L'altra musica dei paesi dell'est Europeo vo Varese, ako i na mnohých koncertoch súčasného umenia, kde prezentoval predovšetkým koncepty Milana Adamčiaka. Súbory Transmusic comp., Vitebsk Broken a Balvan, ktoré patrili k najaktívnejším zástupcom SNEH-u, účinkovali na Všeobecnej čs. výstave v Prahe, otvorení Múzea moderného umenia rodiny Warholovcov v Medzilaborciach pri príležitosti odovzdania originálov Andyho Warhola, na Európskej kultúrnej dielni v Ettensburgu, festivale v Szombathely, Brne, Interrooms



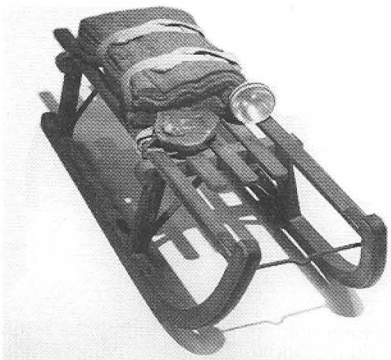
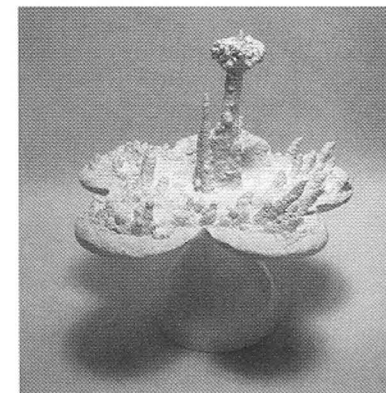
Michal Murin: Piss Love, 1991

Helen Chadwick: Piss Flowers No.12, 1992,
 /repro katalóg Elective Affinities,
 Tate Gallery Liverpool/, obr. dole

v Bardejovských kúpeľoch, na Dolnorakúskej jeseni a pod. Hudba Martina Burlasa odznela vo viedenskom Kunstvereine, Daniel Matej sa hral v USA, Dánsku a Holandsku, Peter Machajdík bol prezentovaný v Nemecku, Taliansku a Rakúsku, súbor Balvan sa zúčastnil výstavy slovenského umenia v Heilbronne. Martin Burlas, Peter Machajdík a Jozef Vlk absolvovali kurzy pre improvizovanú hudbu pod vedením Vinka Globokara v Grazi. Skladby Martina Burlasa sa objavili na troch LP-platniach: VENI (spolu s Danom Matejom, Ospalý pohyb a Maľkovia. Jozef Cseres usporiadal v Galérii ART deco v Nových Zámkoch výstavy grafických partitúr M. Adamčiaka a Š. Palu. Podarilo sa nadviazať kontakt s MIT Cambridge, Phenomen Arts Boston, California Institute of Arts, DzZM Dresden, Stichting Logos Gent, Het Apollohuis Eindhoven, Ny Music Oslo a s mnohými skladateľmi a umelcami z Nemecka, Rakúska, Francúzska, USA, Austrálie, Veľkej Británie, ktorí prejavili záujem o spoluprácu so SNEH-om. (V roku 1992 SNEH v spolupráci so Slovenskou výtvarnou úniou usporiadal performance holandského performeru Perta Barena v galérii C. Majernika v Bratislave. Podujatie bolo súčasťou projektu Hills & Mills.)

(z informačného bulletinu SNEH - 1992)

snehuliaci bez nádeje
 snehuliaci nenávidiaci
 snehuliaci predurčujúci
 snehuliaci ničiaci
 snehuliaci oddeľujúci
 snehuliaci upresňujúci
 snehuliaci zadržávajúci
 snehuliaci pátrajúci
 snehuliaci odrádzajúci
 snehuliaci upadajúci
 snehuliaci určujúci
 snehuliaci strániaci sa
 snehuliaci zvrhávajúci
 snehuliaci oberajúci
 snehuliaci devastujúci
 snehuliaci rozvíjajúci
 snehuliaci odchyľujúci
 snehuliaci zostrojujúci
 snehuliaci presvievajúci
 snehuliaci oddávajúci sa
 snehuliaci požierajúci
 snehuliaci diagnostikujúci
 snehuliaci diktujúci
 snehuliaci odlišujúci sa
 snehuliaci rozširujúci
 snehuliaci kopajúci
 snehuliaci tráviaci
 snehuliaci odbočujúci
 snehuliaci rozpinajúci sa
 snehuliaci riediaci
 snehuliaci stmelujúci
 snehuliaci obeďujúci
 snehuliaci máčajúci
 snehuliaci usmerňujúci
 snehuliaci špiniaci
 snehuliaci paralyzujúci
 snehuliaci nesúhlasiaci
 snehuliaci miznúci



O SNEH-ových prehánkach i prestávkach, skrátka kalamitách

JOZEF CSERES

Motto (in vivo): *Nesneží, a ty si na lyžiarskom zázjazde...*

Hergottov švagor

10.1. 1990 sa v Bratislave konal posledný zjazd Zväzu slovenských skladateľov a koncertných umelcov, na ktorom sa tento spolok „pretransformoval“ na Slovenskú hudobnú úniu. Muzikológ Milan Adamčiak na ňom vo svojom diskusnom vystúpení proklamoval zámer vytvoríť „spoločnú a zjednocujúcu bázu profesionálnych i neprofesionálnych záujemcov o prieskum, podporu, podnecovanie, projektovanie, prezentáciu, propagáciu a presahovanie nekonvenčných prístupov a tvorivých i realizačných aktivít v akustickej, hudobnej a audiovizuálnej sfére (tzv. aha-sfére)“. Tento zámer dostal konkrétnu podobu už o necelé tri mesiace (6.3. 1990) založením Spoločnosti pre nekonvenčnú hudbu (SNEH) ako Adamčiakom iniciovanej platformy na podporu, dokumentáciu a prezentáciu „nekonvenčnej, nedostatočne evidovanej, neznámej, nanovo existujúcej, novej a experimentálnej hudby“, inštitucionalizovanej v podobe jednej z vtedy ešte piatich zložiek Slovenskej hudobnej asociácie. Na jej príprave a konštituovaní sa rozličným dielom okrem Adamčiaka podieľali Peter Machajdík, Jozef Cseres, Olga Smetanová, Michal Murin, Peter Horváth, Peter Martinček a Zbyněk Prokop, ktorí tvorili aj prvé zloženie jej ústredného koordinačného orgánu - Rady SNEH-u.

V počiatočnom štádiu svojej existencie mal SNEH obsiahnuť a garantovať umelecké aktivity intermediálneho charakteru v najširšom význame tohto pojmu, systematicky dokumentovať a prezentovať ich najrozmanitejšie druhové a žánrové podoby v aktuálnej i retrospektívnej, domácej i zahraničnej konfrontácii. Od samého začiatku existencie SNEH-u museli jeho protagonisti vo svojich aktivitách nevyhnutne zohľadňovať determinanty vyplývajúce zo špecifického postavenia intermediálnej umeleckej tvorby v našich reáliách, výrazne ju odlišujúce od situácie v danej oblasti v zahraničí. Kým vo svete kráčaľ rozvoj intermediálneho umenia ruka v ruku s rozvojom nových technológií a technik týkajúcich sa viac sféry auditívnej než vizuálnej, a preto bol obyčajne iniciovaný hudobníkmi, u nás boli aktivity intermediálneho charakteru viac doménou galérií a výstavných siení než koncertných sál. Intermediálnym projektom poskytovali priestor sporadicky a dosť jednostranne predovšetkým vernisáže výstav a žánrovo spadali do oblasti výtvarníckych performance. Pokusy o systematickejšiu prezentáciu uvedených aktivít sa na Slovensku objavili až v druhej polovici 80. rokov (bratislavské podujatie *Obraz a hudba*, Festival alternatívneho umenia v Nových Zámkoch a pod.). Inou charakteristickou črtou slovenského intermediálneho umenia (ktorú by sme azda mohli aplikovať na celý východoeurópsky región) je jeho komornejší ráz spôsobený značným zaostávaním za prudko

akcelerujúcim technickým pokrokom vo vyspelých priemyselných krajinách. Tejto skutočnosti však nie vždy treba pripisovať len negatívny význam, pretože práve limitovanosť v tomto smere dala neraz podnet na vznik mnohých originálnych kreatívnych hodnôt.

V kontexte vývinu intermediálneho umenia na Slovensku možno z hľadiska presunu ťažiska z vizuálnej do akustickej sféry za prelomový považovať minifestival Konvergenzie, ktorý v bratislavskom Dome kultúry Ovsíšte v máji 1990 dramaturgicky i produkčne pripravili Peter Machajdík a Ján Viktorín. Práve na ňom sa prvý raz v ucelenejšej podobe predstavili súbory, okolo ktorých neskôr oscilovalo dianie SNEH-u - Transmusic comp., Ospalý pohyb a pohybové divadlo Balvan. V konfrontácii s umelcami a umeleckými zoskupeniami s príbuznými filozofickými a poetickými východiskami z Čiech, Maďarska, Poľska a Rakúska vytvorili neformálny, žánrovo heterogénny priestor s ambíciami poskytnúť mu v blízkej budúcnosti systematickejšiu prezentačnú bázu. Stalo sa tak už o necelý rok, práve zásluhou SNEH-u, na premiérovom ročníku Festivalu intermediálnej tvorby (FIT) v Bratislave v marci 1991, ktorý bol dôležitý nielen z hľadiska etablovania sa tejto inštitúcie v rámci slovenskej hudobnej (ale aj vizuálnej) kultúry, ale predovšetkým z hľadiska saturovania „potreby vytvorenia priestoru na aktuálnu i retrospektívnu konfrontáciu individuálnych i skupinových úsilí o presahovanie konvenčných hraníc v jednotlivých umeleckých médiách a v ich vzájomných interakciách“, ako sa vyjadril duchovný otec podujatia Milan Adamčiak. Ak jeho slová pochopíme ako krédo celého festivalu, môžeme bez váhania skonštatovať, že FIT ho takmer do písmena naplnil. Ak som v tejto súvislosti použil pochybovačnú časticu „takmer“, nemal som na mysli len organizačné nedostatky (bez ktorých sa už v našich zemepisných šírkach asi žiadne, a už vôbec nie premiérové podujatie nedokáže zaobísť), ktoré však vyvážila kvalitná dramaturgia, ale absenciu multimediálnych polôh spôsobenú jednak spomínaným technologickým handicapom a jednak nevyhnutnou, legislatívne upravenou sponzorskou politikou zo strany reklamychtivých výrobcov techniky, s akou sa stretávame na podobne orientovaných podujatiach v zahraničí.

FIT trval týždeň (od 4.3. do 10.3.) a konal sa v priestoroch kostola klarisiek, Slovenskej národnej galérie a Mestského kultúrneho strediska na Prepoštskej ulici, kde okolo výstav posúvačov a koláží Viktora Hulíka a grafických a sklenených partitúr Štěpána Palu oscilovali podujatia reprezentujúce široké spektrum aktivít patriacich do oblasti intermediálnej /nielen umeleckej/ tvorby. Záštitu nad festivalom prevzalo Ministerstvo kultúry SR a okrem SNEH-u sa na jeho realizácii podieľali aj inštitúcie, v priestoroch ktorých prebiehal. Žánrový diapazón festivalových podujatí siahal od rýdzo hudobných alebo s hudbou ako dominantnou zložkou („otvorená hudba“ Wernera Kodyteka, live electronics Tibora Szemzőa, súčasná hudba pre bicie nástroje v podaní brnenského súboru Dama Dama, alternatívny rock bratislavského zoskupenia Vitebsk Broken), divadelných (predstavenie



Baho Uhlár, Miloš Karásek: Rysavá jalovica - KPB, FIT 1991, foto: E. Keprťová



Divadelnej spoločnosti KPB Blaha Uhlára a Miloša Karáska), filmových (*Obrazy starého sveta* režiséra Dušana Hanáka) a výtvarných (výstavy Viktora Hulíka a Štěpána Palu) cez rôznorodé vzájomné fúzie hudby a divadla (hudobné performance súboru Transmusic comp., vystúpenia pohybových divadiel Balvan a A DATO, tanečný koncert A. Vitouša a V. Dušeka), performance (Nová vážnosť, Marián Palla, Juraj Bartusz) a experimentálnu poéziu (Ladislav Novák, László Cselényi, Jozef Juhász, Dada Soiré) až po retrospektívne dokumentačné prezentácie tvorby (Stano Filko, Milan Knížák a Wolfgang Winkler referujúci o lineckom festivale ARS ELECTRONICA). Užšiemu okruhu záujemcov boli určené vedecké prednášky z oblasti inšpiratívnej synergetiky

(Koloman Ivanička) a počítačovej grafiky a animácie (Martin Šperka). Aj pôvodne vizuálne projekty sa „audiovizuovali“ priamym zásahom účinkujúcich (Hulíkové posúvače) alebo hudobnou interpretáciou (grafické partitúry Š. Palu v podaní M. Adamčiaka, P. Cóna a P. Martinčeka). To všetko vytvorilo z FIT-u v našich podmienkach jedinečné podujatie, ktoré sa stretlo s priaznivým ohlasom aj u širšej verejnosti.

Entuziazmu „porevolučnej“ eufórie zodpovedajúca lavínová SNEH-ová nádielka v podobe veľkoryso dramaturgicky pripraveného a časovo rozvrhnutého premiérového ročníka FIT-u sa (v duchu výstižnej Adamčiakovej aktualizovanej až prognostickej reinterpretácie skratky FIT na Fragmentsy interaktívnej tolerancie) postupne (a zrejme aj nevyhnutne) začala rozširovať. Druhý ročník FIT-u (30.4. - 2.5. 1992), ktorému poskytlo priestor zaujímavé, súčasné podoby abstraktného výtvarného zobrazovania prezentujúce podujatie BAZÉN, v podstate neprinesol nič nové a s výnimkou koncertu rakúskeho free-jazzovo orientovaného tria Ohmibus (Wolf Eiselsberg, Richard Klammer a Martin Wallner) a performance Milana Kozelku predstavil všetko umelcov účinkujúcich na jeho pôde už pred rokom - Juraja Bartusza v spoločnom performance s poslucháčmi svojho Ateliéru slobodnej kreativity VŠVU, moravské zoskupenie Florian (Petr Kvíčala, Milan Magni a Marian Palla), Novú vážnosť (Milan Adamčiak, Július Koller a Peter Rónai), Transmusic comp. (Milan Adamčiak a Peter Cón) a bratislavské tanečné divadlo A DATO. Po Konvergenciách a dvoch ročníkoch FIT-u vedenie SNEH-u upustilo od podujatí festivalového typu a prešlo k organizovaniu sporadických, pritom však aktuálne vývojové tendencie súčasného umenia prezentujúcich jednotlivých koncertov a intermediálnych projektov.

Prvým z nich bolo júlové vystúpenie amerického skladateľa, hráča na klávesových nástrojoch a experimentátora v oblasti počítačovej hudby **Richarda Teitelbauma** v klube Rock Fabrik na Kominárskej ulici. Richard Lowe Teitelbaum (nar. r. 1939 v New Yorku) patrí k pionierom počítačovej a syntezátorovej hudby. Roku 1966 založil v Ríme spolu s Alvinom Curranom a Fredericom Rzewskim tvorivé umelecké zoskupenie Musica Electronica Viva zamerané na živé uvádzanie elektronickej hudby, jedno z prvých svojho

druhu na svete vôbec. V rámci programu *World Music* Wesleyanskej univerzity viedol roku 1970 súbor World Band pozostávajúci predovšetkým z východoázijských a afrických hudobníkov. Hudba najrozmanitejších etník Teitelbauma vždy prilahovala a dodnes je dôležitým inšpiračným zdrojom jeho hudby (oratórium *Iro wa Nioedo* pre dvadsať budhistických mníchov z r. 1986, video-akustická interaktívna opera *Golemovia* z r. 1989 inšpirovaná legendou o pražskom Golemovi atď.). Od začiatku osemdesiatych rokov experimentuje s využívaním mikropočítačov na ovládanie rozličných klávesových nástrojov a na tento cieľ vyvinul v spolupráci s inžinierom Markom Bernardom unikátny digitálny interaktívny systém umožňujúci simultánnu hru na viacerých klavíroch či syntezátoroch, následne úspešne aplikovaný vo svojich kompozíciách, ale tiež improvizáciách. Vyvrcholením týchto jeho snažení je zatiaľ *Concerto Grosso* pre „ľudské concertino“ a „robotické ripieno“ (dva mechanicky ovládané klavíry, syntezátory a digitálne samplované sláčiky, bicie, zbor a špeciálne zvuky), ktoré realizoval spolu s Anthonyom Braxtonom a Georgeom Lewisom a za ktoré získal roku 1987 prestížnu cenu Prix Ars Electronica. Richard Teitelbaum spolupracuje s mnohými významnými osobnosťami v oblasti improvizovanej hudby a jazzu, okrem spomínaných Braxtona a Lewisa napríklad s Leroyom Jenkinsom, Lee Konitzom, Derekom Baileyom, Barre Phillipsom a Carlosom Zingarom, s ktorými realizoval množstvo gramofónových nahrávok. Na bratislavskom koncerte v triu s Georgeom Lewisom (trombón) a Carlosom Zingarom (husle) sa predstavil hudobnou produkciou založenou na Teitelbaumovom možnosti počítačov využívajúcom racionálnom štruktúrovaní a modelovaní, Lewisovej živej improvizáčnej adaptabilite a Zingarovej virtuozite. Výsledný tvar mal charakter transžánrového i transkultúrneho konglomerátu, v ktorom na elektronickom podklade vedľa seba koexistovali komponované a improvizované pasáže a oživali hebrejské liturgické nápevy, jazz i variácie na stredomorský folklór. V sedemdesiatych rokoch prednášal Teitelbaum na rozličných amerických univerzitách a v súčasnosti je hosťujúcim profesorom na Bardskej a Vasarskej vysokej škole v štáte New York, kde vyučuje kompozíciu a elektronicnú hudbu. Počas jeho krátkeho bratislavského pobytu som mu položil niekoľko otázok:

- *Súbor Musica Electronica Viva, ktorý si v šesťdesiatych rokoch spoluzaložil, zohral v rozvoji experimentálnej hudby významnú úlohu tak v Európe, ako aj v Amerike. Môžeš nám povedať, čo bolo vašim hlavným cieľom pri zakladaní tohto súboru? Bol jeho vznik podmienený reakciou na hudobné dianie v tej dobe - na postserializmus a minimalizmus na jednej strane a na voľné improvizácie v oblasti jazzu na strane druhej - alebo vznikol jed-*



Richard Teitelbaum



John Cage, foto: P. Breier

noducho z potreby umelcov rovnakej „krvnej skupiny“?

- Myslím si, že obidve skutočnosti tu zohrali svoju úlohu. Na jednej strane to bola reakcia na situáciu v elektronickej hudbe tých čias. V období, keď sme súbor založili, sa elektronickej hudba produkovala výlučne v štúdiách, rozhlasových a univerzitných. Pre nezávislých skladateľov bolo nesmierne ťažké získať prístup k technickému vybaveniu, ktoré bolo príliš drahé, aby si ho jednotlivec mohol dovoliť vlastniť. Dokonca ani mnohí študenti, a to viem z vlastnej skúsenosti študenta Yaleskej univerzity, sa do štúdia nedostali. Mnohokrát z absurdných príčin, napríklad z obáv pedagógov z poškodenia nákladných technických zariadení. Do štúdia som sa nedostal ani v Taliansku ako študent Luigiho Nona. Podobné skúsenosti mali mnohí ďalší hudobníci, a tak sme sa rozhodli začať tvoriť na vlastných aparáturách. Zaujímalo nás živé uvádzanie elektronickej hudby na pódiu podľa vzoru Johna Cagea a Davida Tudora, ktorí v tom čase prví robili živú elektronickej hudbu, Cageove skladby ako *Variations* alebo *Cartridge Music*. Technika, ktorú sme pri tom používali, bola veľmi lacná a dostupná, napríklad kontaktné mikrofóny, doma vyrobené reproduktory a podobne. Neskôr sme používali aj zložitejšie zariadenia, ja som napríklad prvý doniesol do Európy syntezátor. Z uvedeného hľadiska to teda nebola ani tak štýlová reakcia na minimalizmus a podobne, ale skôr na celkovú situáciu v elektronickej hudbe vôbec, na prístup skladateľov tej doby k nej. Nebavilo nás počúvať v koncertných sálach magnetofónové pásy. Sedieť a pozeráť sa na reproduktory bola veľká nuda. V skutočnosti som nikdy nemal veľmi rád hudbu z magnetického pásu. Čo nás zaujímalo, bola práca s technikou naživo. Iný dôležitý aspekt, tentoraz estetický, ktorý viedol k založeniu súboru Musica Electronica Viva, bol náš spoločný záujem o improvizáciu. A bol to opäť John Cage, ktorý nás napriek tomu, že jeho hudba v podstate nie je improvizovaná, ovplyvnil. Boli sme však ovplyvnení aj free-jazzom, hudbou Ornetta Coleman, Johna Coltranea, Steva Lacyho. Písali sme, samozrejme, aj kompozície, ale improvizácia bola ich najdôležitejšou zložkou. Takže kombinácia záujmu o živé účinkovanie so záujmom o improvizáciu.

- Prečo ste vy, Američania, začali práve v Ríme?

- Jednoducho sme sa tam ocitli. Ja som mal v Taliansku štipendium, Frederic sa do Ríma v tej dobe práve chystal a Alvin prišiel tiež. Presne to dnes už nedokážem povedať, prečo sme do Ríma prišli, bolo však nádherné byť v šesťdesiatych rokoch práve tam. Náš vzťah k tomuto mestu nemal nijaké inštitucionálne opodstatnenia. Všetko sme si zariadili sami. Vybudovali sme si naše vlastné štúdio v jednej starej budove. Naším hlavným zámerom bolo otvoriť sa publiku, ktoré sme často vyzývali na účinkovanie s nami. Najmä v druhom období existencie zoskupenia nás zamestnávala myšlienka, že ktokoľvek môže tvoriť hudbu. Robili sme vystúpenia s účasťou poslucháčov - nehudobníkov.

- Tvoja hudba bola vždy založená na experimente, ktorý dodnes zohráva významnú úlohu v tvojom hudobnom myslení. Existujú podľa teba v experimentálnej hudbe nejaké limity

júce hranice? Ako ďaleko môže súčasný skladateľ po Cageovom radikalizme ešte zájsť? Akú úlohu tu hrá komunikatívna funkcia hudby, jej vzťah k poslucháčovi?

- Myslím si, že komunikovať je dôležité. Napríklad dnes je veľmi populárny John Zorn, z čoho usudzujem, že jeho hudba je komunikatívna. Minimalizmus bol tiež veľmi populárny, ale veľmi prázdny a lacný. Pravdu povediac, nezaujímala ma veľa z toho, čo sa v oblasti súčasnej takzvanej postmodernej hudby najmä v Spojených štátoch deje. Mladí skladatelia orchestrálnej a symfonickej hudby komponujú v neoromantickom alebo skôr v postromantickom duchu. Je to skôr ľahké počúvanie.

- O svojej hudbe tvrdia, že je eklektická.

- Áno, ale podľa mňa bolo eklektické to, čo sme s M.E.V. robili koncom šesťdesiatych rokov. Eklektická je tiež napríklad hudba Frederica Rzewského. Čo je eklektické, môže byť predsa aj dobré. Niektorí mladí americkí skladatelia však píšu skladby ako Brahms, ako veľmi zlý Brahms. Táto stredná cesta je teraz v USA na vzostupe. Mnoho skladateľov stavia predovšetkým na úspechu. Na starších kolegov, napríklad na Cardewa, sa pozerajú ako na učiteľov a recesistov. Ale Cardewovi predsa nikdy o úspech nešlo. Podľa nich my píšeme hudbu, ktorej nikto nerozumie, najmä nie staré dámy na koncertoch vo filharmonii, a preto komponujú skladby, ktoré sa týmto dámam páčia. Začína prevládať názor, že ich hudba je lepšia než, povedzme, hudba Milтона Babitta, pretože sa páči mnohým ľuďom. Táto tendencia je veľmi nebezpečná. Hudba, ktorej jediným kritériom je úspech, nikdy nemôže byť dobrá! Áno, komunikácia je dôležitá, nie však komunikácia lacná.

- Ako sa pozeráš na nové tendencie v improvizovanej hudbe založené na princípe hry?

- Máš na mysli Johna Zorna?

- Napríklad.

- Je to nesporné veľmi zaujímavý prístup. Nepoznám Zornove dielo veľmi dobre, chcel by som však v tejto súvislosti pripomenúť, že podobnými myšlienkami sa zaoberal už v šesťdesiatych rokoch Christian Wolff. Nie je to teda prvý raz, čo sa takýto koncept v hudbe objavil. V každom prípade je však dobré, že sa opäť objavil, pretože oblasť voľnej improvizovanej hudby akoby začínala stagnovať.

V dňoch 4. a 5. septembra 1992, počas osláv osemdesiatin Johna Cagea (v období organizačných príprav ešte nikto netušil, že budú nedožitie) usporiadal SNEH v spolupráci s Hudobným informačným strediskom, Slovenskou filharmóniou a novožamockou galériou ART deco zásluhou iniciatívy Daniela Mateja podujatie **WHY CAGE?** pripomínajúce si Cageov odkaz dvoma prednáškami (Paul van Emmerik a Jaroslav Šťastný), dvoma performance (Clarence Barlow a Morgan O`Hara) a dvoma koncertami (súbor VENI a klavírny recitál Genea Carla). Hoci nepredimenzovaná striednosť dramaturgie spolu s vysokou úrovňou príspevkov a interpretačných výkonov prispeli k jednoliatej kvalitatívnej vyrovnanosti celej akcie, predsa len možno hovoriť o jej dvoch vrcholoch, symetricky rozložených na závery obidvoch večerov. Americká umelkyňa Morgan O`Hara svojou inštaláci-

ou osemdesiatich otvorených kliebok obsahujúcich osemdesiat kartičiek s dôležitými momentami Cageovho života a diela a nasledujúcim vizuálno-akustickým performance *O-PEN CAGE* manifestovala základný filozofický princíp Cageovej tvorby - koncept otvoreného umenia. Inštalácia i performance mali o dva dni neskôr reprízu v novozámočkej galérii ART deco. Ďalší Američan, klavirista Gene Carl v Cageových *Sonátach a interlúdiách pre preparovaný klavír* dokonale manifestoval, že zásada o priamoúmernom vzťahu medzi hodnotou hudobného diela a kvalitou jeho interpretácie platí v prípade Cageovho „otvoreného diela“ niekoľkonásobne.

Ešte v tom istom roku nadviazal SNEH spoluprácu s newyorským centrom pre podporu intermediálneho umenia Experimental Intermedia prostredníctvom jeho riaditeľa Philla Niblocka, výsledkom čoho bol jeho koncert i vizuálno-akustická inštalácia počas Večerov novej hudby v júni 1993 v Bratislave.

EXPERIMENTAL INTERMEDIA

Nadácia Experimental Intermedia (EI) bola založená v New Yorku s cieľom organizačne podporovať umelcov zaoberajúcich sa intermediálnymi formami umenia. Počas svojej dvadsaťpäťročnej existencie zorganizovala vo svojich newyorských priestoroch viac než osemsto akcií a realizovala mnoho intermediálnych projektov aj v ďalších mestách U.S.A. a zahraničí. V súčasnosti EI produkuje pod vedením svojho riaditeľa Philla Niblocka asi dvadsať akcií ročne, vedie vlastnú compact discovú edíciu XI a iniciuje a participuje na medzinárodnej spolupráci s podobne orientovanými organizáciami v Belgicku, Holandsku, Nemecku, Portugalsku a inde. R. 1993 otvorila EI v belgickom Gente v spolupráci s miestnou podobne zameranou nadáciou Stichting Logos svoju pobočku EI Artist in Residence House určenou prevažne na prezentáciu vizuálno-akustických inštalácií. Počnúc rokom 1993 organizuje EI každoročne vo svojom newyorskom sídle festival štyroch krajín FLEA, na ktorom organizačne participujú tieto inštitúcie:

Fletch Bizzell Theater, Dortmund

Logos Music Center, Gent

Experimental Intermedia, New York

Het Apollohuis, Eindhoven

Kontakt: Experimental Intermedia, 224 Centre Street, New York NY 10013, U.S.A.

Tel: 212 431 5127, 212 431 6430, Fax: 212 431 4486

Phill Niblock (nar. r. 1933 v Indiane) je významný intermediálne orientovaný umelec, ktorý vo svojej tvorbe syntetizuje hudbu s počítačmi a vizuálnymi médiami (fotografiou, videom a filmom). Už takmer tri desaťročia komponuje hudbu založenú na rozvláčných, dlhohznejúcich zložených tónoch. Jej charakter verbálne azda najadekvátnejšie vystihuje príhoda približujúca silnú percipientenskú schopnosť, ako aj inšpiračné zdroje Niblockovho umenia: „V polovici 60. rokov som viedol hore dlhým horským svahom v Karolinii, v tesnom závесе za dieselovým nákladákom, dvojtaktným motorom poháňaný

motocykel Yamaha. Kvôli lepšiemu prekonaniu gravitačnej sily sme obaja vodiči mali ventily veľmi otvorené. Obrátky našich motorov dosiahli čoskoro takmer harmonickú zrodu. 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.“

Pôsobivosť audiovizuálnych umeleckých projektov Philla Niblocka je podmienená simultánnou prezentáciou ich auditívnych zložiek so zložkami vizuálnymi. Štruktúra jeho filmov je založená na zobrazovaní fyzického pohybu vytváraného monotónnymi pracovnými operáciami vykonávanými ľuďmi v poľnohospodárstve a námorníctve. Ich pohyb je zobrazovaný abstraktne, bez antropologických či sociologických zámerov a materiál preň autor zbiera prevažne vo vidieckych sídlach najrozmanitejších končín sveta. V protiklade k Niblockovým filmom jeho videozáznamy zobrazujú v statických pózach konkrétne osoby, ktoré v autentických šotoch rozprávajú o svojom detstve. V diapozitívoch už pohyb absentuje úplne a dôraz v nich spočíva v štruktúrnych detailoch prírody a krajiny.

K bratislavskému vystúpeniu si Niblock prizval v Európe žijúceho a tvoriaceho skladateľa a hráča na trombóne - Jamesa Fulkersona (nar. r. 1945 v Streatore, Illinois), ktorého interaktívne trombónové vstupy dodávali Niblockovým rozvláčnym, z magnetického pásu znejúcim kusom animáčnej impulzy. Fulkerson sa na koncerte prezentoval aj autorsky - dvoma vlastnými kompozíciami založenými tiež na interaktívnom spolupôsobení živej nástrojovej hry s magnetickým pásom a počítačom ovládanou elektronikou. Podobne ako v prípade Niblocka aj Fulkersonova hudba si napriek hojnému využívaniu techniky udržuje charakteristický meditatívny ráz dosahovaný nielen striedanosťou používaných výrazových prostriedkov, ale predovšetkým veľkorýsým chápaním hudobného času.

Počnúc rokom 1993 prezentačné aktivity SNEH-u zastrelil cyklický projekt **MUSICSOLARIUM** - séria koncertov s nepravidelnou periodicitou a širokým žánrovým záberom, siahajúcim od improvizovanej hudby a experimentálneho rocku cez live electronics až k performance art a intermediálnym a multimediálnym projektom. Konceptne sa o jeho zrod zaslúžili Peter Machajdík a Michal Murin.

Prvý z nich sa na dvoch premiérových koncertoch z cyklu MUSICSOLARIUM podieľal aj autorsky - spoločnými improvizáciami s americkým multiinstrumentalistom a nástrojovým experimentátorom Tomom Gurallnickom v septembri v kníhkupectve AF a ešte predtým na júlovom koncerte v schátranej kotolni starého kúpaliska na Žižkovej ulici ako spoluhráč príležitostného zoskupenia Jona Rosea (Jon Rose - husle, sampling, syntezátor, Peter Machajdík - gitary a Peter Hollinger - bicie), ktorému predchádzali vystúpenia bratislavských súborov alternatívneho rocku Piecka Ā a Vitebsk Broken.

„Euroaustrálčan“ **Jon Rose** (nar.1951) sa presadil nielen ako vynikajúci hudobník a hudobný experimentátor, ale už niekoľko rokov púta na seba pozornosť aj svojimi legendami o-pradenými mimohudobnými aktivitami, v rámci ktorých sa prejavil ako invenciou preky-pujúci majster kamufláže a mýtotorby. Humorom okorenená individuálna mytológia sa vi-nie jeho tvorbou i životom v dvoch základných rovinách - nástrojovej, kde sa mýtickým symbolom stali husle, Roseov pôvodný nástroj, v ich najrozmanitejších podobách a situá-ciách, a v rovine osobnostnej, kde Rose sám seba štylizuje ako potomka austrálskeho ro-du Rosenbergovcov, ktorého revolučná úloha v dejinách hudby (a nielen nej) je dodnes nedocenená. Tento handicap súčasnej hudobnej historiografie i muzikológie sa podujal odstrániť práve Rose. V šlapajách dr. Johanna Rosenberga, ktorý údajne po vybudovaní Berlínskeho múru emigroval do bývalej NDR, vyberá sa Rose do východného Berlína, aby tam na Rosenbergovom inštitúte pre výskum a rozvoj študoval stavbu huslí a popri tom skúmal a osvetlil aktivity slávnej rodiny Rosenbergovcov. Výsledkom jeho „výskumnej činnosti“ je okrem účinkovania v zoskupení Slawterhaus (Jon Rose, Dietmar Diesner, Johannes Bauer a Peter Hollinger) aj množstvo vlastných projektov inšpirovaných práve životnými peripetiami členov rosenbergovského rodu (*Violin Music for Restaurants, Brain Weather, Pulled Muscles* atď.). Mimohudobné momenty zohrávajú v projektoch Jona Rosea dôležitú úlohu, prenikajú do jeho hudby a rovnocenným dielom sa podieľajú na vy-tváraní komplexného rosenbergovsko-husľového fenoménu oscilujúceho predovšetkým o-kolo záhadnej postavy dr. Johanna Rosenberga, ktorá je jeho ústredným inšpiračným zdrojom. A že ide o osobnosť nielen kurióznou, ale tiež nesmierne invenčnú, s neobyčaj-

ným intelektuálnym potenciálom, dokumentuje aj jej krátka biogra-fia, ktorú preberáme z Roseovej knihy *The Pink Violin (A portrait of an Australian musical dynasty)* - antológie textov zaoberajúcich sa životom a aktivitami príslušní-kov slávneho rodu Rosenbergovcov vydané r. 1992 melbournským vydavateľstvom NMA Publications.



Jon Rose

ROSENBERG, Johannes (dr.)

Krátka biografia

1921

Narodený vo **Wagga Wagga** v Austrálii.

Rané štúdiá u pani Grace Melbovej (dcéry **Nelly Melbovej**) na Wollongongskom konzervatóriu hudby. Ako sedemročný predvádza v prvej opernej budove v Sydney (v súčasnosti zreštaurovanej a využíva-nej ako priestraná autobusová stanica v blízkosti oveľa **známejšej** súčas-nej opernej budovy).

1932

Súkromné hodiny u Josefa Kreislera (imigrovaného brata *nesmierne* slávneho **Fritza Kreislera**).

1937

Vyhráva Darwinovu Medzinárodnú HUSĽOVÚ SÚŤAŽ. O rok neskôr udivuje svet cenami z Lotto súťaží vo Viedni, Lipsku, Paríži a Ríme. V tom čase boli jeho učiteľmi **George Enesco a Jacques Nato**. Prvý z nich o ňom povedal: „Jeho hra je duchovný zážitok, jeho zvuk ako by pochádzal z oblasti, ktorú väčšina iných huslistov márne hľadala“.

1940

Odchádza zo Sydney do Hirošimi.

1940-45

Študuje japonskú kaligrafiu, zen, aranžovanie kvetín a stáva sa bojovým esom v boji s Japonskými cisárskymi leteckými silami.

1946

Je pozvaný na Univerzitu v San Diegu, aby tam prednášal atómovú fyziku a muzikológiu.

1947

Vynašiel *funkcionálne* husľové puzdro.

1949

Toscanini a NBC si u neho objednávajú husľový koncert, ktorý však nepoužili vo *Fantázii Walta Disneyho*.

1952

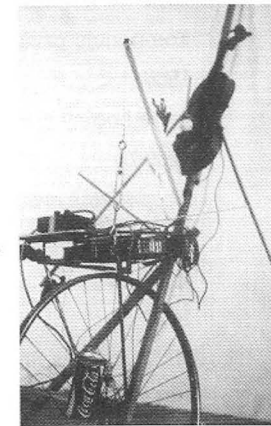
Po objave husľovej hry u ľudí z kmeňa **Payawipaya** na Papue Novej Guinei zakladá *etnovi-olinológiu*.

1955

Je prvým huslistom, ktorý zdolal MOUNT EVEREST.

1956

Emigruje do NDR (bývalá *Nemecká demokratická republika*).



Jon Rose: Dvojhusľový bicykel so zreteľne viditeľným menom sponzora, 1968

1957

Dostáva Nobelovu cenu za svoju knihu *Yehudi Menuhin slúži kapitalizmu*.

1961

Komponuje prvú skladbu pre husle v interakcii s kladivohlavými žralokmi.

1965

Dáva hodiny husľovej hry členom **The Beatles**.

1966-75

Nespočetné svetové koncertné turné pred hysterickým masovým publikom. (Rozvíja svoj záujem o interpretáciu hudby 20. storočia, používajúc autentické nástroje a interpretačné techniky.)

1976

NASA pozýva Rosenberga, aby asistoval na vesmírnom programe Voyager. Jeho 11. husľový koncert je zahrnutý do balíka **Svetová kultúra**, ktorý opúšťa snečnú sústavu, aby vyhláďoval koncertné miesta.

1980

Kandiduje na post prezidenta Spojených štátov amerických. Neuspieva však vďaka hrubému prerátaniu sa - v ten rok sa nekonali prezidentské voľby.

1981-90

Utiahne sa do Austrálie, kde žije vo WOOLLOOMOOLOO, poskytujúc rozhovory a príležitostne prednášajúc o Druhej viedenskej kompozičnej škole.

V našom kontexte bude pre čitateľa zaujímavá informácia, že jeden Rosenberg zaoberajúci sa v teoretickej i praktickej rovine experimentálnou hudbou a v rámci nej aj rozmanitými aplikáciami huslí, istý **M.J. Havránek Rosenberg-Vlkolínsky**, sa pred tromi desaťročiami objavil aj na Slovensku - v **Ružomberku** (Rosenberg). Vedecká analýza jeho diela, jeho objektívna reflexia a popularizácia, ako aj odhalenie prípadných príbuzenských

vzťahov s niektorou z vetiev slávneho rodu, to všetko sú úlohy, na ktoré sa podujal autor tohto textu. Výsledky jeho výskumov budú postupne zverejnené v niektorej z ďalších publikácií, ktoré SNEH pripravuje.

Z knihy *The Pink Violin* je aj nasledujúci text *Lietajúci huslista svätý Jozef* z pera Johannesovho starého otca Juliana, preklad ktorého publikujeme s láskavým súhlasom jeho autora.

Lietajúci huslista svätý Jozef

(Úryvok z knihy Juliana Rosenberga *Aeronautika a hudba*, 1931)

Hudba a kresťanstvo boli odjakživa v antagonistickom vzťahu. Hudobník mal vždy prirodzenejší sklon k spriaznenosti s mágiou. V daných časoch sa kostol

skutočne pozeral na hudobné umenie ako na rozvracača jeho vlastnej moci a diablovho spojenca - ako na čosi, čo treba pošliapať a za každú cenu zničiť, odtiaľ stredoveký zákaz zväčšeného kvartového intervalu (musica diabolica) náboženskými autoritami.

Pohania a hudobníci však nemali z magického hrôzu, nespájali si ho s diablom: úloha hudobníka v spoločnosti bola podobná úlohe šamana alebo rozprávača príbehov.

Kresťanstvo na prejavy médií, jasnovidecť, muzikanstvo a všetko ostatné hľadalo ako na dôkaz posadnutosti Satanom alebo anjelskú intervenciu. Bolo to trochu na spôsob sprostredkovateľskej pôdy.

Zasvätenec sa stal buď svätcom, alebo čarodejníkom. Človeka, ktorého ovládli muzikálne alebo mediálne sily, buď zaživa upálili, alebo ho spravili svätým. V skutočnosti väčšina z nich skončila svoj krátky a biedny život v mučivých bolestiach. Tak či tak, výnimku v tomto smere tvorí svätý Jozef Kapucínsky - Lietajúci huslista, hrdinské činy ktorého potvrdzuje mnoho svedkov.

Giuseppe, ako sa pôvodne volal, sa narodil r. 1603 v talianskej Appalii. Bol to čudný, chorľavý chlapec, ktorý sa stal známym vďaka svojej prezývke Otvorená huba, pretože mal obyčajne nesmierne naširoko otvorené ústa. Jeden komentátor poznamenáva, že „nemal ďaleko k tomu, čo by sme dnes mohli považovať za stav slabomyseľnosti“. Biskup ho opísal slovom „idiot“, ktoré v tej dobe znamenalo skôr nevinný ako idiot.

Bol závislý od extáz a už ako teenager vystavený sebatrýzni, ako napr. hre na husliach alebo otváraní si vlastných rán, čo podlomilo jeho zdravie.

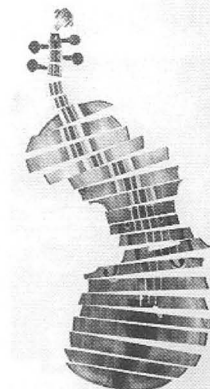
Vo veku sedemnástich rokov ho prijali do kapucínskeho rádu, aby študoval hudbu. O osm mesiacov ho však prepustili pre absolútnu neschopnosť sústrediť sa. Onedlho ho však prijal kapucínom blízky rád konventuálov ako koniara, pretože jeho hra na husliach „fascinovala“ zvieratá. Ako dvadsaťdvaročný sa stal františkánskym kňazom. Pokračoval v hladovke a flagelácii (z latinského „flagellatus“ a „flagellante“ - jedna z fanatických siekt, ktorá vznikla okolo r. 1260 v Taliansku. Jej príslušníci sa usilovali odvrátiť hnev Boha sebačičovaním a hrou na lírae da bracia až do dostavenia sa krvácania).

Netrvalo dlho, kým si mladý Giuseppe získal povesť svätca. Jedného dňa po omši sa uprostred modliacich vzniesol zo zeme a pristál v stave extázy na oltári. Bez toho, aby ho popálili plamene sviec, odletel sprevádzaný údivom davu späť na svoje pôvodné miesto.

Keď ho poslali navštíviť pápeža, zachvátil ho opäť taký ošiaľ, že sa vzniesol do vzduchu - tentoraz hrajúc na svojich nových husliach Amati.

Počas nasledujúcich dvoch rokov jeho levitácie prestali, pretože ho nepriateľský opát ponížoval a perzekvoval tým, že ho nútil hrať na husliach celý deň, každý deň vždy znovu a znovu rovnaké stupnice. Giuseppe, známy teraz už pod menom Jozef, sa bičoval oveľa viac než predtým. Tiekla krv.

No po pobyte v Ríme, kde študoval na pozvanie predstaveného rádu, a po





Nam June Paik

nadšenom prijatí obyvateľmi Assisi znovu nadobudol svoje sily a vzniesol sa celých pätnásť metrov na oltár, aby objal obraz Panny - po celý čas „hrajúc na husliach úryvok v rýchлом tempe“.

Mohlo by sa zdať, že jeho dôvod bol zvláštny, ale jednoduchý: lietanie a hra na husliach sa ukazovali jeho jedinými úspechmi. No extáza, ktorú počas nich dosahoval, sa neobmedzovala len na náboženskú funkciu. Raz na vianočný sviatok Adama a Evy, keď miestni pastieri spievali v kostole šesťčasťovú canzonu, začal sa mykať v silnom tanci. Potom, hrajúc na husliach, vzlietol na vysoký oltár bez toho, aby zrazil jediná horiacu sviecu. Na rozdiel od iných „lietajúcich“ osobností bol svätý Jozef schopný svoje lety kontrolovať. Raz keď letel ponad lampy, stĺpy a ornamenty, ktoré mu prekážali v jeho letovej dráhe na oltár, predstavený naňho zavolať, že si zabudol husle. Svätý Jozef zletel priamo nazad na svoje miesto, vzal nástroj a ešte raz zdolal nebezpečnú dráhu k oltáru.

Inokedy, keď mních čosi poznamenal o kráse oblohy, vykrikoval a vzlietol na vrchol blízkeho stromu, kde zotrval niekoľko minút, imitujúc na husliach zvuk vtákov.

Mal schopnosť umožniť lietanie aj iným: pomäteného šľachtica napríklad vyliečil tak, že ho uchopil za vlasy a lietal s ním vo vzduchu. Tam, podľa svojho životopisca, bol mentálne narušený muž vystavený účinkom božskej melódie s radom variácií.

V šesťdesiatich rokoch svojho života ležal svätý Jozef na smrteľnej posteli. Keď lekár vtlačal horúce rozžeravené ihly do mäsa mníchovej hnisajúcej nohy, všimol si, že svätec sa vznášal šesť palcov nad svojou pôvodnou pozíciou: husľové puzdro sa otvorilo a aj husle lietali v priestore. Zomrel so slovami, že počuje zvuk tisícich zlatých huslí v raji.

Čo si počať s takýmto javom? Hodilo by sa, keby sme celú vec odmietli ako mytológiu, davovú hystériu alebo hypnózu. Dôkazy však odmietnuť nemožno: sú jednoznačné.

Svedkami jeho činov boli králi, vojvodcovia a najmenej jeden významný filozof Leibniz.

Po návrhu na jeho kanonizáciu začal kostol vyšetrovanie letov a pri tejto príležitosti boli zaznamenané stovky svedeckých výpovedí. Stal sa svätým stodeväť rokov po svojej smrti.

E.J.Dingbatt, arcibiskup nedôverujúci takýmto veciam, končí úvahu o mníchovi pripustením, že „naše vedomosti o týchto veciach sú vzdialené od primeranosti“. O tom, že mních Jozef lietal nad božou Zemou a hral na husliach, nemožno pochybovať. Najrozumnejšie stanovisko je predpokladať, že všetky ľudské bytosti sú potenciálne schopné hrať na husliach a lietať. Tak či tak záznamy o jeho činoch prinášajú najme-

George Brecht: Sôlo pre husle, violu, violončelo alebo kontrabas (1962), Fluxus New York 1964, foto: © Peter Moore



nej jednu zábavnú črtu nahrávajúcu skeptikom. Svätý Jozef nenosil okrem niekoľkých ťažkých kovových reťazí spodnú bielizeň, napriek tomu však jeho „lety“ nikdy nevyvolali v zhromaždení rozpaky, jeho odev bol kontrolovaný skrytými silami, dôkladne ochraňujúcimi jeho cudnosť.

Zaujímavé by mohlo byť, že svätý Jozef v nemalej miere prispel k rozvoju polyfónie v západnej hudbe. R. 1982 sprístupnil kapucínsky rád širokej verejnosti niektoré rukopisy z obdobia „lietajúceho huslistu“. Je to cyklus sonát pre sólové husle. Na týchto dielach je čiastočne dôležité, že sa medzi nimi nachádza šesť fúg - táto hudba časovo predchádzala monumentálnemu dielu pre sólové husle J. S. Bacha o sto rokov! Rukopisy sú vlastne diktátom Jozefa na smrteľnej posteli zapísaným anonymnou rukou. Muzikológov udivujú technické inovácie, tonálna ambiguita a štrukturálna vynaliezavosť týchto sonát. Ako poznamenáva dr. Hans Puppe, špecialista na starú hudbu z Viedenskej štátnej knižnice, „v istom zmysle sú chýbajúcou linkou medzi Corellim, Albinonim, Vivaldim a Tortelinim. Neváham tieto diela vyhlásiť za veľké umenie.“

Milovníkom hudby samozrejme neujde, že slovo *fuga* (z latinského *fuga*) znamená *let, lietanie*.

Bibliografia

Pronto, E.: Vivaldiho dcéry. Milan Editions, 1924.

Frankburger, G.: Spaľovanie huslí v 15. storočí.

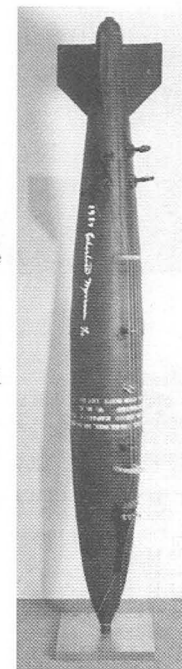
Orthodox Press, 1848.

Nile, P. Rev.: Raný nástrojový zvrhlík. Cambridge Press, 1919.

Stirmann, Hans: Zlatý vek kapucínov. Saxon Press, 1897.

Z anglického originálu *Saint Joseph The Flying Violinist (An extract from Julian Rosenberg's book Aeronautics and Music, 1931)* in: *The Pink Violin. An anthology of writings about the music of The Rosenbergs* compiled by Jon Rose and edited by Rainer Lenz, NMA Publications, Melbourne, 1992, ISBN 0 646 08003 2, s. 186-189, preložil Jozef Cseres.

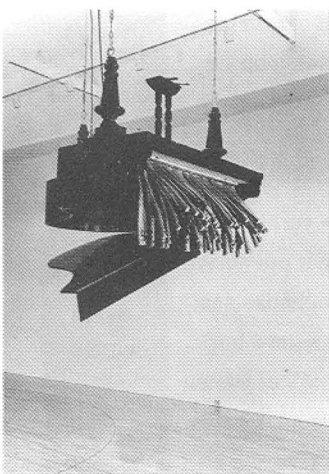
Veľký ohlas, ktorý kniha **Pink Violin** vzbudila v laických i profesionálnych čitateľských kruhoch, prehlušila smutná správa o náhlom, no nekompromisnom roz-



Charlotte Moorman: Bomb-cello, 1984

Rebecca Horn: Room of Lovers, 1992, inštalácia, Hotel Peninsular, Barcelona





hodnutí Dr. Johanna Rosenberga raz a navždy skončovať so životnou i umeleckou dráhou. Svoju s nadhľadom spáchanú samovraždu chápal ako logické, racionálne zakončenie vlastnej hudobníckej kariéry. List na rozlúčku, ktorý po sebe zanechal, len potvrdzuje dôstojnosť aj tohto, bohužiaľ už posledného aktu nedoceneného génia. A ako už u géniov jeho kalibru býva zvykom, ani jeho posledný text nepostráda (okrem humanistického posolstva a nesporných literárnych kvalít) originálne postrehy. Dr. Rosenberg v ňom presne predpovedal a opísal nákupnú horúčku ako prostriedok kultúrneho úpadku a zániku. List je úvodným textom knihy *Violin Music In The Age Of Shopping*, antológie, ktorú Jon Rose a Rainer Linz skompilovali z vlastných textov

a z množstva príspevkov a ohlasov na svoju prvú knihu o ságe Rosenbergovcov a ktorá opäť vyšla vo vydavateľstve NMA Publications Melbourne.

Posledný fah sláčikom

Z listu Dr. Johanna Rosenberga hudobnému kritikovi *Sydney Herald* 29. 11. 1992

DRAHÝ FREDDIE NOOKS - D'DEŇ!

Mohol by som tu sedieť a v klude predvádzať na svojom kompútri Midi objednanú hudobnú kompozíciu, rozhodol som sa však inak. Ako viete, nejaký čas som pracoval na istých zložitých problémoch, z ktorých je podľa mňa hlavný ten, že na svete je jednoducho priveľa známych skladateľov píšucich príliš mnoho neužitočnej hudby.

A pod neužitočnosťou mám na mysli to, že sa s tým všetkým brakom nedá absolútne nič robiť. Moja hudba má aspoň tú výhodu, že na ňu môžete aplikovať teóriu i prax.

Napríklad moju zjednotenú teóriu relativity môžete využiť pri umývaní auta alebo plánovaní budúcej dovolenky v Taliansku. Mohli by ste, samozrejme, skladať nejaké postmoderné husľové koncerty, to je však krajná možnosť.

Prišiel som na to, že jediný ozajstný spôsob ako vyriešiť túto dilemu, je primäť všetkých týchto úbohých parazitov k samovražde - raz a všetkých. A slúžiac príkladom, rozhodol som sa začať od seba. Áno, samovražda je to správne. Koniec. Čo je dosť, je dosť.

Záverečná Coda. Posledný fah sláčikom.

Záver. Finito. Basta. Aus atď.

Predposledná otázka však, samozrejme, (pred poslednou otázkou sa musíme všetci stretnúť na záverečnom gala koncerte v nebi) znie - ako to urobiť? Nikdy som nemiloval výšky, a preto skákanie z vysokých bu-

dov a mostov nie je mojím koníčkom. A keď som už pri tom, nikto ma ani neprinúti vopchať si hlavu do plynovej trúby - je to také príliš domáce a familiárne. Tak ako to teda spraviť? Vždy som túžil šťastným spôsobom si podrezať hrdlo, no čo si počať

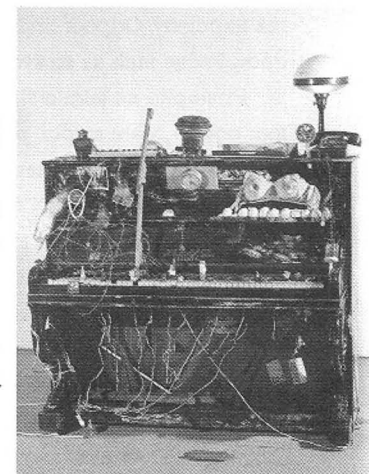
s opätovným vynáraním sa xenofóbie ako najdynamickejšieho priemyslu na svete - ja sa hlásim ku klasickému obrazu umelca so smutným výrazom v depresívnom ráme mysle. Vo všetkých sociálnych aktivitách sa práve rozmáha etno-kmeňová teória a dokonca už aj (takzvaná) nová hudba má svoj etnický očistný program. Čo si máme myslieť o nahrávacej spoločnosti predávajúcej pod heslom "Radikálna katolícka hudba - practe sa, negri a vy ostatní". Ospravedlňujem sa, že som odbočil, ale vďaka horúčave sa len ťažko dokážem sústrediť. Áno, obávam sa, že hrdlá a krv nikdy pre mňa veľa neznamenali.

Tak som uvažoval o samoupálení, boli tu však nejaké výhrady a z nich najzávažnejšia tá, že vegetariánskejšie založených priaznivcov by sa mohlo trochu dotknúť, že jeden z Rosenbergovcov odišiel zo sveta opečený na ražni - a, hoci ho sám jem, pečené mäso mi vždy tak trochu zaváňalo spiatočníctvom. Obával som sa tiež novinových titulkov - "Ex-reašuračný huslista servíruje sám seba - vynikajúco." A čo tak prehnaf si hlavou guľku? Hmm - balistika naozaj nie je moja parketa. K násiliu som bol naposledy donútený veľmi dávno; ešte ako dieťa v prvom roku mojej husľovej výuky som v záchvate sklamania praštil svoj nástroj o kuchynský stôl. Vtedy mi to určite padlo dobre. Ale dnes? Aj keď nie som pacifistom, nie je to v súlade s dobrými mravmi, však? Ako však za každých okolností skončovať sám so sebou? Je lepšie vyčkávať opodiaľ a nechať sa systematicky ničiť idiotmi? Hovoríme tu o morálke? Domnievam sa, že keď sa vystúpenie skončí, zbaľ si svoj nástroj a vypadni odtiaľto do pekla, alebo nie? Nemá zmysel tu postávať a nechať sa urážať vyhadzovačom pri dverách. Rozprávame v paradoxoch?

Čo by ste robili, keby ste sa jedného rána zobudili v posteli obrátený chrbtom k huslistovi v bezvedomí? Známemu huslistovi v bezvedomí. Znie to neveriteľne? Zistili by u neho smrteľné obličkové ochorenie a Spoločnosť milovníkov dobrej hudby už preskúmala všetky dostupné lekárske záznamy a objavila, že

vy jediný máte vhodnú krvnú skupinu. Uniesli by vás preto a predchádzajúcu noc bol cirkulačný systém huslistu napojený na váš, takže vaše obličky sa môžu použiť na odvádzanie škodlivých látok z jeho i vašej vlastnej krvi. Riaditeľ nemocnice vám práve hovorí:

„Pozrite sa, je nám ľúto, čo vám Spoločnosť milovníkov dobrej hudby urobila - keby sme to boli bývali vedeli, nikdy by sme s tým nesúhlasili. No, spravili to a huslista je na vás te-



Nam June Paik: *Integrovaný klavír*, 1968 - 1963, prepravovaný klavír, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien

Rebecca Horn: *Concert pre anarchiu*, 1990, foto: Van Abbemuseum Eindhoven, 1994



G. Maciunas: *Klavírny kus*, 1964, foto: © P. Moore

raz napojený. Odpojit ho by znamenalo zabít ho. Nezúfajte však, je to len na niekoľko týždňov. Počas nich sa zo svojej choroby uzdraví a budeme ho môcť od vás bezpečne odpojiť." Pristúpite na takúto situáciu? Veci sa však nepohnú vpred. A riaditeľ nemocnice potom povie: „Máte smolu, práve sú hromady nezamestnaných a pretože musím udržiavať stabilné angažmán, zostanete v posteli s huslistom pripojeným k vám až do konca života. Pamätajte si však: Každý človek má právo na život a huslisti sú tiež ľudia (väčšinou). Máte síce právo rozhodovať o tom, čo sa vo vás i

s vami udeje, no právo človeka na život prevažuje nad vašim právom rozhodovať o tom, čo sa vo vás a s vami udeje. Nemôžeme vás už preto od neho odpojiť." Viem si predstaviť, že to budete považovať za násilnícke a budete podnikáť kroky, ako s tým niečo urobiť. Tak to teda máte. Pokračovať...

Mohol by som si lahnúť doprostred cesty a čakať, kým sa moje vnútornosti nerozpučia. Tak ako neznáme rákosové žaby v Queenslande, má aj táto metóda mnoho výhod, nemôžete však zaručiť dobrý akustický výsledok, alebo áno? A opäť titulky - "Silák sa lúči, nie však s rachotom, ale s kňučaním." Hmm.

Nakoniec som začal nadobúdať poetickejšiu predstavu. Aj keď som to bol ja, kto predpovedal (späťne v hmlách času) Vek nákupov (myslím si, že je to úplne jasné aj tomu natupšiemu kultúrnemu pažravcovi), nie je predsa len lepšie ustúpiť nálade agresívneho konzumentstva? Ako je väčšina vašich čitateľov, Fred, určite informovaná, v Austrálii máme v súčasnosti viac než devätnásť televíznych nákupných kanálov prístupných každej domácnosti. Aj keď to zďaleka nie je toľko ako v USA, myslím si, že môžeme byť na náš úspech hrdí! Ako tu tak teraz sedím, s očami prilepenými na obrazovku a zadkom v kresle, mám radosť z vždy prítomného podtextu - chceme, debilný lenivec, aby si tam len sedel, vôbec nepomýšľaj na myslenie, len stlač na svojej televíznej obrazovke gombík "kúpa" a z tvojho konta sa automaticky odpíše suma, teraz odpočívaj, kým cicíme tvoje bradavky, hladkáme tvoje gule - prepínam na historický kanál: Prví ľudia, vládci svoje ženy i kolená po zemi, praktizovali výmenný obchod; potom prišli obchodníci - Hej, baby, chcete niečo zjesť? Tak navaľ tie prachy, miláčik; neskôr to boli obchodné domy a (pre plebs) supermarkety - Hej, baby, dostať tu všetko, privedte aj svojich mužičkov; potom prišla zásielková služba, viete čítať a písať? Tak zostaňte doma a nerobte nám starosti. Neviete čítať a písať? Nič si z toho nerobte, vynašli sme pre vás televíziu - vitajte vo Veku nákupov! Tak tu teda sedím asi 400 kilometrov západne od Alice Springs, hrajúc na husliach a sledujúc svoj prenosný televízor. (Často cvičím týmto spôsobom, nudné zachovávanie jednej techniky mi vždy pripadalo ako líčenie vedľajšej zápletky televízneho seriálu.)

Diaľkový ovládač kmitá po nákupných kanáloch môjho telkáča ako nejaký druh ruskej rulety. Je asi osem hodín večer, nádherný západ slnka, a s výnimkou niekoľkých veľkých skál je to taká tradične neobývaná časť sveta, akú by si prial nájsť každý; asi ako mesiac, len vo všadeprítomnom plášti z tmavočerveného saténu. Stále je ešte dosť horúco a asi tuctu múch sa podarilo dostať sa dovnútra televízora. Teraz sa objavujú hore-dolu na mojej obrazovke. Zdajú sa zmätené, či dokonca omámené intenzitou stále sa meniaceho svetla a zvuku. Danse macabre, poviete si. Nemusia mať však obavy, pretože tu už nebudú dlho. Ako vidíte, naprogramoval som jeden z mojich algoritmov, aby bežal spolu s

diaľkovým ovládaním, keď dosiahne určitú úroveň zložitosti (nechcem prezradiť čísla), kúsok plastickej trhaviny ukrytý v telkáči spôsobí "G-tresk", ktorý sa pre tieto priateľské malé družky stane "G'bye".

Hádám by som sa mal niekoľkým ľuďom poďakovať. Milión zákazníkov, ktorí sa zúčastnili vlnnejšej veľkej nákupnej horúčky a senzácie, jednoznačne ovplyvnili moje terajšie rozhodnutie odísť zo života, oni skutočne demonštrovali existenciu môjho diela. Spomeniem tiež, že väčšina umeleckých festivalov na celom svete sa uskutočňuje vďaka bývalým reklamným magnátom. Je v dobrých rukách. A čo ďalší? S radosťou spomínam na kamarátstvo japonských cisárskych kamikadze chlapcov, na dlhé noci osvietenia s Veľkým Improvizátorom Maom (otrasným huslistom!), kúzelnú huslovú hru ľudí Payawipaya z Papuy Novej Guinei, na zábavu a hry s mojou sestrou Judy, na S&M sessions s Percy a napokon je tu môj brat, starý Jo "Doc" - nikdy z neho nebude jazzový hráč, viete, nemá na to dosť tónov - no rozprávam už pridlho.

Pretože svoje rozhodnutie uskutočňujem uprostred buša, predpokladám, že chvíľu potrvá, než tieto poznámky samovraha spolu s mojimi pozostatkami objavia. Ospravedlňujem sa preto za prípadný nevyhnutný zápach.

Nakoľko ľudské pokolenie je už také, aké je, verím, že hodnota mojich skladieb a zvukových diel raz dosiahne závažné výšky. Preto som nikomu z rosenbergovskej rodiny nič nepovedal - zanedlho budú ňuchať a snoriť po mojich originálnych myšlienkach, aby si ich privlastnili a vyhlásili za svoje vlastné. Žiaden z nich by nemal odvahu zahrať svoj posledný tón a potom opustiť navždy scénu, ako to činí, ak to tak môžem povedať, ozajstný virtuóz alebo, naopak, skutočný posratý idiot.

Nemám viac čo povedať.

Zrejme je pre veľkých umelcov obligátne, že po sebe zanechávajú čosi, čo navždy ostane nedokončené. Preto som so sebou priniesol malý kazetový magnetofón. Je umiestnený nejakých päťdesiat metrov od miesta, kde práve pred televízorom hrám - dúfam, že prežije explóziu i všetko ostatné v poriadku; nikdy som však nebol stúpencom nahrávacej kvality, ako viete - uspokojil som sa s nápadom. Prečo to nerobíte digitálne, už vás počujem namietaf. To už na svete neostalo ani trochu poézie? V každom prípade však zaručujem, že aspoň zostane nedokončená. V extrémnych horúčavách tejto púšte sa magnetofón nepochybne roztopí, verím však, že pásku samu zrekonštruujú v jednej z našich vynikajúcich vedeckých inštitúcií. Nekonečný a nehmotný motív, ktorý akosi nikdy nedosiahne posledný takt.

Zbohom.

Rosenberg, Johannes. Dr.

Z anglického originálu The Last Bow Stroke. From Dr. Johannes Rosenberg To The Music Critic At The Sydney Herald. 29-11-92, In: J.Rose, R. Linz - Violin Music In The Age Of Shopping, NMA Publications Melbourne 1994, ISBN 0 646 18105 X, s. 6-13, preložil Jozef Cseres. Preklad uverejnený s láskavým súhlasom autora.

MUSICSOLARIUM III (15.1. 1994) malo podobu dvojkoncertu. Jeho prvá časť patrila premiérovému vystúpeniu bratislavského súboru **POŽOŇ SENTIMENTÁL**, ktorý sa predstavil komponovaným programom *Jurassic Park*. Názov mu dali tri ambientné zvukové miniatúry Daniela Mateja, ktoré mali do homogénnejšieho celku spojiť heterogénne skladateľské polohy Mareka Piačeka, Daniela Mateja, Martina Burlasa a Petra Zagara, žánrovo sa pohybujúce v diapazóne od humorných piesňových foriem cez odľahčené inštrumentálky až po rozsiahly, „vážne sa tváriaci“ skladateľský (po)kus Daniela Mateja *Possible stories (...and other stories...)*. Namiesto recenzie projektu však dajme slovo jeho hlavným protagonistom:

Marek Piaček: „Pozornosť publika sa koncom 20. storočia obracia k problematike tzv. interkultúrneho dialógu, na ktorý Bratislava vždy v minulosti bola, v súčasnosti je a v budúcnosti bude priaznivo disponovaná. Svojou polohou v srdci stredoeurópskeho priestoru, v závetrí Viedne, je predurčená na to, aby vystihovala kolektívnu psychológiu rôznych národov. Celková filozofia súboru POŽOŇ SENTIMENTÁL spočíva teda v komentovaní udalostí minulých, prítomných a budúcich s tým, že majú súvislosť s našim mestom. Aj vzdialenú.

Nadväzuje na pred- a medzivojnové obdobie atmosféry starej Bratislavy, dokonca až na časy, keď sme boli v jednom štátnom útvare s takými historickými mestami ako Trento, Terst, Pátkostolie, St. Pölten, Kutná Hora, Slavkov, Zakopané. Inšpirácia z nadväznosti na tento útvar je pre nás jedným z viacerých východísk.

V priebehu 20. storočia dochádza k priamej integrácii anglosaskej a americkej tradície nášho regiónu v rôznych zložkách kultúry, ako filozofia (F.A. von Hayek, Wittgenstein, Popper...), hudba (Schoenberg, Zawinul, Křenek), film (A. Schwarzenegger, Olinka Bérová a i.).

Ecovo *Foucaultovo kyvadlo*, Luciano De Crescenzo i Manzoniho *Snúbenci* patria k samozrejším zdrojom ideových hodnôt súboru.

Za maďarskú kultúru by sme tu mohli uviesť klasiku filmovej teórie Bélu Baláza, klasiku modernej klasickej hudby Bélu Bartóka, klasiku využitia fonografu na folkloristické záznamy Bélu Vikára, klasiku moderného op artu a kinetického umenia Victora Vasarelyho a klasiku teórie stresu Hansa Bruna Seleyeho.

Netreba, prirodzene, zdôrazňovať, ako vývoj smerovania ideológie súboru priaznivo ovplyvnila rozsiahla dynastia Straussovov. Po takomto zásahu neprekvapuje už ani fakt, že na poetiku súboru vyžaruje sila takých osobností, ako sú Mario Adorf, Igor Stravinskij, Aurel Stodola, Sinnead O`Connor, Jean Tinguely, Jan Železný a Hugo Portisch.

Daniel Matej na samému sebe položenú otázku, ako vznikol a vzniká Požoň, odpovedá: „...Predovšetkým z pretlaku emócií, ktoré nás mocným putom viazali, stále viažu a ďalej budú viazať k tomuto mestu, zasadenému do samého srdca našej materskej Európy, his-

torické (aj ahistorické) udalosti vrásniace tento nesporne urbanisticky dnes už fenomén, zasahujúce do životov jeho niekdajších, terajších a snáď aj budúcich obyvateľov, poryvy píšuce nástojčivým perom jeho históriu, náhodnými aj plánovitými zásahmi vytrhnuté nesporné dominanty, vzťahy k okolitým regiónom a mestským celkom - celkom takto by bolo možné vyjadriť to, čo formovalo, formuje a v budúcnosti bude formovať uvedenú formáciu...“

V druhej časti koncertu predviedol kvartet anglického vokalistu **Phila Minton**a v zložení Phil Minton - spev, Veryan Weston - klavír, John Butcher - saxofón a Roger Turner - bicie dokonale ukážku súčasného improvizovaného jazzu. Ťažisko koncertu spočívalo v spoločnom Mintonovom a Westonovom projekte *The River Flows To Sea*, ktorého inšpiračným zdrojom je slávne dielo Jamesa Joycea *Finnegan`s Wake*. O genéze a charaktere tohto projektu som sa krátko porozprával s jeho hlavným protagonistom - spevákom a spoluautorom Philom Mintonom:

- Čo považujete z hľadiska vzájomného vzťahu medzi zvukom a textom v tomto projekte za určujúce - význam alebo výraz?

- Výraz, pretože pokúšať sa nájsť v tomto Joyceovom texte význam, by bolo absolútne nemožné. Joyceov text sme použili výlučne kvôli jeho výrazovým zvukovým kvalitám, ktoré sa nám veľmi dobre hodili na hudobnú interpretáciu a improvizáciu. Snažili sme sa pochopiť všetko, čo Joyce svojim textom sledoval. Je to text veľmi pekný a obsahuje mnoho veselých miest.

- Ktorý z Joyceových textov ste použili?

- *Finnegan`s Wake*.

- Mohli by ste bližšie opísať proces vytvárania hudby vo vašom kvartete a priblížiť metódy štruktúrovania zvukového materiálu, úlohu experimentov a vzájomné proporčné vzťahy medzi improvizáciou a komponovaním v tomto projekte?

- S Veryanom sme dostali objednávku napísať spoločný hudobný kus. Najskôr sme museli nájsť text, ktorý by sa nám na to hodil. Rozhodli sme sa pre *Finnegan`s Wake* napriek tomu, že sme toto dielo celé nečítali. Prečítali sme však mnoho štúdií analyzujúcich, o čom *Finnegan`s Wake* sú. Potom sme si vybrali konkrétne pasáže, o ktorých sme si mysleli, že sú pre nás použiteľné, a získali sme tak asi dvadsať minút písaného materiálu. Ten sme potom prepísali do partitúry. Chcete ju vidieť?

- Samozrejme. (Partitúra diela pripomína skôr vizuálnu poéziu než notový zápis, pozn. J.C.) Aké sú interpretačné kritériá a konvencie pri takomto druhu zápisu?

- Sú to improvizácie v rámci štruktúry. Túto štruktúru, ktorá je vlastne partitúrou, používame veľmi voľne. Podobne ako v jazze, kde sa improvizuje na určené témy.

MUSICSOLARIUM IV sa uskutočnilo v spolupráci s festivalom Večery novej hudby v júni 1994 a predstavovalo štyri koncerty: dva experimentálneho charakteru - workshop Hugh Davisa so slovenskými hudobníkmi a „ventilátorovú“ koncertnú inštaláciu Jensa Branda a Walda Riedla - ďalej čiastočne modifikovanú podobu súboru POŽOŇ SENTIMENTÁL, tentoraz premenovaného na VAPORI del CUORE, ktorý okrem skladieb mladých slovenských autorov (Burlas, Machajdik, Matej, Piaček) uviedol po jednej kompozícii od Earla Browna a Davida Drama a nakoniec vystúpenie amerického saxofónového kvarteta ROVA. Jeho členovia Bruce Ackley, Steve Adams, Larry Ochs a Jon Raskin sa prezentovali spoločnou kompozíciou *Streak*, po jednej skladbe od každého z nich a skladbami Freda Fritha, Lindsay Cooper a Johna Cartera.

Coda (in vitro): *Where are the snows of yester-year?*

Maybe in carbon-dioxide snow of next year.

Jozef Cseres

marec 1991 - november 1994

Poznámky k daňovému priznaniu

MICHAL MURIN

Aktivity SNEH-u, ktoré kulminovali FIT-om v roku 1991, mali svojich podvedomých, ale zároveň aj uvedomelých predchodcov v akciách Ladislava Snopka (Pamiatky a súčasnosť, Dotyky a spojenia, KUMŠTY, Čertovo kolo), vo festivale experimentálneho umenia v UND v Prešove, vo festivale alternatívneho umenia organizovaného štúdiom ERTÉ v Nových Zámkoch, v Karáskom Veľkom - Malom Tresku, Konvergenciách (P. Machajdik, J. Viktorín) a po FIT-e (pozri PROFIL 8/91, str. 2-5, zamyslenia I. Hrma, rozhovor s M. Adamčiakom, text EN-SAMBLE COMP.) ďalej pokračovali aj intermediálnym sympóziom HAMMERSCHLAG 1991 v rakúskom Scheiflingu (za Slovensko sa zúčastnili Miloš Bođa, Juraj Ďuriš, Andrej Zmeček, Michal Murin - pozri PROFIL 20-21/1991 str. 13). Na jeho organizácii sa okrem M. Adamčiaka podieľal aj Jozef Cseres - majiteľ galérie „ART deco“ v Nových Zámkoch (pozri PROFIL 20-21/1991 str. 21), ktorá svoju dvojročnú aktívnu a kvalitnú výstavnú činnosť zameranú na prepojenie výtvarného umenia a hudby (intermediálne projekty, grafické partitúry) zakončila happeningovým karom na Sviatok zosnulých v roku 1992. Jedna z prvých výstav v ART deco predstavila „Nábytok lovcov snov“ Petra Strassnera (pozri PROFIL 24/1991 str. 23). Ostrunované a tým zmuzikálnené stoličky uviedol na svojich koncertoch aj TRANSMUSIC COMP. Do povedomia výtvarnej verejnosti vstúpila galéria azda najrazantnejšie výstavou Hommage à John Cage (Slovenský rozhlas, jún 1992) usporiadanou pri príležitosti návštevy Johna Cagea v Bratislave. Inú výstavu, tentoraz Cageových partitúr (k výstave vyšiel katalóg), ako svoju poctu autorovi pripravil Milan Adamčiak v SNG v Bratislave.

Na východnom Slovensku k mixmediálnosti inklinovala Lucia Benická svojimi seminárovými projektami v Štátnej galérii v Spišskej Novej Vsi. Táto jej záslužná, no solitérska aktivita v regióne vyvrcholila do mixmediálneho projektu Severné Anglicko na severnom Slovensku, ktoré SNEH tiež podporil. Na festivale vystúpil so subjektívnym performance s ľudským rozmerom M. Adamčiak (medzi hudbou, partitúrou, konceptom, prednáškou, interpretáciou a životom), ďalej sa predstavil Peter Machajdik s flautistkou N. Pšeničnikovou v projekte Intímna hudba a Vitebsk Broken (Martin Burlas, Ivan Csudai, Daniel Baláž, Lucia Piusi). Michal Murin uviedol dva projekty: Zemné divadlo - Philiphilia & Phobiophobia (spolu s E. Miklušičákovou) a mixmediálny teatralizovaný videoperformance (spolu s J. Karáskom a J. Rakovským) „Sonda do Slováckej duše - CensorSHIT“ (v spolupráci so Slovenským národným Patafyzickým divadlom a divadelným súborom Disk-Kopánka z Trnavy).

K ďalším pozoruhodným aktivitám SNEH-u patrili koncerty TRANSMUSIC Comp. Z nich spomeňme koncert v Městské knihovně v Prahe na akcii People to People (1990), neskôr (január 1992) v Domě u divokého muže a v Domě u kamenného zvonu. K najrozsiahlejším koncertom patrilo exteriérové performance (Bardejovské Kúpele, konferencia Východ -



Tatranská galéria - Elektáren, Poprad

KONSERVA / NA HUDBU

BOLZANOVA 7 110 00 PRAHA

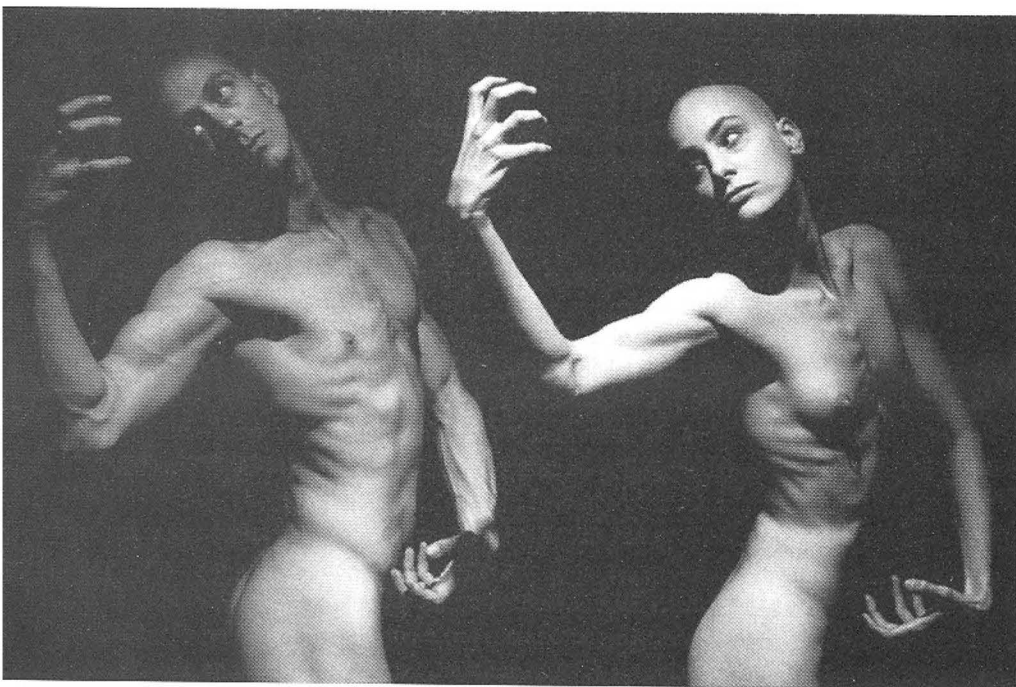
TEL 221 960

FAX 235 99 83

Západ) za účasti Mariána Vargu, Petra Michalicu, pohybového divadla Balvan, členov TRANSMUSIC Comp. a výtvarníčky M. Trizuliakovej-Klimanovej ako súčasť programu Interrooms (Medzipriestory - ako odkaz intermédiám). Všetky koncerty ostali viac v pamäti divákov ako v neustálych reprintedoch dokumentácie. O veľkých predstaveniach TRANSMUSIC COMP., ktoré existovali popri krátkych vernisážových produkciách, sa toho veľa odborného nepopísalo. Podobne to bolo aj s prijímaním vystúpení Milana Adamčiča s Transmusic Comp. na otváraní výstav (napr. SEN O MÚZEU v Žiline) výtvarnou obcou. Paradoxom je dokumentárna fotografia na vnútornej strane zadnej obálky časopisu PROFIL 3/91, kde dav „čumí“ na vrchol Mlynárčikovho „lešenia“, ale nikde sa nedozviete, že na ňom v maximálne extrémnej polohe hrá Adamčič na violončele, aby uzavrel svoje idey z konca 60. rokov (Gaudium et Pax). Napokon, jeho akciu nedokumentuje ani katalóg Považskej galérie 1991-1993.

Nemôžem si odpustiť poznámku: Výtvarná verejnosť ocení hudobný „vstup“ výtvarníka viac než vizuálny „vstup“ hudobníka a pritom vôbec nemá na pamäti podobne veľké nároky hudobníkov na hudobné vstupy výtvarníkov.

Na záver ešte spomeňme projekty SNEH-u v roku 1994, kedy finančne podporil účasť Valéra Miku na festivale ARS ELECTRONICA 1994. Prispel na jeho projekt počítačovej animácie spojenej s elektroakustickou kompozíciou. Na Slovensku mal projekt premiéru na výstave počítačovej grafiky v Galérii Medium - VŠVU v Bratislave. SNEH tiež podporil realizáciu výstavy PÄŤ UMELCOV ZO SLOVENSKA, ktorú organizoval Slovák Jaroslav Supek žijúci v juhoslovanskej Vojvodine v HAPPY GALLERY v Belehrade a v Galérii Z. Medvedovej v Báčskom Petrovci vo Vojvodine. Výstavy sa zúčastnili členovia SNEH-u: Milan Adamčič, Stano Filko, Peter Kalmus, Michal Murin a Peter Rónai. K výstave pripravila galéria katalóg.



Transmusic Comp.

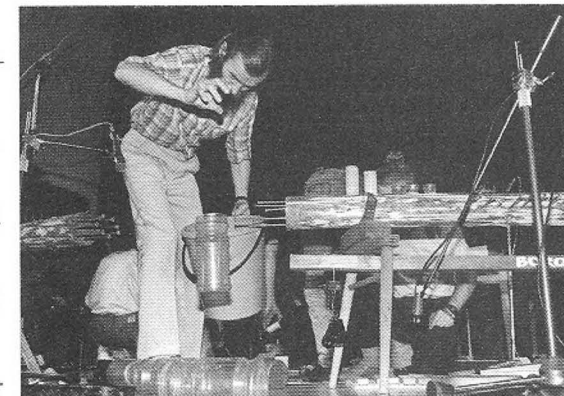
MICHAL MURIN

Motto: Čo ak to, čo je dnes konvenčné, bude raz invenčné?

- Nič sa nestane, pretože ak túto vetu použijeme po tejto „katastrofe“, opäť bude všetko po starom. A keby sa trvanie cyklu natoľko skrátilo, že by sme si nestihli uvedomiť, v ktorej perióde práve sme, tak nám to začne byť jedno. Takže žiaden strach.

ZAKLADACIA LISTINA SÚBORU TRANSMUSIC COMP.

Umelecký súbor TRANSMUSIC COMP. (čítaj company, compact, compages, comparison, competence, complementarity, compilation, complex, compliance, competition, comprehensibility ...) je otvoreným variabilným telesom pôsobiacim v akustickej, hudobnej a audiovizuálnej sfére v záujme rozvíjania, prehlbovania a presahovania hraníc umeleckej konvencie. Formoval sa v priebehu roku 1989 z predchádzajúcich viac alebo menej súkromných aktivít jeho iniciátorov a verejnosti sa pod názvom TRANSMUSIC COMP. poprvýkrát predstavil na



otvorení Prvej výstavy umeleckého združenia GERULATA v Bratislave - Rusovciach dňa 15. októbra 1989. TRANSMUSIC COMP. pozostáva z aktívnych profesionálnych i neprofesionálnych hudobníkov, hráčov na rôzne tradičné i nekonvenčné hudobné a zvukové zdroje, skladateľov, tvorcov elektroakustickej hudby, tvorcov akustických, hudobných a audiovizuálnych projektov, eventov, akcií, performance, zvukových inštalácií a objektov, výtvarných a dramatických umelcov ... Repertoár súboru je otvorený, akceptuje hlavne tvorbu členov a partnerov TRANSMUSIC, projekty fúzií rôznych typov hudby, aleatorne a improvizované koncerty, inštrumentálne divadlo, projekty s nekonvenčnými hudobnými zdrojmi, audio art a pod. Teleso spolupracuje s radom mladých výtvarných, hudobných a dramatických umelcov, so súbormi VENI a ZABUDNUTÝ OHYB, s Elektroakustickým štúdiom Slovenského rozhlasu (EAŠ), s umeleckým združením GERULATA a so Spoločnosťou pre nekonvenčnú hudbu SNEH, ktorej je autonómnou súčasťou. Teleso je otvorené ďalším aktivitám a partnerskej spolupráci predpokladajúcej toleranciu, tvorivý zápal a serióznosť prezentácie.

V Bratislave 1. januára 1990

Milan Adamčič

Prvý verejný koncert umeleckého súboru Transmusic comp. je datovaný dňom 15.X.1989, kedy vystúpil na Prvej vernisáži prvého nezávislého výtvarného združenia Gerulata v Bratislave. Odvtedy za pomerne krátku dobu uskutočnil množstvo samostatných koncertov doma i v zahraničí, zúčastnil sa niekoľkých festivalov a vošiel do povedomia verejnosti ako reprezentant inej kultúry, ako etablovaný underground.

Skôr ako zodpovieme na otázku Who is who?, nezaškodí spomenúť aj hudobnú spoločnosť, ktorej vznik do určitej miery tento súbor podnikol. Reč je o Spoločnosti pre nekonvenčnú hudbu - SNEH /teda i Spoločnosť pre nedostatočne evidovanú, neznámu, nanovo existujúcu, novú a experimentálnu hudbu/, ktorej vznik ohlásil 10. januára 1990 jej hlavný iniciátor, muzikológ Milan Adamčiak na poslednom zjazde Zväzu slovenských skladateľov a koncertných umelcov a na zakladajúcom zjazde Slovenskej hudobnej únie. Táto spoločnosť svojim ustanovením vytvorila spoločnú bázu zjednocujúcu profesionálnych i neprofesionálnych záujemcov o prieskum, podporu, podnecovanie, projektovanie, prezentáciu,

propagáciu a presahovanie nekonvenčných prístupov, tvorivých a realizačných aktivít v akustickej hudobnej a audiovizuálnej sfére /aha-sféra/. Ak hovoríme o nekonvenčnosti, máme na mysli trocha odlišné významy, než nám toto slovo zvyčajne ponúka. Ide tu o také aktivity, ktoré pod vplyvom rôznych okolností nemali možnosť prejavit' sa a rozvíjať v našej spoločnosti v minulosti. Chápanie nekonvenčnosti sa preto

rozširuje aj na také samozrejme oblasti, akými sú hudba XX. storočia a najmä hudba, ktorá vznikla po roku 1945, duchovná hudba, mimoeurópska hudba, elektroakustická a computerová hudba, experimentálna a nová hudba, intermediálne projekty a pod.

Vyplníť obrovskú medzeru, ktorá vznikla pod vplyvom štyridsaťročnej nevhodnej kultúrnej politiky, bude úloha neľahká, ale už skutočnosť, že si hudobná obec tento fakt uvedomuje, je potešiteľná. Svedčí o tom aj obsah nultého čísla bulletinu SNEH-u, z ktorého citujem základnú programovú líniu: „Spoločnosť pre nekonvenčnú hudbu poskytuje priestor tak pre dokumentačných, vedeckých a výskumných pracovníkov, ako pre skladateľov, tvorcov akustických, hudobných a audiovizuálnych projektov a programov, tvorivých technických a odborných pracovníkov, profesionálnych i neprofesionálnych hudobníkov z rôznych oblastí hudby, výtvarných i dramatických umelcov, publicistov, spisovateľov a básnikov, ale i pre všetkých milovníkov málo známej, nedostatočne evidovanej, novej a experimentálnej hudby minulosti a súčasnosti. Spoločnosť vo svojich programoch zahŕňa málo známe a nekonvenčné skladateľské poetiky, estetické programy, akustické a audiovizuálne aktivity umelcov a tvorcov rôznych oblastí, bioakustické a ekoakustické procesy a projekty, elektroakustickú tvorbu, intermédiá i multimédiá, prieniky hudby s inými záujmami a činnosťami ľudskej spoločnosti, použitie hudobnej a akustickej produkcie v rôz-

nych sférach, prostrediach a situáciách, prieniky a fúzie rôznych hudobných foriem, žánrov a kultúr, okrajové hudobné a akustické javy, ale i tvorbu a využitie nekonvenčných hudobných a zvukových zdrojov, podnetov a inšpirácií, akustických a auditívnych hier a hračiek, zvukových objektov, inštalácií a akcií v záujme prekonania ochudobnených koncertov v slovenskom i medzinárodnom kontexte.“

Ako je z tohto výčtu zrejmé, situácia na Slovensku je katastrofálna, keď si vynútila vznik spoločnosti takého širokého záberu. Nám len ostáva veriť, že v najbližších, a teda aj najťažších rokoch sa podarí splniť a uskutočniť čo i len časť tohto zaujímavého a tak potrebného programu. V neposlednom rade nádej do nás vkladá aj činnosť umeleckého súboru Transmusic comp., ktorého repertoár je otvorený a ktorý akceptuje hlavne tvorbu členov a partnerov súboru, projekty fúzií rôznych typov hudby, aleatorne a improvizované koncepty, inštrumentálne divadlo, projekty s nekonvenčnými hudobnými zdrojmi, audioart a pod. V aktivite tohto telesa môžeme vidieť jeden z najsilnejších koreňov, ktorý drží SNEH-om obsypaný strom.

Na adresu Transmusic comp. svojho času Chajál Vresch okrem iného povedal: „...je postmodernistické odľahčenie vážnosti rozdávané INÉ šťavy a INÉ bonbóny nenásytným a zmäteným deťom skostnateneho a degenerovaného meštiacko-snobskeho intelektuallizmu.“

Čo všetko Transmusic comp. je, čo obsahuje, čo do neho vchádza, o čom rozpráva a ako ...? To sú otázky, na ktoré by mali odpovedať nasledujúce stručné informácie.

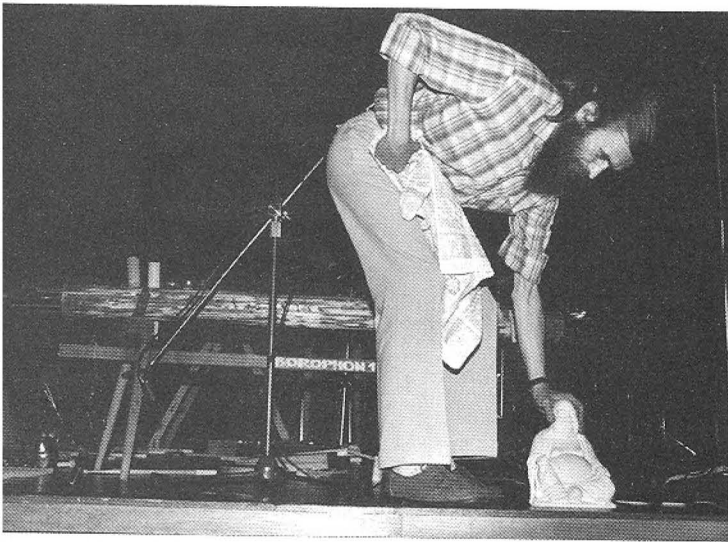
Hlavným inštrumentárom je zbierka asi 500 druhov home made /na kolene urobených/ hudobných inštrumentov muzikológa Milana Adamčiaka. Tieto nástroje sú zostrojené z bežne dostupných predmetov obklopujúcich našu každodennú realitu. Spomeniem detské hračky, hokejky, kuchynské nádoby, kvetináče, plechovky, vešiaky, zásuvky z písacieho stola, ktoré domáci majster pomocou silonu, oceľového lanka, skrutiek, gumených a kovových prúžkov, lepidla upravuje do netradičnej podoby nového akustického nástroja. Ďalšou časťou inštrumentára sú ready made nástroje, napríklad krájač na vajčka ako strunový nástroj, písací a šijací stroj, lopaty a motyky ako bicie, stoličky vyrobené ako strunové a bicie nástroje a pod.

Inými nástrojmi používanými na koncertoch sú klavír, violončelo, husle, akordeóny, flauty, citary, elektrické aj akustické gitary, syntetizátory, organové píšťaly, rádiá, magnetofóny, gramofóny, telové bicie aj strunové nástroje, telové generátory zvukov a mnoho ďalších, nevynímajúc ani ich vzájomné kombinácie, napríklad flauta ako husle, violončelo ako kla-



vír alebo akordeón ako flauta.

Teleso koncipuje svoje predstavenia dvoma základnými spôsobmi. Pri prvom spôsobe sa skladby realizujú samostatne, tak ako boli pôvodne pripravené. Pri druhom spôsobe, tzv. simultánnom, zaznievajú skladby v jednom bloku, ktorý trvá až hodinu. Za tento čas odznejú a uskutočnia sa niekedy aj dve desiatky mikroskladieb, mikroakcií, ktoré sú často schopné existovať aj samostatne. Tento spôsob simultánného a navzájom sa prelínajúceho znenia niekoľkých skladieb, akcií a hudobno-divadelných kusov vznikol spontánne a súbor si ho obľúbil, pretože vytvára väčší hudobno-dramatický projekt s výtvarnými prvkami, ktorý umožňuje plnšie sústredenie, vzniká kompaktniejšia zvukovo-vizuálna hmota.



Vzhľadom na skutočnosť, že ide o umelcov s dlhoročnou praxou vystupovania, dokáže súbor pochopiť psychiku diváka a tak intuitívne vedie čiaru dynamiky cestou, ktorá ho neuspí a neznudí, ale naopak, ktorá ho udrží v strehu, núti ho sledovať, počúvať, pretože neustále dochádza k sledu zmien a vždy prichádza nový prvok. Je to,

ako keď sa pozeráte do ohňa, do tečúcej vody alebo na mraky na oblohe. Stále sa pozeráte, stále počúvate a vydržíte to robiť dlho, pretože ste tým fascinovaný. Súbor má taký názor, že permanentné ticho, pomalosť, nekonečná monotónnosť a nuda sú už prepychom a nie sú na mieste.

Na rozdiel od hudobných divadiel kagelovského typu Transmusic comp. upúšťa od partitúr, aj keď nie úplne, pretože ak sa z nich nehrá priamo na javisku, každý sa s nimi oboznámi aspoň verbálne. Častokrát je najnosnejšou partitúrou pocit, diskusia, ozrejmienie myšlienky, verbálny opis akcie, ktorá sa uskutoční na predstavení určite, ale ani sám autor nevie kedy. Z rozhovoru si každý odnáša informáciu a v sebe pretavenú predstavu a každý dúfa, že tú istú ako jeho kolegovia. Niekedy je to však omyl, a tá náhoda, ktorá vzniká z nepochopenia /pochopenia/, je tým géniom, ktorý prebúdzá improvizáciu a intuíciu a ktorý nadiktuje hráčom ďalšie pokračovanie, ďalší sled udalostí a ďalší tok hudby. Chvíľu znejúca bohatá štruktúrovanosť v statike sa v dramatickom vyvrcholení mení na dynamický tok magmy. Akoby členovia súboru plní energie na javisku tvorili a formovali ducha-žijúcu bytosť večera, ktorý si po koncerte žije svoj život v divákovi, v médiu /vi-

deo, fotografia/, na stránkach novín aj v čitateľovi-nedivákovi. Tento duch, možno vždy iný, sa objaví niekedy inokedy, keď sa v hráčoch opäť nahromadí dostatok energie na jeho oživenie. Hudba súboru sa nesústreďuje do seba, do svojho stredu, do akejsi strnulej podoby, ale smeruje mimo rámca, je v pohybe a práve táto poloha predstavenia /show/ nachádza u diváka-poslucháča odozvu. Takú ju chce prijímateľ vnímať a cítiť v tejto dobe, v tomto chaose, v atmosfére tolerancie a akceptácie. Divákovi je to blízke aj preto, že každý člen súboru pri produkcii rozpráva o sebe, o svojom charaktere, odкрýva svoje motívy a stanoviská, dôsledky utajených príčin, zapamätané náhody zo svojho života, ktoré sú podvedome spracovávané a pretransformované do view-podoby, zreálnenej, zmyslami postrehnuteľnej a rôznymi technikami zaznamenateľnej výpovede subjektu v komunikácii s divákom aj spoluhráčom.

To, že neexistujú partitúry zapísané v notách a že sa na predstaveniach nehrajú striktné pripravené skladby, by nemalo prekážať, pretože na archiváciu a ako podklad pre „prísnu“, ak to niekto potrebuje, reinterpretáciu slúži iba videozáznam. Ani obyčajný audiozáznam nie je dostatočný. Rád by som dodal, že ak by predsa len skladby mali zaznieť ešte raz alebo ak by ich chceli interpretovať iné súbory, museli by byť k dispozícii aj záznamy nálad a pocitov prítomných pred, počas aj po vystúpení, ale o to tu nikomu nejde. Treba pochopiť, že takto podložená tvorba je na inom komunikačnom kanáli, než na aký sú naladení poslucháči-diváci, ktorí uznávajú iné kritériá. Častokrát sa stáva, že tieto kritériá, podliehajúce hnilobným procesom, nezaujímajú iných.

Súbor používa hudobné nástroje, ktoré často s hudbou nemajú nič spoločné. Sú to veci bežnej potreby a do veľkej miery aj zvukové hračky. A tu sa ponúka isté vysvetlenie. Hudbu-zvuk človek vníma od narodenia a počúva ju, dokiaľ ho upútava, dokiaľ mu prináša radosť, uspokojenie, dokiaľ je schopný sa na ňu sústrediť. Prečo by tie prvé zvuky sprevádzajúce jeho poznávanie sveta nemohol počuť opäť teraz. A prečo by človek dneška nemohol počúvať hudbu detstva ľudstva, prečo by sa nezamyslel na chvíľu nad tým, ako vznikala tá dávna hudba, najdávnejšia. Nevznikla z vnútra človeka, z dotyku s prírodou, z komunikácie človeka a prírody? Nenašli ju prvotní hľadači zvukov, ktorí postupne objavovali zvuk pri dotyku dvoch predmetov pri manipulácii s bežnými vecami? Všetky tie manipulácie vyplývajúce z prirodzeného popudu niečo činiť, z nevyhnutnosti tvoríť, z chcenia byť v pohybe nakoniec „neskomponovali“ do šamanskej hudobnej divadelnosti? Nevznikla tá improvizácia, intuícia, tá prírodnosť, ktorá sa dnes, neviem prečo, nazýva invenčnosťou, práve vtedy? Prečo sa Európan obracia na mimoeurópske kultúry? Nie je náhodou vyčerpaný? Nevbehol so svojou logikou do slepej uličky? Zmysluplnosť asi netreba hľadať v exaktnosti, ktorá človeka núti zmieriť sa s obmedzením a z toho vyplývajúcim zaťažением.

Autor článku je tiež členom súboru a mal možnosť vidieť niektoré produkcie súboru aj bez vlastnej účasti, takže má dostatočný prehľad o rôznorodosti jednotlivých predstavení,

v ktorých počet zúčastnených členov sa mení od dvoch do niekoľko /maximum bolo zatiaľ 12 účinkujúcich/. Počtom a variabilitou zúčastnených sa mení aj farba a vôňa predstavení. Keď sme pri vône, pokúsme sa nazrieť do kuchyne.

Na predstaveniach sa používajú „predpripravené“ skladby, ktoré znejú ako podklad, sprievod a niekedy sa použijú aj ako dominantné. Často sa používa ako podklad aj nahrávka predchádzajúceho koncertu, takže improvizácie hudobníkov môžu charakter skladby výrazne zmeniť. Často prítomné zvukové objekty nie sú len obyčajným zvukobudičom, ale okrem výtvarna sú aj predmetom gestickej manipulácie a v kontexte s divadelnou mikroakciou sú aj rekvizitou, čím sa ich primárny význam rozširuje do viacrozmerosti.

Projekty zahŕňajú aj také aktivity, akými sú recitácia experimentálnej a akustickej poézie, konceptualistické projekty, akusticko-akčná maľba, neodadaisticko-akustické body performance spojené s jazz-paródiou, intuitívne hudobné aktivity, industriálna a bioakustika, symbolizmus - v gestách a akciách s hudobnými nástrojmi a predmetmi, skryté a čisto individuálne koncepty, napríklad voľba kostýmu, používanie walkmana ako prostriedku izolácie a súčasne úsilia o komunikáciu tým, že hudobník hrá ďalej, koncept etablovania individuálneho ireálneho folklóru /hudba, tanec/, koncept apatie voči civilizácii, projekt likvidácie kodifikovanej normality a nastolenie individuálnej normality a pod. V predstaveniach sa objavuje spontánna kreativita, akási tajná vizionárnosť, živelnosť, rebélia, morbiditka /little pretty morbidity/, akčný aj konceptualistický gag, absurdita, agresivita ... Nechýba ani sebaironia, taká prepotrebná pri dnes už iba do seba zahľadennom, otupenom a ohlupujúcom minimalizme a prázdnej meditatívnej hudbe ticha alebo hluku.

Každý koncert, každé vystúpenie je svojím spôsobom originálom, pretože autori svojich partov rozhodujú o ich predvedení priamo na javisku a častokrát bez toho, aby na to upozornili svojich partnerov. Aj týmto sa približuje k pravdivosti tvrdenie, že súbor sa pohybuje medzi umením a životom, a práve táto poloha priťahuje diváka-poslucháča, ktorý nielenže akceptuje, ale aj komunikuje, a keďže súbor je otvorený, môže do určitej miery aj ovplyvňovať jeho produkciu.

Členmi Transmusic comp. sú: MILAN ADAMČIAK, MARTIN BURLAS, JURAJ BARTUSZ, MICHAELA CZINEGEOVÁ, ZUZANA GÉCZOVÁ, PETER HORVÁTH, PETER MACHAJDÍK, DANO MATEJ, MICHAL MURIN, VLADIMÍR POPOVIČ, ZBYNĚK PROKOP, OLGA SMETANOVÁ, PETER ZAGAR a ďalší.

Aktivita Transmusic comp. je akýmsi logickým pokračovaním úsilia hudobníkov odinakiaľ, ktorými je 20. storočie preplnené, ale súčasne na ktorých s radosťou zabúdame. Len okrajovo spomeniem futuristického tvorca hlukofónov Luigiho Russola, Erika Satieho, Jeana Dubuffeta, nástup neodadaistických aktivít v hudbe v 50. rokoch v Amerike, keď nastala aplikácia znovuobjavených hotových objektov „ready made“ Marcela Duchampa

do hudby. Ďalším mostom boli John Cage, Fluxus /La Monte Young/, hudobné happeningy, hudobné divadlo, eufória z „objavenia“ východnej hudby a paralelne s týmito polohami aj vždyprítomné zhotovovanie experimentálnych, netradičných hudobných nástrojov a akákoľvek tvorivá práca so zvukom, ktorý obklopuje našu každodennosť. To všetko je možné nájsť v produkcii Transmusic comp., ktoré svojou úprimnou a prístupnou komunikatívnosťou prichádza k divákovi. Transmusic comp. sa takto podieľa na hudobnom archeologizme ľudstva, aplikuje ho a interpretuje ho tu a teraz, síce po rokoch mútneho mlčania, ale aby nadviazalo na hudobnú avantgardu 60. rokov v Česko-Slovensku, reprezentovanú QVaXom Petra Kotíka v Prahe a Hudbou dneška Ladislava Kupkoviča v Bratislave.

Produkcia tohto súboru, ako ju prezentuje teraz - proces kryštalizácie ešte nie je skončený -, nie je nič nové pod slnkom. Divák, ktorý nemal možnosť zoznámiť sa s fluxovými vystúpeniami, happeningmi a performance, nedokáže posúdiť a cítiť atmosféru dávno minulých rokov, pretože množstvo dokumentov opisovalo a analyzovalo aktivity 60. a 70. rokov s ťažkotónažným preintelektuálčením, filozofizovane a vykonštruovane, čím sa rozmer radosti a hlavne normálnosti a ľudskosti produkcie úplne vytratil. Preto si to divák dneška veľmi rád zažije na vlastnej koži práve v prítomnosti Transmusic comp.

Vybudovanie hraničných kameňov okolo Transmusic comp., ako to urobil aj tento text, človeka iba zväzuje. Asi by som bol rád, keby ste si po zhladnutí koncertu, ak v čase publikovania tohto článku bude súbor ešte existovať, urobili svoj názor a v diskusii, pod tlakom rôznych informácií boli pripravení s nadhľadom ho zmeniť. Do značnej miery nechápem, prečo niektorí ľudia hľadajú čln, ktorým by sa dostali k brehom ostrova Transmusic comp. Veď sa stačí pozrieť na mapu, z ktorej sa dá ľahko vyčítať, že to nie je ostrov, ale polostrov spojený s pevninou.

Tento článok som písal na objednávku HIS-u a redakcie časopisu Slovak Music (2/91).

Časti z textu boli publikované v časopise Dotyky a týždenníku Kultúrny život 20/91.

Kompletný text je publikovaný až na tomto mieste.

Koncerty (výber):

1990

Noc v Ovsišti (recitácia vlastných textov)

Konvergenie, Bratislava - Ovsište

Podhubie - podhudbie, podchod na Mierovom nám., Bratislava, televízny film

Experimental Music Fest International, Bratislava

Meditation Made in Action, Bratislava - Klarisky

People to People, Praha

Slowakische Woche, Regensburg, Germany

Dni slovenskej novej hudby, Bratislava

Flux fest, Bratislava

1991

Konceptualizmus v hudbe, Praha, Dům u kamenného zvonu

Sněmovní, Dům u divého muže, Praha

FIT '91, Klarisky, Bratislava

Szombathelly - Barthokovský seminár

Interrooms - kult. projekt na konferencii Východ - Západ, Bardejovské kúpele

Večery novej hudby, Bratislava - Klarisky

Všeobecná čs. výstava, Praha

1992

Europäisch Kultur WerkStatt, Weimar - Germany

Dni experimentálnej hudby (Brno)

Vernisáže (výber):

1989

GERULATA, Bratislava

1990

Querdurch moderného

rakúskeho umenia

Bez názvu, Liptovský Mikuláš,

marec

Umenie proti totalite, Bratislava -

Hrad

T.Sládek a M.Kern ml. Bratislava -

Galéria mladých

Interpretácie - Bratislava

Vladimír Popovič, UBS, Bratislava

1991

Sen o múzeu, Žilina

Geometria v poľskom sochárstve,

SNG, Bratislava



Transmusic Comp.: Pre ideu a okolie, retrospektíva Vladimíra Popoviča, 1990, ŠG Banská Bystrica

PEOPLE TO PEOPLE

Prague, Oct. 20. 1990

MEDITATION MADE IN ACTION

TRANSMUSIC COMP. (read as a company as well as a compact, compages, compass, comparation, competence, competition, complementarity, compilation, complex, composition etc. etc.) was formed in 1989 by Milan Adamčiak and Peter Machajdik as an open ensemble of two or more members and co-operative artists - professional and non-professional musicians, composers, authors of musical and audio visual projects, artists from visual and performing arts. The group began its activities with a series of music performances in connection with individual and collective exhibitions of contemporary Slovak artists, particularly non preferred, with the presentation of works and projects dedicated to the concrete occasions. For example - The 1st exhibition of the first Slovak independent artistic group GERULATA, the exhibition ART AGAINST TOTALITY, Six „fortitude“ artists, retrospective of Juraj Meliš, Vladimír Popovič ... Transmusic Comp. took part in the festivals like Konvergentions, Third Festival of Alternative Art and other concerts in Slovakia and Austria.

The repertoire includes musical works and projects for conventional instruments, live electronics, computer and tape music by members of the group (M. Adamčiak, M. Murin, P. Machajdik, M. Burlas, J. Ďuriš, P. Horváth ...), musical graphics (E. Brown, A. Logothetis, H. Rechberger ...), Fluxus music and events (G. Brecht, B. Patterson, T. Schmitt, Ben Vautier, Y. Ono, Y. Yama ...), instrumental theatre and acoustic performance, music for usual things and found objects, sound objects and installations, free improvisations and intermedia. The ensemble collaborates with the Electroacoustic Studio of Slovak Radio (EAS) in Bratislava, with artistic and theatre groups (The Boulder), as well as with members of various music ensembles (Veni, The Sleepy Motion, The Nace, Folklore groups etc.). Transmusic Comp. has recorded two TV programs and music for two short films.

Meditation Made In Action is a group improvisation with the selection of non - tempered strings and other instruments with elements of instrumental theatre.

Playd and acted by: Milan Adamčiak, Juraj Bartusz, Martin Burlas, Michaela Czinegeová, Zuzana Géczová, Peter Machajdik, Michal Murin, Zbyněk Prokop.



(z programového bulletinu)

TEXT A HUDBA

Do zborníka SNEH-u sme chceli pôvodne zaradiť text Dicka Higginsa Intermédiá z roku 1965, ktorý sa prednedávnom na okamih stal predmetom záujmu a od ktorého sme si sľubovali pokračovanie v diskusii na tému intermediálnosť. Pretože vyšiel český preklad tohto textu (pozri Stanislav Uher: Západní filmová avantgarda. Český filmový ústav, 1991), od zámeru sme upustili. V súvislosti s akciou SAN FRANCISCO - PERFORMANCE ART FESTIVAL (1991) (pozri PROFIL 22/1991, str. 5, 6-7 a Kultúrny život - okt. 1991), ktorú SNEH organizoval za prispenia Miloša Karáska, uvažovali sme aj o preklade eseje Dicka Higginsa - Postmodernistický performance (pozri S. Uher), ale opäť prístup k českému prekladu bol dôvodom na vyžiadanie nového textu od autora, ktorý však, bohužiaľ, do uzávierky nedorazil. Uverejnenie prekladov Higginsových textov (inštrukcií, fragmentov hier) v zborníku inicioval Milan Adamčiak ako kontextuálnu záležitosť a konfrontáciu textu fluxusového umelca D. Higginsa, hudobného experimentátora H. Daviesa so slovenským autorom M. Murinom (hudobno - divadelné inštrukcie z obdobia TRANSMUSIC COMP.) a českým autorom Marianom Pallom (FLORIAN). Texty Milana Adamčiaka budú publikované v ďalších publikáciách SNEHu.

(red.)

DICK HIGGINS

Dejstvo

Hra 52 mydlokoňových opier

KOVBOJSKÁ HRA # 1

Scéna: Les!

Veverička 1: Orechy!

Veverička 2: Orechy!

Veveričky 1 a 2: Lahodné!

Opona

KOVBOJSKÁ HRA # 2

Scéna: Ohnisko.

Log₁₀ 1 = Horím!

Log₁₀ 2 = Horím!

Log₁₀ 1,2 = Radšej nie.

Opona

KOVBOJSKÁ HRA # 3

Scéna: Objímajúci sa, jeho ruky v jej nohavičkách.

Ona: To mňa bozkávaš? Alebo pre teba jednoducho niečo znamenám?

Opona

KOVBOJSKÁ HRA # 4

Legionárka: NIKDY!!!

(Pauza) No, možno.

Naša Anča: Nikdy. (Pauza) Nikdy.

Opona

KOVBOJSKÁ HRA # 5

Prázdny: Chcem byť plný.

Plný: Naozaj?

Prázdny: Mám na výber?

Opona

KOVBOJSKÁ HRA # 6

Scéna: Revolúcia.

Jeden: Mám?

Dva: Máte na výber?

Opona

KOVBOJSKÁ HRA # 15

Ona: Jediné dobré ženy, ktoré som kedy poznala, boli mužmi.

Opona

KOVBOJSKÁ HRA # 22

Mačka: Nikdy som nestretla vtáka, ktorý by sa mi nepáčil.

Opona

KOVBOJSKÁ HRA # 45

Seniorka: Dobré, ja nikdy!

Senior: Verím ti.

Opona

KOVBOJSKÁ HRA # 47

Jeden: Keby som chcel, mohol by som?

Dva: Samozrejme nie.

Jeden: Prečo nie?

Dva: Nemáš krídla.

Opona

KOVBOJSKÁ HRA # 51

Jeden: Jeden.

Dva: Dva.

Opona

KOVBOJSKÁ HRA # 52

Scéna: Dvaja muži, dva stolíky.

1: Stretnem sa s ním o tretej.

2: Stretnem sa s ním o tretej. (hodiny odbili 3:00)

1&2: No, ahoj! Čakáš dlho? Dobré, že ťa vidím!

Opona

Joker

Hrajte divadelnú hru.

Extra Joker

Hrajte poker.

(výber) apríl 1967

Sólo pre plechové dychové nástroje

1. Pred predstavením sa dychový hudobný nástroj nahreje, až kým nie je dosť horúci.
2. Prinesie sa na vankúši na javisko.
3. Nájde sa dobrovoľník, ktorý má zahrať skladbu.
4. Nástroj sa podá dobrovoľníkovi, -
5. - ktorý teraz hrá skladbu.

New York, jar 1963

Sólo pre dychové nástroje

1. Akékoľvek množstvo dychových nástrojov je vyrobené z čokolády, snehu alebo podobného rozpustného materiálu. Každý nástroj používa jeden hráč.
2. Každý hráč vyčlení jeden zvuk svojho nástroja a potom ho zakaždým vyludzuje čo najpomalšie tak dlho, ako sa to dá.
3. Keď sú všetky nástroje rozpustené alebo zjedené, predstavenie sa končí.

New York, jar 1963

Nebezpečenstvo vyučovania na koncertoch

NEBEZPEČNÁ HUDBA ČÍSLO DVA
Klobúk. Handra. Papier. Zdvihnutie. Oholenie. (máj 1961)

NEBEZPEČNÁ HUDBA ČÍSLO ŠTYRI
28 + 23 = 51. (20 okt. 1961)

NEBEZPEČNÁ HUDBA ČÍSLO PÄŤ
Nebezpečná hudba číslo päť je od Nam June Paika. (február 1962)

NEBEZPEČNÁ HUDBA ČÍSLO ŠEŠŤ
Tu nič nie je. (február 1962)

NEBEZPEČNÁ HUDBA ČÍSLO PÄTNÁŠŤ
Chvíľu pracujte s maslom a vajíčkami. (máj 1962)

NEBEZPEČNÁ HUDBA ČÍSLO DVADSAŤ DVA
(The Marrying Maiden)
Dva barytóny tvárou v tvár. Nie? Áno! Nie? Áno! Nie? Áno! Nie? Áno! ... (smrf) (jar 1962)

NEBEZPEČNÁ HUDBA ČÍSLO DVADSAŤ OSEM
Nesmejte sa niekoľko dní. (Kolín, febr. 1963)

NEBEZPEČNÁ HUDBA ČÍSLO TRIDSAŤ PÄŤ

Urobte niečo gigantické.

Nepodpisujte sa svojim menom- otočte sa chrbtom a nikdy sa nepozerajte cez plece.
(jún 1963)

NEBEZPEČNÁ HUDBA ČÍSLO ŠTYRIDSÄŤ

Stratíte sa do svojej práce. Alebo do nejakého príslušníka opačného pohlavia, ktoré to reflektuje. (júl 1963)

NEBEZPEČNÁ HRA ČÍSLO ŠTYRIDSÄTDVA

Nikto nie je nadbytočný, najmä ak chce pomôcť. (júl 1963)*

NEBEZPEČNÁ HUDBA ČÍSLO ŠTYRIDSÄŤ TRI

Pokúste sa izolovať viac vecí, ktoré by boli nebezpečné pre vás samého, pre vašu vlastnú prácu, pre vlastné schopnosti, pre status quo, pre vojnu Defenzívnych proti Bezbranným, pre Jemných, Milých, Schopných ochoty, obrnených Liberálov proti Bratom a Sestrám (na základe primeranosti), izolovať viac takých vecí by znamenalo preceniť problém a minimalizovať fakt, že riešenie je možné a nevyhnutné. (júl 1963)*

...

PREDNÁŠKA ČÍSLO JEDEN

Prednášateľ rozdá publiku hárky s pravidlami hier, návodmi na montáž, vzory nájomných zmlúv, daňové tlačivá atď. Požiada publikum, aby tieto texty nahlas čítalo, každý z prítomných tak hlasno, aby prehlušil svoje okolie. (Ca. máj 1967)*

PREDNÁŠKA ČÍSLO DVA

Lektor číta: „Deň sa začína. Po čase sa deň končí. Deň sa začína. Po čase sa deň končí. Deň sa začína. Po čase sa deň končí. Deň sa začína. Po čase sa deň končí. Deň sa začína. Po čase sa deň končí. Deň sa začína. Po čase sa deň končí. Deň sa začína. Po čase sa deň končí ...“

Opakuje sa to nespočetnekrát v rovnakom časovom intervale podobne ako týždeň, dvoj-týždeň, mesiac, rok, dekáda, storočie, tisícročie atď. (jeseň 1959)

...

KONCERT ČÍSLO JEDEN

Tento koncert trvá päťdesiatpäť dní. (marec 1963)

KONCERT ČÍSLO DVA

Tento koncert trvá, kým sa niečo nestane. (marec 1963)

KONCERT ČÍSLO TRI

Tento koncert je vysoko dezorganizovaný. (marec 1963)

KONCERT ČÍSLO ŠTYRI

Tento koncert je hlboko dezorganizovaný. (marec 1963)

KONCERT ČÍSLO PÄŤ

Tento koncert ukazuje veľkú duchovnú virtuozitu. (marec 1963)

KONCERT ČÍSLO ŠEŠŤ

Tento koncert zvyčajne hrá veľmi tlstý muž. (marec 1963)

KONCERT ČÍSLO SEDEM

Tento koncert si vyžaduje siedmich tanečníkov, chodúle a Florenca Tarlowa. (marec 1963)

KONCERT ČÍSLO DVANÁŠŤ

Tento koncert sa odohráva v daždivom počasí. (marec 1963)

KONCERT ČÍSLO PÄTNÁŠŤ

Niektorí z nás sú hladní. (marec 1963)

KONCERT ČÍSLO ŠESTNÁŠŤ

Tento koncert vás chladí v horúčave. (marec 1963)

KONCERT ČÍSLO OSEMŇASŤ

Tento koncert je pre vtákov. (marec 1963)

KONCERT ČÍSLO DVADSAŤ DVA

Tento koncert sa nekoná. (marec 1963)

...

Symfonická hra

Opona sa roztvára. Scéna: Verejná knižnica New York! Pán a pani Terwilligerovci a pán a pani Brownovci.

Pani Terwilligerová!

Môj dlho nezvestný bratanec! (Padá do náručia pána Browna.)

Pani Brownová!

Môj dlho nezvestný otec! (Padá do náručia pána Terwilligera.)

OPONA

február 1967

New York

výber a preklad M. Murin
texty označené (*) preložil P. Zagar
(Texty sú publikované z knihy
FOEWEOMBWHNW, 1969
© Something else press, Inc. New York
so súhlasom autora, ktorý získal M. Adamčiak.)

Legenda o snehu

Dávno, mrazivo pradávno. Prepáč, oco, slnka niet.

Pojedači slnka. Zaneprázdnení. Prežúvajú slnká, niekoľko červených a zopár čiernych. Niektoré slnká sú také náhle. Niektoré veľmi horúce.

Niektorí z pojedačov pracovali ako tlačiarci. Niektorí boli zosobášení s Jean Harlow, jeden-dvaja boli upálení a jeden z nich bol vojakom v snehu.

Vojak v snehu, rýchlo odchádzajúc. „Ako sa dostanem, kadiaľ k vojnám?“ Prasknuté a zlomené slnká nalepené na čiernej cibulovej šupke. Pýta, pojedači slnka premrznutí.

Pojedači slnka sa pýtajú: „Máme nejaké hodiny?“

Praskajúci zámok. Veštec, zámok, mesiac a vietor. Mesiac odráža jej chvostom mincu z jej líc. Chorý vietor do jeho žalúdka. Veštec zapaluje lampáš a usmieva sa.

Prichádzam, vidiac smrť hrať na bendže na jeho stohu slamy, vidiac Indiánov v aute značky Buick tancujúcich okolo neho.

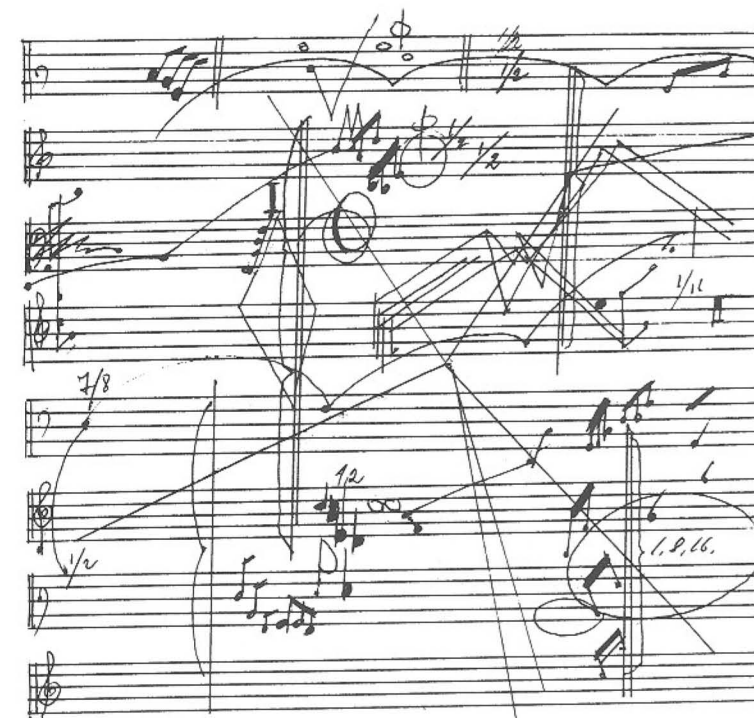
Smrť hovorí: „Pomôž mi odrezať si hlavu,“ vojak stojí a smeje sa. Odfajčený. Vietor.

Prepáč, oco. Somár, vietor, hviezda s odfatou hlavou a majster Eckhart sa prechádzajú.

Pojedači slnka stoja a mlčia medzi stromami. Najväčšie slnko je studené a hnedé v prievane.

New York, január 1960

(preklad P. Zagar)



HUGH DAVIES

Výber z „Počutých zvukov“
(rozšírená verzia)

ŠTYRI ENVIRONMENTY

ZVUKY POČUTÉ V MESTE

Cez deň alebo v noci, keď je všade pokoj, postav sa na križovatku, kde sa križujú štyri chodníky vo forme štvorca tak, ako je to napríklad vo Švédsku. Počúvaj synkopácie výstražných signálov semaforov pre chodcov, keď na všetkých svieti červená, a pohybuj sa po chodníku tak, že sa tvoja vzdialenosť od najbližších dvoch signálnych zariadení bude meniť. Všímaj si hustejšiu synkopáciu, keď sa na niektorých semaforoch objaví zelená.

Štokholm, október 1977

ZVUKY POČUTÉ NA VIDIEKU

Začiatkom jesene počúvaj, ako v lese okolo teba (aj na teba) padajú žalude. Najlepšie sa to robí skoro ráno po hustom nočnom daždi, keď ešte z listov kvapká voda.

Sandford Orcas, Dorset, september 1976

Nájdí strom, ktorého kmeň sa tesne nad zemou rozdeľuje a ktorého dve časti sa niekoľko metrov nad zemou križujú. Počúvaj, ako dve časti kmeňa škrípu vo vetre, najmä keď sú po daždi mokré.

Falmer, Sussex, august 1977

ZVUKY POČUTÉ V HORÁCH

Počúvaj burácanie prúdového lietadla rozliehajúce sa do diaľky všade vôkol ako hromobitie.

Sion, Švajčiarsko, september 1977

ZVUKY POČUTÉ PRI MORI

Blízko delty malej rieky, kde sú jej piesčité brehy zaplavené prílivovou vodou, nájdí „ostrov“ piesku, ktorý ešte nezalial príliv. Počúvaj, ako všade vôkol unikajú z piesku bublinky v miestach, kde križujúce sa prúdy vody zaplavujú suché plochy príliš rýchlo na to, aby z nich mohol uniknúť vzduch.

Erme Mount, Devon, august 1977

ŠTYRI ZDROJE ENERGIE

LUDSKÉ ZVUKY

Počúvaj, ako sa niekto spúšťa na skateboarde dolu chodníkom vydláždeným kameňmi, ktoré sa používajú na zníženie šmyklavosti strmých svahov. Čím sa skateboard pohybuje rýchlejšie, tým je zvuk vyšší. Ak je to možné, pokús sa presvedčiť majiteľa skateboardu,

aby menil rýchlosť zostupu. Ak osoba so skateboardom nie je naporúdzi, do istej miery ju môže nahradiť kufrík alebo nákupná taška na kolieskach, ktorú ťaháme alebo tlačíme v rýchlej chôdzi alebo behu. Podobný efekt sa dá dosiahnuť v miestnosti s vrúbkovanou podlahovou krytinou. Zvuky na tomto mäkkom materiáli môžeme vytvoriť aj pomocou ťučania topánok.

New Cross, Londýn, február 1976 (kufřík); Falmer, Sussex, august 1977 (skateboard); Londýn, október 1977 (miestnosť)

ZVUKY STROJOV

Pokrč staniol od čokolády alebo striebornú fóliu do malej guľôčky (asi 2-3 cm v priemere). Umiestni ju (alebo niekoľko takých guľôčok) do vyústenia pohyblivých schodov tak, že uviazne v zuboch na konci viditeľnej časti pásu a pohyb schodov ju drží v jednej polohe. Neprijemný zvuk! Po použití strieborný papier odstráň!

Londýn, november 1977

ZVUKY VETRA

Počúvaj, ako lano (prírodné alebo kovové) udiera v silnom vetre o vlajkový stožiar. Pri dvoch alebo viacerých stožiaroch si všimaj rozdiely v ich zvukoch. V londýnskom South Bank možno počuť mimoriadne zaujímavý zvuk početných stožiarov, pričom údery lán o stožiare na dvoch budovách Shell Centre (Upstream a Downstream) sa odrážajú od ostatných budov (vrátane Royal Festival Hall a Hayward Gallery).

Bonn, máj 1977, Londýn, marec 1978 atď.

ZVUKY VODY

Pomocou veľkých kameňov a malých skál nalaď malý vodopád tak, že ich rozlične usporiadaš v mieste dopadu vody, čím dosiahaš rozličné výsledky. Dlhý rad kameňov tvorí veľa kontrolovaných prúdov vody, väčšie skupiny s väčšími medzermi sústredia vodu do určitých bodov, pričom silné prúdy sa vytvárajú iba na bokoch alebo v strede. Dajú sa použiť rôzne kombinácie týchto zoskupení. Rýchlejšia a predvídateľnejšia metóda spočíva v konštrukcii určitých jednoduchých drevených priehrad, t.j. brán s rozličným usporiadaním „zubov“ a otvorov, ktoré sa dajú zapojiť jednotlivo.

Aynho, Oxfordshire, august 1973

ENVIRONMENTÁLNE HUDBNÉ PROJEKTY

SPIEVAJÚCA CESTA (1969, ROZŠÍRENÉ V ROKU 1978)

Projekt spočíva v náhodných melodických zvukoch produkovaných pneumatikami automobilov v styku s určitým povrchom diaľnice. Jedným z prvých miest, kde sa také zvuky vyskytujú, bolo (a stále je) južné vyústenie diaľnice M1 niekoľko míľ od Londýna. Vyprodukovaný tón sa dá ovládať zmenou rýchlosti automobilu. Čím vyššia rýchlosť, tým vyšší tón. Neďaleko mesta Mons v Belgicku je diaľničný úsek (E41), ktorý má (v roku 1978) miestami ojazdený povrch. Tu sa tvoria rôzne tóny bez zmeny rýchlosti pohybu áut. Použitie kombinovaných materiálov cestných povrchov produkujúcich melodické zvuky si vyžaduje expertov z výskumu a testy na overenie rozsahu tónov produkovaných tým-ktorým materiálom pri bežných rýchlostiach jazdy. Na tomto základe by mohla vzniknúť

melodická sekvencia za predpokladu, že vodiči by jazdili zhruba konštantnou rýchlosťou (sekvencia by sa transponovala smerom nahor alebo nadol v závislosti od rýchlosti každého vodiča - ladenie jednotlivých intervalov by nemuselo byť vždy „čisté“). Keď sa na postranné jazdné pruhy naniesie odlišná zmes s inou melodickou sekvenciou než pravé (motocykle by potrebovali postranný vozík!), môžu vzniknúť dvojhlasné akordy či kontrpunkt. Pri dvoch jazdných pruhoch vznikajú 4 hlasy, pri troch pruhoch 6 hlasov. Keby sme skomponovali štvor- alebo šesťhlasnú štruktúru v tradičnom tonálnom štýle, autá pohybujúce sa rôznymi rýchlosťami by vytvárali zvláštne (a možno aj podnetné) skreslené harmónie. Náhla ostrá disonancia by znamenala, že niekto predbieha len o málo vyššou rýchlosťou, než je tá vaša!

AKUSTICKÝ PARK (1975-78)

Ideálnym miestom na realizáciu tohto projektu je malý park v obývanej časti mesta. Ak nie je prístupný, podobné prostredie sa dá vytvoriť na opustenom mieste spĺňajúcom požiadavky bezpečnosti. Projekt má výchovné poslanie... Má upozorniť verejnosť na okolité zvuky a ich zaujímavé či rušivé kvality v každodennom živote. V parku nebudú inštalované žiadne hudobné nástroje či zvukové plastiky. Zdrojmi zvukov budú prechádzajúci sa ľudia, vietor a voda. Environment by mali vybudovať miestni obyvatelia, nie hudobníci či umelci, pričom nasledujúce podnety sa, dúfam, použijú ako modely stimulujúce členov tímu, ktorí budujú environment, k vlastným nápadom v podobných intervenciách.

- Vyznačte nápadne v parku trasu v podobe chodníka, môže sa rozmanito vlniť, aby sa využil malý priestor,

- rôzne úseky chodníka by mali spôsobovať rozmanitý zvuk ľudských krokov, použite rôzne povrchové materiály (štrk, kamienky, kamene, tehly, asfalt a rôzne zmesi) a využite aj prázdny priestor pod povrchom (najmä drevené dosky s rozličnou povrchovou úpravou), čím dosiahnete variabilnú rezonanciu zvukov,

- na niektorých miestach možno postaviť steny paralelne s chodníkom, ktoré budú odrážať zvuk krokov; striedaním otvorených úsekov so stenami po oboch stranách, umiestnenými tak, že odraz z jednej strany sa po dvoch-troch krokoch preruší a vystrieda ho odraz z opačnej strany, sa nápad zvýrazní; tento efekt by mal fungovať v oboch smeroch chôdze,

- na oddelenie jednotlivých priestorov použite jazierka a kopčeky; mohla by sa utvoriť centrálna oblasť, v ktorej by boli počuteľné všetky okolité zvuky, a mohli by vzniknúť aj neprírodné tiché oblasti,

- jedna stena môže mať otvory veľké ako kľúčová dierka, ktoré by v silnom vetre pískali; treba pozorne študovať najčastejšiu smer vetra v tom-ktorom mieste, aby boli dierky a steny správne nasmerované,

- pozri tiež Ladený vodopád (vyššie, Zvuky vody).

(preklad P. Zagar)

MICHAL MURIN

POČÚVAJ KONKRÉTNU HUDBU

Zoberte knihu Petra Shaeffera „Konkrétne hudba“. Dívajte sa na ňu, listujte ju, choďte ju do klavíra, na klávesy, hrajte ňou na natiahnutých oceľových lankách s kontaktnými mikrofónmi, ... (urobte 10 ľubovoľných aktivít s knihou) ..., vyhoďte ju do výšky a nechajte spadnúť do vody, vyžmýkajte ju, zošrotujte ju, choďte ju do kontajnera smetiarskeho auta a sledujte ho. Jednotlivé sekvencie si nahrávajte, aby ste mali spomienku na Shaefferovu „Konkrétne hudbu“. (1989)

TANEC NA LADE - TANEC BUBLÍN

Zamrznutá voda uväznila vzduchové bubliny v ešte nezmrznutom blete. Tým, že som sa pohyboval po ľade, vzduchové bubliny kolovali v priestore pod ľadom v blete. Keď som zistil dostatok možností a odtieňov stúpania na ľad a od toho závislý pohyb bublín, pripravil som trojminútovú tancovačku človeka a bublín. Za počiatkový impulz som zvolil Debussyho Syrinx, potom som walkman vypol a pokračoval v „šamanskom“ tanci. Môj pohyb choreografoval impulzívne a intuitívne sa pohybujúce bubliny a ja som choreografoval bubliny rôznymi spôsobmi našľapávania na ľad. Spôsob pritlačenia nohy na ľad určoval pohyb bublín a ich rýchlosť bola tým väčšia, čím som silnejšie pritlačil. Tancovačka sa skončila podaním si rúk s bublinami, keď praskol ľad.

(1991, pre SNEH a TMC)

TICHO

Zobral som si termosku s čajom do hôr. Vyliezol som na vrchol, nalial som si čaj do šálky, pomaly som približoval šálku k ústam a počúval zvuky. Keď som sa dotkol perami čaju, bol už zamrznutý. (Akcia, 1990)

BORE Music

Pozvite interpreta (skladateľa) do miestnosti s množstvom hudobných nástrojov. Nechajte ho čakať tak dlho, až sa začne nudiť. Nástroj, ktorý pozvaný interpret (skladateľ) ovláda, nikdy nie je v miestnosti. Zaznamenajte zvuky (hudbu) znudeného jedinca. (máj, 1990)

Erotische Nacht Musik - Beer Masturbation

Hudobno-divadelná akcia (1990)

Prvý hudobník hrá sweet music.

Druhý hudobník prichádza ku klavíru, sladko a prítulne otvára fľašu piva, sadá si na klávesy a natáhuje prezervatív na fľašu, ktorú si dá medzi nohy a začne imitovať kopulačné pohyby (keďže sedí na klavíri, „hrá“). Pena naplní prezervatív, hudobník s ním vyvrcholí na klávesoch a zvyšok piva slasne dopije.

Prvý hudobník stále hrá sweet music.

SKLADBA PRE VYSOKÉ FREKVENCIE

Používajte len zvuky nad 15 500 MHz. (1989)

SKLADBA PRE

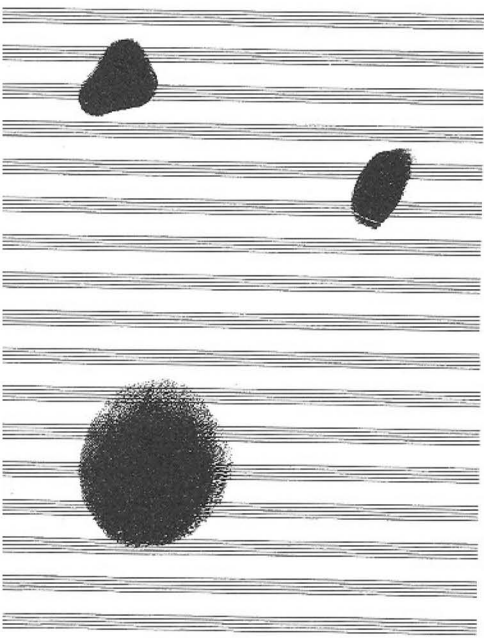
dilatáciu času a kontrakciu dĺžky (pre husle a klavír). (1989)

TELO a HUDBA

Nechaj padnúť svoj exkrement na klávesy klavíra. (jan. 1990)

BOHEMIA MUSIC

Po klávesnici klavíra kotúľajte hlávkovú kapustu. Váš spoluhráč nech občas útočí na klávesy knedlíkom a malé prasiatko nechajte voľne sa pohybovať po strunách otvoreného krídla. (1990, pre koncert TRANSMUSIC COMP. v Prahe a pre AGON)



PROJEKTY PRE VIRTUÓZOV

Experimental Music Instruments

Nerovnomerne (chaoticky) upravte veľkosti klávesov na klavíri, ich vzájomné vzdialenosti.

Klávesy nech majú rôzne tvary a sú rôznofarebné. Za takýto nástroj posadzte virtuóza, ktorého bezhranične obdivujete. (1989)

HUDOBNO - DIVADELNÉ AKTIVITY

Hrajte na klavíri

1. Biele klávesy vášho klavíra ceria na vás zuby. Vycerte ich aj vy. Zahryznite mu do zubov.
2. Váš klavír je vak na boxovanie. Rozdajte si to. Útočte nielen na klávesy.
3. Ak niekedy navštívite krajinu klavírov, neostáva vám nič iné, len sa prejsť aj po klávesoch.

4. Milujte sa na klávesoch - rajska hudba.

5. V prípade, že je váš klavír opitý, nenalievajte mu už, lebo vám povie, čo si myslí o vašom interpretačnom majstrovstve.

6. Konzumná hudba. Urobte spoločenskú večeru, kde sa bude podávať jedlo na klávesoch niekoľkých klavírov. Ako jednohubky si napichujte čierne klávesy.

7. Hudobné veštenie - The Piano is Sibil

Každý človek má v sebe hudbu, len musí v sebe objaviť, ako je v ňom zakódovaná, zapísaná. Presvedčte sa a zahrajte si svoj part, ktorý výhradne pre vás vytvorila príroda.

VAŠOU PARTITÚROU JE VAŠA LAVÁ RUKA

VAŠOU PARTITÚROU JE VAŠA TVÁR

Poznámka k inštrukcii: Buď hrajte len pravou rukou, alebo si pred divákmi „oxeroxujte“ ruku a hrajte obojručne. V druhom prípade použijete zrkadlo alebo si „oxeroxujte“ tvár. Použite mimohudobné prvky na zdôraznenie tajuplnosti hudobného veštenia.

8. Mój klavír, mój kôň.

9. Nenúťte klavír učiť sa hrať na klavíri. On to vie a dokazovať to nepotrebuje. Vy možno neviete.

10. Drž hubu! Cenzúra tónov.

Poznámka: Lepiacou páskou zalepte klávesnicu a pokúste sa hrať!

11. Hrajte zasvietenou žiarovkou na klávesoch. To je svetelná hudba - čo?

máj 1989 a feb. 1990

(zrealizované v marci 1990, ako dokument a podporné partitúry slúži 36 fotografií)

SPRÁVA Z VYSTÚPENIA

TRANSMUSIC COMP. v Šarišskej galérii v Prešove, Hlavná 51,

ktoré sa uskutočnilo 6. 11. 1990 (tj. v predvečer osláv 73. výročia VOSR).

Vzhľadom na to, že v ten istý deň bolo vystúpenie TRANSMUSIC COMP. aj v Bratislave, vystupoval som sám.

Na koncerte odznela časť skladby LEGNAVA (1985), divadelná a zvuková - akustická mikroakcia EX-EX-EX - exkrementálna exhibícia existencie, a keďže priemerný vek divákov bol podľa odhadu asi 60 rokov, zaradil som do vystúpenia aj skladbu Infantilná manipulácia s čertíkom (čertík - detská hračka s alpským zvončekom).

Koncert bol súčasťou konceptu tzv. partizánskeho divadla.

Akustické predmety, ktoré som použil na predstavení, som zakúpil 10 minút pred jeho začiatkom a po jeho skončení som ich vrátil späť do obchodnej siete s nasledujúcimi prosbami:

- v hračkárstve: „Prosím vás, nevzali by ste mi späť tohto čertíka, viete, pohádali sme sa s manželkou, viete, on tak otrasne vyzerá a teraz ...“

- v železiarstve som vracal dve bukové tyče: „Viete, otec ich do záhradky nepotrebuje, asi som ho nepochopil.“

- v hudobniach som vrátil kravský zvonec bez srdiečka: „Prepáčte, prosím vás, nevzali by ste mi späť tento zvonec, viete, kamarát hudobník ma požiadal, aby som mu kúpil zvonec a ja som myslel, že chce tento, ale on chcel obyčajný zvonec pre dedkovu kravu.“

Súčasťou tohto tzv. skrytého divadla je aj táto správa, ktorou to, čo je skryté, odkrývam.

Všetky veci použité na predstavení som vrátil do obchodnej siete. Celková cena predmetov bola 125,- Kčs. K správe prikladám cestovné lístky a žiadam o ich vyplatenie.

S úctou
Michal Murin

MARIAN PALLA

(z textov)

• Nadechl jsem se a uslechl nějaké pískání. Vzduch se těžce prodiral dovnitř a vzápětí se prudce řítí ven.

Teď se ozve i pes. Bylo to jen takové pošťknutí, jakoby o nic nešlo, ale stejně se divím, že jsem toho psa zaslechl, vzduch mi totiž dělá v nose pěkný randál, ale je to jen v jedné dírce, tá druhá je trochu křivá a nic do ní nemůže.

• Bude půlnoc, třeba zavolá a já uslyším její dech. Napil jsem se čaje a vykouřil další cigaretu.

• Táhl jsem za sebou větev. Nic jsem neslyšel, protože jsem byl zpocený a moc hlasitě jsem dýchal. Stopa od větve se klikatila, bylo to zvláštní, snažil jsem se přece jít rovně, nedřel bych se s tou

větvi jen proto, abych zanechával takovou klikatou stopu.

• Upadla mi sirka, ale nezvedl jsem ji.

Někdy si připadám jako bohém.

• Sedl jsem si ke stolu a zjistil jsem, že jsem tady. Uslyšel jsem ticho a uviděl jsem věci. Můj dech se po nich převaloval nahoru a dolů.

• Nadechnutí - vydechnutí.

• Vyšel jsem na dvůr, uchopil jsem větev a táhl ji pryč. Sám jsem tomu nerozuměl. Když jsem vytáhl větev na kopec, ohlédl jsem se, abych zkontroloval stopu. Zase se mi klikatila. Zdálo se mi to nespravedlivé.

• Prázdná místnost. Uprostřed leží dlouhá větev ohlazována rukou. V místnosti zní zvuky ohlazování. Udělal jsem si kávu a sedl si na židli. Někdy mi trvá velmi dlouho, než začnu myslet na to, na co chci.

• Položil jsem ruce vedle sebe, někde jsem je dát musel, když byly moje, a poslouchal jsem, jestli se někdo nasměje.

• Jen ten čas mi proudí nosem klidně sem a tam.

• Dotáhl jsem větev zase na dvorek a nechal ji ležet. Stejně se nic nemohlo stát. Uvařil jsem si čaj a pustil nahlas hudbu. Cítil jsem, jak se okolí brání, zvláště listy břechťanu na protější zdi bojovaly, jak mohly.

* „Sedl jsem si ke stolu a ponořil ruce do bahna.“ Abych mohl napsat tuhle větu, musel jsem si donést k psacímu stolu noviny, kýbl bahna a hadr na ruce.

• Padají hrušky, ale já nevstávám a nesbírám je, protože bych potom přišel o ten zvuk padání, a proto zůstávám sedět a nechávám to na jindy.

• Je noc. Moje levá ruka drží pravou. Mně je to docela jedno a trochu rádi se mít přece musíme.

• Vypnul jsem hudbu, abych si to s tím břechťanem nerozházel, a uslyšel jsem psa. Potom jsem se chtěl podívat na jeden kámen, který jsem už delší dobu neviděl. Nešlo to, mezi námi byla hromada sklenic. Napadlo mě, že asi není vhodná doba na pozorování kamenů, ale jak si vzpomínám, byl lesklý a těžký. Věděl jsem, že bych mohl vstát a ty sklenice uklidit, ale raději jsem zůstával sedět. Tá situace si mi líbila.

• Mé ticho proniká do ticha hlíny, ale ticho hlíny nemůže pronikat do ticha kamene, protože kámen je setsakra tvrdý.

• Nevím, jaký je rozdíl mezi tichem a časem. Nevím, proč se větev na stole nehýbe, a nevím také, proč je tady můj dech.

Dívám se na ní dlouho, pomalu a stále je to jako na začátku. Nadechnutí a vydechnutí.

• Jsme tady dva a mezi námi je dech.

Čas se stále vrací, ale asi k někomu jinému.

• Setkání kamene a dřeva: po papíře jsem posouval z jedné strany kámen a z druhé dřevo, vždy po několika dnech jsem zakreslil novou polohu až do konečného setkání.

• Změnil se svět: 31. 10. 1983 jsem vyměnil na poli dva kameny.

• Když roztaje sněhulák, nevznikne voda, ale něco, co bylo sněhulákem.

• Prostor mezi kamenem a dřevem je jiný, než mezi dřevem a kamenem. Prostoru se dotkneme tak, že strčíme ruku tam, kde nic není.

• Pití čaje a posouvání kamene: na zem jsem položil papír, šálek s čajem a kámen. Vždy po napití jsem posunul kámen po papíře a zachytil tuší jeho dráhu. Čára tak zaznamenává vypití čaje a posouvání kamene.

• Dne 20. 9. 1983 jsem hleděl na slunce, pohyboval kamenem, hladil psa a pil vodu.

• Odpovídat na otázku musíme před jejím položením.

• Co jsem neudělal:
utrhl jsem zmrzlý list
položil jsem ruku na sněh
napil jsem se čaje

• Co jsem udělal:
utrhl jsem zmrzlý list
položil jsem ruku na sněh
napil jsem se čaje

• Nakonec ale zůstane stejně
jen hrstka podobných vět.



Robíme „umenie“ z číreho bláznovstva.

„Po dvoch rokoch pôsobenia sme prišli k záveru, že skupina Florian sa nemôže rozpadnúť, pretože neskúša, a nemôže umelecky stagnovať, pretože nikdy nevie, čo bude hrať.“

(Florian)

Florian je „naturmusic“, koncept, humor, nadhľad, sebaironia, úprimnosť, lenivosť mimo koncertov, pracovitnosť na koncerte atď. Nástrojmi sú kamene, drevo, voda, špagát, slama, hlina a niekedy aj ryby. Každý koncert je iný, neskúšajú a od istého času „hrajú iba na tom, čo nájdú na mieste“ koncertu. Florian tvoria traja výtvarníci z okolia Brna. Peter Kvičala maľuje intuitívne ornamenty, Milan Magni, hypersenzibil na farbu, vytvára aj „neslušné kosoštvorce“ memoračnou technikou neustáleho nanášania harmonických farieb, ktoré kultivuje dovtedy, kým obraz nenadobudne maximálnu energiu. Tretí, Marian Palla, robí s hlinou a slamou, robí akcie a koncepty a niekedy aj píše - tu na tomto mieste aj o jednom z koncertov v Galérii ART deco v Nových Zámkoch (apríl 1991 - dec. 1992).

(red.)

PŘED SLÉZOU A POSLÉZE

(Florian na Slovensku)

MARIAN PALLA

Motto: A když prší, sliním si prst, abych lépe slyšela.

Tak tedy, napřed bylo všechno před slézou a teprve potom posléze. Zdá se to docela jednoduché, ale zase tak jednoduché to není. Co je ale na celé věci zajímavé, to je fakt, že to není ani tak moc důležité. Nesmíme se ovšem nechat ovlivnit Aristotelem, který často tvrdil, že některé věci jsou důležité. Z toho plyne, že pro Florian je cesta tam důležitější než vlastní koncert, protože je veselý a těší se na něco úplně jiného, než co si připravil. Příklad bych to k láčkovci, v kterém se přelévá něco hnusně temného, aniž sám ví, co to je.

Florian něco ví.

Florian ví, že je důležité někam jet a něco tam udělat a potom se vrátit. Je jasné, že cesta zpátky nemá jiný smysl, než nastolit možnost nové cesty, kdyby se totiž Florian nevracel, nemohl by ani vyjždět, a kdyby nemohl vyjždět, nemohl by někam dojet a něco udělat a lidé, kteří Florian milují, by byli smutní.

Ještě než podám stručný popis zatím posledního koncertu Florian a jeho cesty (možná, že místo termínu „cesta“ by bylo vhodnější užít výraz „směrování“, protože Florian když někam jede, tak vlastně „směruje“), která shodou okolností směřovala na Slovensko, musím se zmínit o jedné rybě.

Teď skočím na posléze - na koncertě to vypadalo asi takto: když šla ryba z vody ven a dusila se na podlaze, jeden z nás strčil hlavu do vody a dusil se v kbelíku. A teď zase skočím na předslézu - před cestou na Slovensko jsme uspořádali zkoušku. Petr se omluvil předem, že má nějakou práci, nakonec se ovšem přiznal, že se díval na fotbal. Nijak jsme mu to nazazlívali, protože ani my jsme se tu noc nedotkli nástrojů.

Neměli jsme rybu.

Když jsme po zkoušce vyjžděli z Velatic, zapoměl Milan kýblik na rybu, a tak jsme ji nemohli koupit v Brně a museli jsme se pokusit o spojení s Jozefem, který žije na Slovensku a jediný je schopen nám důvěřovat. Bylo nám jasné, že když zavoláme, že potřebujeme ži-

vou rybu, nebude se zbytečně ptát a tu rybu koupí a nachystá na koncert.

Ještě se musím zmínit, že pro Jozefa je charakteristické, že je to Čereš.

A teď odbočím do double slézu (tento termín vysvětlím později, protože bych mohl ztratit nit vyprávění a to bývá potom průser). Mezitím, co šel Milan telefonovat Čerešovi, koupil si Petr kávu a nějaký oplatek a já si koupil kofolu a zase jiný oplatek a potom jsme se dívali na nějaké Jugoslávce, jak jedí a oni se na nás také dívali, jak jíme a do toho se vrátil Milan a zjistilo se, že telefonoval zrovna do těch míst, kde Čereš nebyl, a musel tedy zanechat pouze vzkaz. Problém byl v tom, že zanechal vzkaz o obstarání živé ryby štábu Slovenské televize. Situace se pro Floriana nevyvíjela dobře, ale co se vyvíjí dobře? Je známo, že když se něco vyvíjí dobře, stojí to pak za prd. Florian vůbec vyhledává špatně se vyvíjející situace. Důkazem toho může být jeho poslední koncert v Rakousku, kde jeden člen Florianu odmítl nechat po koncertě klacek na místě spolu s ostatní aparaturou a snažil se s ním nastoupit ve dvě hodiny v noci do taxíku. Tohle ale nebyl velký skok do předslézu, doufám, milý čtenáři, že stále ještě víš, co čteš!

Tak tedy, Milan nechal vzkaz štábu Slovenské televize a jak známe štáby televizní z různých zemí, zdálo se nám zřehla nemožné, aby se zrovna tento štáb zabýval předáváním zprávy Čerešovi o jedné živé rybě. Nezbyvalo nám tedy nic jiného, než předpokládat, že ryba nebude a tudíž se nabízelo jediné řešení, obstarat si nějaké zvíře vlastními silami a protože jsme na to měli dvě hodiny a mohli se pohybovat jen po dálnici, bylo jasné, že to může být pouze mršina. To, jestli ji budeme vytahovat z vody a pokládat na podlahu tak jako rybu a strkat místo ní hlavu do kbelíku, jsme odložili napotom.

Právě v těchto místech textu si myslím, že bych měl trochu přerušit děj a dopřát čitateli a nebo čitatelce chvílku oddechu. Sám vím, že když děj trvá velmi dlouho, čtenář zapomene, o co vlastně jde, a oddá se jenom pocitům, jak to skončí a jestli to skončí a tak dále, a proto bych si teď dovolil využít této chvílky k něčemu úplně jinému.

„Mayby“ je anglické slovo a znamená v češtině něco jako „možná“. Má stejný počet písmenek a dvě dokonce stejná, ale o to ani tak nejde, zajímavější je, že když toto „mayby“ spojíme se slovem „slepice“, dostaneme výraz „maybe slepice“, což Čech, který zná trochu anglicky, by mohl přeložit jako „možná slepice“ a Angličan, který zná trochu česky, by se mohl dopracovat výrazu „maybe the hen“, ale o to by také ani tak nešlo. Teprve když použijeme myšlenku známého filozofa, dává nám to hlavu a patu. Celek by potom zněl nějak takto: „MAYBE VEJCE MŮŽE VZNIKNOU JEDINĚ ZA SITUACE, KDY PŘED SLÉZOU BYLA SLEPICE.“

A teď zpátky na dálnici.

Milan sledoval pravou stranu, Petr travnatý pás a já jsem hleděl před sebe, protože jsem řídil. A potom se to stalo. Petr zakřičel: „Zvíře!“ a já jel klidně dál, protože jsem očekával zvolání „Mršina!“. Po trochu bouřlivém dohadování jsme se domluvili, že se bude volat „Mršina!“ a ne „Zvíře!“.

Projeli sme Bratislavou a stále nic.

Ostražitost polevovala a řeč se počala stáčet na typicky florianovské problémy, jako například, čím se asi živí ti chlapi v růzových vestách a proč je na slovenských mostech tolik plivačů, jestli je to tím, že jsou prázdny, a nebo to tak bývá pořád a podobně. Navíc si Milan spletl bílého koně s kozou, ale já ho podezřívám, že nám chtěl jen udělat radost, abychom ho mohli opravit, a opravdu, tuším, že ho kdosi z nás opravil.

(„Ó, sní v posteli, mámo“, zpívá jedna žena v jedné písni.)

A potom to přišlo podruhé. Ve chvíli, kdy jsme si mysleli, že budeme muset na koncertě zase jen tlouct klackama, ozvalo se: „Mršina!“ A zatímco já se pokoušel zastavit, Milan (velmi rozrušeně) cloumal záchranným pásem a přitom se mu podařilo rozmlátit bakelitové pouzdro a celé se to zaseklo a Milan se pokoušel dostat se ven horem, tím, že se snažil přičupnout na sedadle, ale nešlo to a potom to zkoušel spodem a také to nešlo, protože neměl kam nacpat nohy, a tak jsme mu otevřeli dveře a snažili se mu pomoci tím, že jsme mu tlačili na ramena a nakonec se nám ho podařilo protlačit (byla to vlastně typická ukázka struknutí, tento výraz vysvětlím později spolu s double slézem) a Milan vzal fotoaparát, že jako to nakládání bude fotit, protože nesnáší krev. Zatímco Milan fotil, my s Petrem jsme nakládali mršinu do auta.

Petr přitom prováděl nějaké oddělování čehosi, co nepatřilo k něčemu, teda ono to k tomu patřilo, ale blbě by se na to hrálo, a vyrazili jsme. Kousek za místem, kde jsme získali mršinu, nám došlo, že vlastní získání mršiny nebylo ničím proti tomu, jak jsme cpali Milana ven z auta a Milan hned pohotově navrhl, že si to můžeme zopakovat a že by se to mohlo taky fotit a potom jsme jeli kolem hřbitova a to místo chtěl Milan použít pro opakované cpaní se ven, protože, jak nám tvrdil, bylo by to fajn pozadí.

Tesně před příjezdem na místo padl návrh, že jako zastavíme před galerií, zavoláme okýnkem v autě Čereše ven a zeptáme se ho, jestli má rybu, a v případě, že by ji neměl, jsme se chtěli otočit a jet zpátky. Nakonec jsem to vzdal já, protože jsem dostal strach, že bychom mohli opět začít bloudit v uličkách neznámého slovenského města a taky jsem se už chtěl něčeho napít a spatřit zase Čereše.

Není nad to, někam vejít a spatřit Čereše. Vlastně je vůbec fajn něco spatřit a když je to navíc Čereš, připadám si jako na jaře před rozkvetlou jabloní.

Koncert začal obvyklým způsobem. Milan troubil na šlaušek, Petr sa snažil srazit dva kameny, které měl přivázané na krku, a já jsem cosi brnkal na citeru. Televizní kamera se všude cpala a mám takový dojem, že ta první skladba neměla onen „drive“ jako obvykle. Zato při druhé jsem cítil, jak je publikum podmaněno. Milan něžně vytahoval rybu z vody, nechával ji okapat a ještě něžněji ji potom pokládal na podlahu a nořil svou hlavu do vody namísto ní. Petr si k němu čupl s klacíkem a soustředěně poklepal střídavě na rybu a na Milana, no a já jsem tiše pracoval s mršinou. Musím se přiznat, že mi nakonec stačila jenom jedna packa, která vyčuhovala z igelitu. Miluji totiž náznaky. Celý koncert završil tanec, kdy Petr tančil s nějakou Slovenkou a já zase s jinou a Milan se prodíral lidma a nabízel jim rybu. Jak se nám potom přiznal, jedna slovenská žena prý dokonce tu rybu políbila, což nás mírně překvapilo, protože s takovou reakcí jsme na Slovensku nepočítali. No, ale abych nepopletl poslěze s předslézou, tak po tanci jsme se vytratili za zády publika (děláme to pokaždé), počkali si na potlesk, který dost dobře nechápeme, spíše bychom uvítali mrtvolné a omračující ticho, než nadšený aplaus, po kterém si připadáme, jako bychom snad hráli celý večer na housle, a odebrali se do šaten Jozefa Čereše.

U Floriana platí, že před sléza je vždy lepší než poslěza. Ale někdy bývá zajímavé i to mezi tím. Čereš to komentoval slovy: „To byla poloha!“ V hospodě seděl Florian v řadě. Petr, který byl napravo od středu Floriana, se bavil s nějakým slovenským filozofem tím způsobem, že jak se nám potom přiznal, filozof ho vůbec neposlouchal. Ve středu seděl Milan, vlevo od něho já a ještě více vlevo Čereš a potom už jenom televizní režisér. To byla jedna strana stolu. Na té druhé seděli naši přátelé z Rakouska a pořad se smáli, protože si půjčovali jednu čepici. Při jídle se řešili dva problémy. Problém double slézu a problém sktuknutí. Oba dva se nám podařilo objasnit, i když jsme potom zjistili, že nás to

každého přišlo na tři stovky. Double sléz jsme správně umístili mezi předslézu a poslězu s tím, že je to vlastně velmi rychlé kmitání předslézy s poslězou a že to nemá nic společného se singlem, který působí spíše statickým dojmem. Co se týče struknutí, existovali hned zpočátku dva názory. Jeden se klonil k tomu, že je to vlastně jenom takové obyčejné kousnutí do struku a protože ten druhý nabízel širší možnosti, tak jsme se nakonec přiklonili k němu a zjistili, že struknutí je svým způsobem jakési pohlčení něčeho něčím. Abych to názorně ukázal, použiji příměru díry a něčeho, co je touto dírou pohlčeno. Doufám, že je každému jasný termín „vcucnutí“, protože z něho budu vycházet. Něco je tedy vcucnuto něčím, co má velmi hladké stěny. Naproti tomu struknutí je sice také pohlčení něčeho něčím, ale na stěnách to má jakési malé schodečky a na těch to drncá. Po večeri už následovaly takové ty obyčejné věci, jako placení, čištění zubů a usínání. Ale ani tady se to neobešlo bez určité dávky jemné filozofie. Florian si totiž zapoměl všechny své tři kartáčky na zuby v autě. Vyřešila to Dalma (žena Čereše) tím, že věnovala Florianovi úplně nový slovenský kartáček, ale ani potom nebyl klid, protože se Florian začal hádat, kdo má právo použít tento slovenský kartáček jako první. Dostal nás Milan argumentem, že má z té ryby angínu, a že musí být první v posteli. Ale ještě než byl přinesen kartáček, tak následovala druhá večere, tentokrát pouze v intimním kruhu Čerešů. Dalma (žena Čereše) se snažila přinést na stůl různé zavařeniny, saláty, salámy a kávu, ale nepodařilo se jí to tak docela, protože Čereš (manžel Dalmy) vše komentoval slovy, že to snad né, že zrovna tohle by bylo lepší jíst až ráno atd. Přesto jsme se docela dobře najedli a pak byl teprve přinesen ten slovenský kartáček na zuby.

Celý večer završil problém s pannou. Florian byl umístěn společně v jedné místnosti s pannou, která ležela v kočárku, a když se zhaslo, tak se Florian začal té panny bát. Nakonec musel být přivolán Čereš, který pannu vynesl. Ráno jsme si v koupelně prohlédli hadici, která se táhla od pračky až na vanu a aby nesjížděla, tak byla na svém konečku provrtána a na provázku touhle dírou protaženým byl přivázan jakýsi mořský kámen a vše bylo přilepeno leukoplast k vaně. Po prohlídce si Čereš sundal červené tepláky a prohlásil, že s námi pojedou do Bratislavy, aby tam odevzdal nějaký článek, který nestačil v noci opsat, protože si ho měl napřed odposlechnout z magnetofónu, ale nemohl to učinit, protože ten pán, který byl zaznamenán na pásce, strašně šišlal, že Čereš neslyšel, co by vlastně mohl opsat. Ale ještě než k nám Čereš nastoupil do auta, aby dojel do té Bratislavy, tak uviděl jeden můj hudební nástroj a moc se mu líbil, tak jsem mu ho dal, protože jsem ho stejně nemohl použít, poněvadž se nehodil k té rybě, jak řekl Milan, a tak si ho hned Čereš odnesl a koupil mi za to pivo, které Milan vypil. Když jsme nasedli do auta, tak Milan pustil nějakou arabskou muziku, abychom se dostali do té správné nálady tvrdých chlapů na cestách a aby Čereš hleděl. Ten celou cestou mlčel, protože poslouchal jenom jazz, ale určitě si musel v duchu připustit, že na získání pocitu tvrdých chlapů je lepší hudba arabská, než jazz. Teprve když Čereš v Bratislavě vystoupil, Milan tu muziku vypnul a dokonce nám kázal mlčet, protože prý toho už má dost.

Florian ví, že jedině intuitivní bezbřehost ho může zachránit před oblibou národa. Leží si ve vodě, spíše se jen tak převaluje a snaží se dostat na břeh, aby mohl vyrvat nějaký ten drn, ale břehů je kolem velmi mnoho, a tak to raději nechá, zvláště proto, že voda je teplá a že mu tam nosí i jídlo.

Na zpáteční cestě uviděl Petr letadlo.

(10. 3. 1992)

Zvuková produkcia skupiny „Lesní speváci“ alebo The Nace (čítaj nás), ako sme sa nekdôr premenovali, vznikla vlastne úplne živelne, v čase keď niekoľko ľudí zistilo, že sebarealizácia pomocou zvuku im vyhovuje viac, ako pasívne vnímanie hoci aj kvalitnej hudby. Okrem toho sme mali pocit, že neexistuje hudba, ktorá by nám vyhovovala úplne, tzn. že by nás bola schopná uspokojiť bezo zvyšku. Rozhodli sme sa teda, že si takúto hudbu „vyrobíme“ sami. Vlastné rozhodnutie nebolo také podstatné, pretože zvukové produkcie boli v tomto okruhu ľudí pomerne časté. Šlo len o to, že sme sa konštituovali ako skupina s názvom. Naším zámerom bola teda sebarealizácia pre publikum, čo je pri hudbe dosť zrejmé, a aj keď sa niekedy v slovnom sprievode obraciame k fiktívnemu, je to skôr súčasť hry (ironický moment).

Hry alebo nahrávania sa zúčastňujú spravidla všetci prítomní - niektorí iba sporadicky zasiahnu do toku zvukov, ak cítia potrebu tvorivo prispieť. Samozrejme, aj potlesk, ktorý sa miestami na nahrávkach objavuje, pochádza od nás. Jednoducho, ak sme s hrou spokojní, oceníme sa sami. Nehráme pre publikum a tiež nepotrebujeme, aby nás hodnotilo. Aj keď radi sprístupňujeme svoju hudbu okoliu, prejavy nesúhlasu sú nám ľahostajné. Ak sa vám naša hudba nepozdáva, hrajte si sami.

Viacrát sa stalo, že nám položili otázku, „či to myslíme vážne“. Na základe akých kritérií sa tu hovorí o vážnom? **Pre nás čo je vážne, to je vznešené, čo je vznešené, to je slobodné a sloboda je vždy radostná.** Ak mám radosť, myslím to predsa vážne, že ju mám. V tomto zmysle slova je radosť vážna. A my berieme úplne vážne to, že to (hudobné konvencie) neberieme vážne.

Máme to šťastie, že „teória“ našej hudby nevznikla ani pred, ani po vlastnej produkcii, ale vždy vznikla synchronne ako vedľajší (významom, nie obsahom) produkt. Uvádzame ju tu iba v zhustenej forme, pretože obsahuje v sebe špecifické prvky, ktoré ak je niekto schopný prijať, rozpracuje si ich v sebe sám, ale ak nie, bolo by ďalšie rozvádzanie zbytočné aj pre vás, aj pre NACE (čítaj nás).

Teda: Sme súčasťou prírody ako čokoľvek a naše schopnosti vnímať hudbu sú vlastne schopnosťami samej prírody, ktorá smeruje k duchu. Takisto vieme, že nemožno tvrdiť v absolútnom zmysle slova, že vydávame zvuky my. Je jasné, že môžeme vydať iba taký zvuk, na aký sú dané predpoklady (v nás a v stroji), že tieto predpoklady vznikli zase iba na základe ďalších predpokladov atď., teda že zvuk vydáva sama príroda a my sme v jej rukách nástrojom alebo prostriedkom, pomocou ktorého sa realizuje len to, čo sa musí.

Jediné, čo by sme mali robiť my, je nezasahovať a neupravovať to, čo v sebe cítíme ako potrebu hudby, aby sme ani umeleckými a podľa možnosti ani psychologickými konvenciami neznásilňovali aktivitu prírody (hudbu), aby sme sa stali nestrannými pozorovateľmi a nechali umelecké ambície prírody konať v nás. Umelecká aktivita prírody totiž znamená to, že hmota neguje samu seba v prospech ducha, ktorý vlastne tento pohyb nepriamo vyvolal. Neovplyvňujeme teda hudbu ničím, čo je „v našom duchu“, mohli by sme sa mýliť, a ona existuje aj tak len preto, aby smerovala k nášmu duchu najčistejšiemu (zbavenému aj potreby čokoľvek upravovať). Upravovať by v tomto prípade nepochybne viedlo k ničeniu.

Ďalšie tvrdenie: Nie sú principiálne dobré a zlé zvuky. Každý zvuk je zvukom prírody, teda vzhľadom na ňu (a my sme jej súčasťou) je každé kvalitné hodnotenie zvukov neúnosné (ich „hodnota“ je rovnaká). Každý zvuk môže byť súčasťou hudby, ide iba o kvalitu a rozsah nášho vnímania. Ak by sme hodnotili zvuk vzhľadom na nás (na našu psychiku, ale ako na časovo samostatnú jednotku), mohli by sme konštatovať, že vyhovuje alebo nevyhovuje našej chuti. Lenže žiaden zvuk nie je samostatný a pre nás môže byť krásnym zážitkom aj skončenie nepríjemného zvuku. Ak by sme napr. rozkúskovali nejakú nám

prijemnú skladbu na samostatné zvuky, z ktorých sa skladá, našli by sme v nich mnoho nepríjemných. Ale to len vtedy, ak by stáli samostatne, bez zvukov predchádzajúcich. V kontexte skladby sú rovnocenné s inými, lebo sú stavebným prvkom, bez ktorého by celok nebol taký, akým je.

Ak nájdete nejaký zvuk, ktorý sa vám aj v rámci skladby javí ako nepríjemný, v širšom rámci možno svoju nízko hodnotnosť stratí, určite však ju stratí v časovom rámci najširšom (život). Vtedy bude rovnako „dobrý“ ako ktorýkoľvek iný.

Pri našej hudbe pokiaľ možno nehráme na nástrojch, ale hráme sa s nástrojmi, so zvukmi, čo pokladáme za činnosť, ktorá sa viac bližie k umeniu. Pod pojmom „hra“ sa tu samozrejme nemyslí nejaká svojvoľná činnosť, ale aktivita, ktorá nie je zväzovaná účelnosťou, utilitárnosťou, úsilím o čokoľvek, disciplínou a z toho vyplývajúcimi deformáciami. Má to byť umelecká aktivita čo najmenej závislá od nejakého cieľa, a práve preto smerujúca k cieľu jedinému - k nezávislosti, k čistému duchu.

Každý z nás má pomerne citlivý vzťah k hudbe, ale takmer vôbec neovláda techniku. Podľa nás to nie je zásadná prekážka (niekedy je to dokonca „užitočné“, nie sme natoľko zafixovaní konvenciami techniky, z čoho vyplynul zaujímavý tvorivý moment - „objektívna náhoda“). Nikdy neskúšame, po nahrávaní jednoducho vyberieme to, čo sa nám pozdáva. Samozrejme, že žiadnu skladbu nevieme, ale hlavne nechceme zahrať druhýkrát (kvôli tomu si predsa hudbu nahrávame). **Nacvičovať skladbu preto, aby sme ju mohli zahrať viackrát, sa nám zdá aspoň také nezmyselné, ako keď sa napríklad niekto usiluje namaľovať ten istý obraz.** Toto opakovanie by malo zmysel iba vtedy, ak by neexistovala re-
produkčná

technika (magnetofón, fotoaparát) alebo ak by sa opakovaním dosahoval ďalší (nový) účinek diela, hoci aj v tomto prípade treba zvážiť, či novým účinkom bude nacvičovanie dostatočne vyvážené (hráme pre seba).

Čo sa týka postavenia jednotlivca k skupine, malo by platiť toto: **Nájde sa motív, ktorý je nám pokiaľ možno všetkým spoločný, a v jeho rámci sa jednotlivec slobodne realizuje tak, aby jeho aktivita nepotláčala inú. Teda sloboda obmedzená iba toleranciou voči spoluhráčom.**

(Košice, 1978?)
(uverejnené v Jazzeovej sekcii)

HUDBA A NACE

Chcel som niečo povedať o hudbe The Nace, ale vznikla z toho úvaha o hudbe vôbec.

Často sa nekonformným artefaktom vyčíta, že môžu „záporne“ vplývať na konzumentov alebo v lepšom prípade l'art puor l'artizmus, samoučelnosť.

Umenie ako fenomén (teoreticky závislý od artefaktu ako impulzu, ale ďalej ako kvalitatívne iná skutočnosť od neho už nezávislá) sa realizuje ako estetický vnem. Estetický vnem znamená to, že človek esteticky prežíva „všednú“ alebo nevšednú, ale inak fyzikálne normálnu skutočnosť (napr. strom alebo meter štvorcový plátna, 20 dkg farby a 2 decilitre oleja), že ju „poľudšťuje“, a tým poľudšťuje jedine seba, pretože skutočnosť ako taká sa nemusí kvantitatívne meniť. (Netreba polemizovať s tým, že človek po takomto vneme môže na skutočnosť spätne pôsobiť - z toho pohľadu je to druhoradé.)

LESNÍ SPEVÁCI II.

Od čias, keď bol v Jazze uverejnený článok o skupine Lesní speváci, sa ich hudba podstatne zmenila. Chápaním, obsahom aj výrazovo. Podstatný rozlišovací faktor však zostal celkom nezmenený. Je to úplná živelnosť, hravosť a silná duchovná - miestom až nábožen-

ská motivácia. Technická stránka hudby sa dlhoročným spoluhraním úplne zmenila, čo prospelo hudobnej „spolupráci“ pri samotnom hraní. Nástroje sa hráči naučili ovládať, nie však tréningom či učením sa, ale vždy „iba“ hraním naplno, naostro, a tak vznikol hudobný prejav miestami veľmi svojský, nezvyklý, ale životaschopný.

Nezainteresovanému ignorantovi sa môže táto hudba javiť ako chaotická, hráčom však nie je nič cudzejšie ako svojoľnosť pri hraní. Ak sa niekedy taký prípad vyskytol, zväčša pri novom hráčovi, spolupráca nebola možná. Vyžaduje sa psychická sebadisciplína.

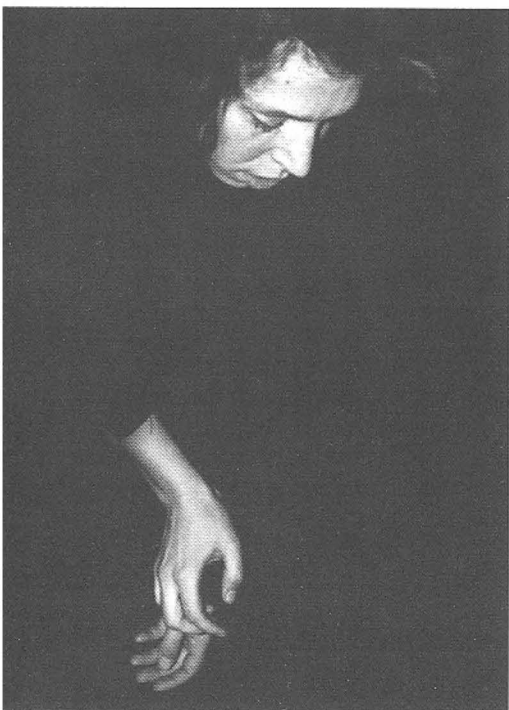
Pokiaľ by sme chceli túto hudbu vymedziť pojmovo či konkretizovať, môžeme povedať, že to nie je hudba epická, dejová, (ako napr. opera), ale hudba „atmosféry“, „stavu ducha“. Už po málo sekundách počúvania skladby poznáme často celý jej výraz a dej. Počúvaním sa umocňuje, prehľbuje „iba“ obsah.

Čo sa týka žánrového kontextu, je to výrazný a jednoznačný folklór. Ak samozrejme folklórom rozumieme hudbu bezprostredne „ľudovú“, neškolenú, živelnú, pravdivú, nezvládnuteľnú zásahmi zhora, hudbu, ktorá je prazákladom potreby človeka po chcenom usporiadaní zvuku. Dedinský folklór doživoval vlastne už v prvej polovici tohto storočia a dnes existuje už len jeho antifolklórna paródia v podobe často horornej - v tanci štátnych ľudových umeleckých zborov. Mestský hudobný folklór pretrváva u nás našťastie aj dnes, hoci je úradne vysoko nežiaduci, a je to vari folklór sociálny až obecné humanitný. Naproti tomu hudba Lesných spevákov je najskôr folklórom kultúrneho geta. A to iste nie v tom zmysle, že naše mesto leží ďaleko od Prahy. Vzdialenosti nie sú dnes často ani len relatívne, sú nedôležité (aspoň vnútri našich hraníc). Geto, ako je známe, sa dnes tvorí inak ako geograficky či nacionálnymi zátarasmi. Geto tiež neznamená hneď nešťastie (môže byť v ňom celkom veselo), je to skôr (a v prípade kultúrneho geta zvlášť) jeden aspekt stavu mysle či ducha jeho obyvateľov - inak žijúcich podobne ako iní - ktorí však musia svoje duchovné aspirácie či náboženstvo skrývať zo známych dôvodov. A tento aspekt v nás hrá, píše, kreslí. Nie je to nová skutočnosť, kultúrne geto a jeho folklór je faktom asi každej doby a prostredia. U nás sa však prejavuje pre známe (vyššie tiež necitované) o-

kolnosti a dôvody zvlášť výrazne a jeho hudba je pravdepodobne unikátna. Verím však, že sa tým netlmí jej komunikatívnosť. Je dôkazom toho, že ak sa všemožnými mocenskými a inými zásahmi uzavrie možnosť neskrývaného hudobného prejavu, hudba v spoločnosti prerazí či presiakne na najnečakanjších miestach a najnečakanjšími spôsobmi.

Technická poznámka: Tu vybraná hudba pochádza z mnohohodinových večerov sústavného hrania, ktoré sa, bohužiaľ, iba občas nahrávalo. Z nich bol zostavený zostrih (skôr informatívny). Na lepšie „pochopenie“ tejto hudby by bolo veľmi vhodné, ak by sa počúvala v podobných podmienkach, v akých sa hrala (v opačnom prípade sme mali vždy zlé skúsenosti), to znamená s plným sústredením a pekne nahlas!

(1982, Košice)



Balvan v kontexte ...

JAROSLAVA ČAJKOVÁ

Keď sa v druhej polovici 80. rokov začal na prehliadkach malých javiskových foriem objavovať súbor Balvan, mnohí ho pocítovali ako niečo zvláštne, až cudzorodé. Jeho členovia boli mlčanliví na javisku a trochu záhadní mimo neho. Prichádzali s celkom novou tematikou, ktorá nemala nič spoločné so spoločenskými a politickými problémami prvorádymi v uhle pohľadu vtedajšej doby a s divadelnou rečou, ktorú sme len postupne vnímali, no nie vždy jej rozumeli.

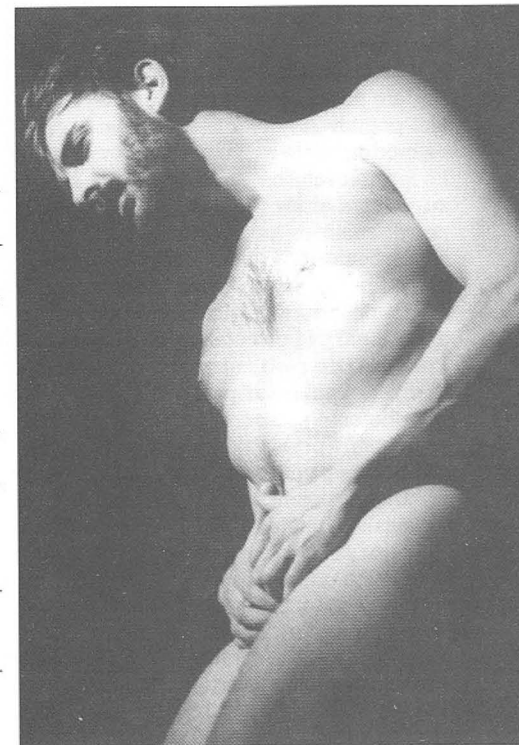
Najčastejšou témou slovenských divadiel bol človek v sociálnych väzbách, manipulovaný, pod spoločenským tlakom alebo osamotený, izolovaný, ak si chcel uchovať vnútornú slobodu. Balvan priniesol celkom novú koncepciu človeka. Modeloval ho ako hmotu, ktorú ovláda energia vedomých aj nevedomých síl usidlená v jeho vnútri, ale aj mimo neho. Súbor rozvíja svoju filozofiu na základe poznávania prúdov a tendencií moderného umenia vo svete, necháva na seba vplyvať výtvarné umenie, hudbu, divadlo, filozofické učenia. Vnáša takto do slovenského kontextu ďalšie myšlienkové rozpätia a okrem novej „divadelnej visáže“, ktorú charakterizuje pohybový výraz a vyjadrovanie, rozširuje aj kanálový raster pocitovej komunikácie s divákom.

Na Slovensku existovali rôzne podoby pohybového a znakového divadla (B klub, Labyrint), ktoré vychádzali z českej a francúzskej pantomimy. Balvan prichádza s pohybom, ktorý má zdroj vo vnútornom napätí, ale realizuje sa spontánnym, často improvizovaným pohybom. Akoby tu išlo o javiskovú realizáciu tenzie niektorých autorov abstraktného expresionizmu (Tobey, Pollock) a uvoľnenia predstáv, kombinácií v asamblážach pop artu. Napätie a uvoľnenie, cieľavedomosť a náhodnosť, racionálna stavba inscenácie a iracionálnosť javiskovej výpovede sa spájali s témami - motívmi, ktoré súbor čerpal zo slojev ľudského podvedomia, prazákladných zákonov entity a transcendentného univerza.

Prostredníctvom reči svojich tiel formuje súbor divadlo ako priamy výraz svojho vnútra cez všetky vrstvy psychiky. Z nich azda najpriaznivejšie sa uplatňuje podvedomie a iracionálne chápanie sveta. Tak sa na javisko dostávajú témy, ktoré sa dovtedy v divadle neobjavili. Azda po prvý raz v amatérskom divadle prezentujú sex nie v erotickej polohe, ale ako zákony priťahovania a odpudzovania, ako zákony ľudského a kozmického bytia.

Balvan sa vo všetkých svojich inscenáciách a performance usiloval dostať k základným vzťahom a znakom bytia (Pasce). Aj keď sa inšpiroval umeleckými výbojmi vo svete, (happeningy 60. rokov, Fluxus, earth-works, butó a iné), nerobil to len preto, aby ich napodobňoval, ale aby pomocou ich metód tvorby spoznával a modeloval svet v jeho základných funkciách, archetypovosti a prírodnosti (Zvraty-návraty, Zemné divadlo, vernisáže).

Tematika a divadelný jazyk, prijímané spočiatku s rozpakmi, neskôr možno až nekriticky, neboli jediným nóvom ich tvorby. Bol to aj spôsob komunikácie. Balvan svojím spôsobom uvoľnil vnímanie diváka, vyslobodil ho zo zaužívaných tematicko-divadelných stereotypov a naznačil mu ďalšie možnosti percepcie a nazerania nielen na divadlo, ale na svet vôbec. Nepôsobil na sociálne a spoločenské vedomie diváka, na jeho etos, zaútočil na jeho pocity a vnemy, rozšíril jeho zážitkovú sféru, čím sa žánrovo zaradil do oblasti pocitového di-



vadla. Týmto kanálom zverejnil Balvan tabu o človeku ako bytosti biologickej, fyzickej a súčasne transcendentnej. Z tohto spojenia vznikol nový pohľad a hodnotenie človeka, jeho existencie, čo ďalej rozvíjali a rozvíjajú iné súbory vo výtvare konkrétnejších podobách (Stoka - Bratislava, Ka - Tvrdošín, Disk - Trnava) alebo konkrétnejších témach (Bodea - Liptovský Mikuláš).

Ale to, čo v Balvane treba najviac oceniť, bola osobitosť, cieľavedomosť, hľadanie a vnútorná sloboda štyroch kmeňových členov súboru.

MINERÁLY BALVANU



Balvan vznikol niekedy v rokoch 1986-87, keď sa neposlušné krídlo v súbore Labyrinth pod vedením Aleny Šeščákovovej rozhodlo vyjadrovať sa síce pohybom, ale nie pantomimickým, ako sa snažila celý kolektív viesť Elena Samuhelová. Jednoducho, nechceli nasledovať ani Fialku, ani Sládku, tvoríť pantomimické etudy na tému človek a jeho vonkajší svet. Obrátili sa ku Grotowskému a rozhodli sa podniknúť cestu do vlastného vnútorného sveta, do hlbinných slojov a útvarov podvedomia a o nich tvoríť svoje javiskové svedectvo. Začínajú pásmom etud Hudba (1986), celkom úspešne sa prezentujú o rok neskôr predstavením Nedorozumenie alebo Zvraty-návraty,

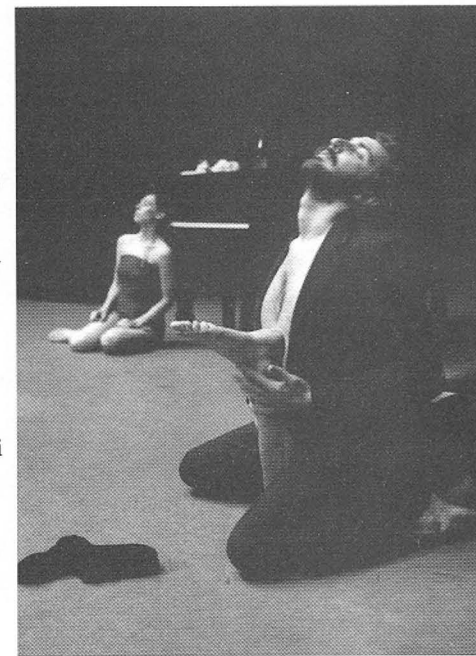
ba naznačujú ním, že by sa mohli pustiť aj do tvorby divadla poézie. Nielen preto, že v tejto inscenácii /asi v jedinej/ narábajú s artikulovanou rečou, ale aj s formulovanou témou o človeku, čím sa priblížili k ostatným súborom, lenže tie stavali človeka do sociálnych väzieb, pod spoločensko-politický tlakový piest, ktorý spôsoboval neslobodu, obmedzovanie a manipuláciu s ním. Balvan vytvoril tiež pavučinu väzieb, ktoré obmedzujú a manipulujú človeka, ale nevznikli z vedomia ľudí, pochádzali z tušenej, istým zmyslom vnímateľnej, ale neuchopiteľnej, nehmotnej reality. Po prvý raz sa stretávame s označením súboru ako pocitového divadla a divák si začína uvedomovať, že súboru zrejme pôjde o javiskové modelovanie poznania pocitov, o vyjadrenie reality, ktorá pocitovo existuje, ale je ťažko formulovateľná. Ďalší rok hľadá súbor v možnostiach takmer čisto abstraktného výrazu, vytvára etudy (Aldeabrus) pomocou svetla a tieňa, neartikulovaných zvukov, hudby, pohyb samozrejme neopúšťa. Inscenáciou Pasce smeruje kolektív k zviditeľneniu podstaty vzťahov príťahovania a odpudzovania, zmocnenia a odvrhnutia, slobody a závislosti, samoty a lásky. Abstraktnosť témy sa realizuje konkretizovanými vzťahmi a konfiguráciami medzi postavami, štýl nadobúda čistotu a priehľadnosť a divák získaval jasnú pocitovú a aj myšlienkovú orientáciu (čo sa o predchádzajúcich inscenáciách ešte nedalo povedať). Preto keď po revolúcii vystúpil Balvan s inscenáciou Alde-chomút alebo Klin, viacerí mladí divadelníci ho už prijímali s absolútnym odovzdaním a dôverou. Bolo to najúspešnejšie vyvrcholenie spoločnej tvorby aj preto, že každý člen dostal na javisku dostatočne široký osobnostný priestor. Inscenácia odkrývala podstatu fungovania vzťahov medzi mužským a ženským princípom, pôsobenie medzi mužmi (dovtedy takmer tabu na slovenskom javisku) v jasnej štruktúre, použitím klavíra vznikla navyše z celej inscenácie viacvýznamová javisková metafora. Nasledujúci Tanec hypochondra stráca spomínanú priehľadnosť, ale prináša do vývoja súboru rituál a magickosť. Hudba, ktorá v predstaveniach vždy hrala dôležitú úlohu, tu vytvárala mýtickú atmosféru a svojou sugestívnosťou pomáhala prijímať v mnohom abstraktný, ale intenzívny „tanec“ troch postáv. Súbor už smeroval k pohybovo-výtvarnému divadlu a tento svoj trend rozvinul hlavne na vernisážach výstav a v jednorazových projektoch. Z nich boli najzaujímavejšie Zrkadlá a projekt Zemné divadlo v rámci festivalu Divadelná Nitra '92.

ĽUDIA A ICH TELÁ

„Robiť divadlo znamená prelomiť reč, aby sme zakývali životom“, píše vo svojich dielach A. Artaud. Balvan reč nelámal, lebo vstupoval do sveta, kde reč ešte neexistovala a neexistuje. Ako spôsob dorozumievania a informovania o svojich zážitkoch si zvolil ľudské telo, hudbu, predmet. Pohyb všetkých členov mal isté spoločné vlastnosti. Rodil sa vždy z vnútorných impulzov, nevnášal sa zvonka nejakou vonkajšou choreografickou predstavou, mal svoju estetiku, občas aj neestetickú, nemožno však hovoriť o technike, a ak áno, tak o technike tela, ale nie pohybu. Nebola to pohybová štylizácia, ale ich štýl možno opísať. Mal čosi spoločné s pohybom prapôvodnej hmoty v oceánoch, s prvými „krokmi“ prvokov či rias. Napätie postoja, nervózne gestá rúk, plazenie, zvíjanie sa, rôzne podoby vlnenia, neočakávané výstreľky končatín do priestoru pripomínali správanie sa hmoty v jej prvých formách. Jej rozpiatosť vkliessená do ľudských tiel narastala a telá vystavujú svoju sexualitu a túžbu hmoty po exhibícii. Túto charakteristiku súbor najcelistvejšie spracoval azda na vernisáži výstavy Ľuba Stacha (1989), kde plaziaci sa had z ľudských tiel postupne prejavuje svoje chůtky, hoci určitým spôsobom spracovanú ju nájdeme od Pasci v každej inscenácii. V pomerne jednotnom pohybovom štýle boli členovia súboru výrazne diferencovaní. Od inscenácie k inscenácii si budovali vlastný výrazový „imidž“ a práve ich odlišnosťou vznikalo v nie dramatických inscenáciách dramatické napätie.

Alena Šeščáková bola dlho najvýraznejšou osobnosťou súboru. Dynamika jej osobnosti sa prejavovala ostrým, nervóznym, u nej technicky vypracovaným pohybom. Dráždila nie eroticky, ale sexuálne určite. Vždy prijímala pozície a pocitové polohy, ktoré narúšali všetko, čo by mohlo viesť k pokoju a harmónii. Vnášala dráždivé napätie a čosi ako zlo-myseľnú radosť z toho, čo svojim impulzom spôsobila. Už v prvej inscenácii Zvraty-návraty, keď ako temná hmota sťažuje Človeku (Jacqueline Sadloňová) všetko, čo môže, si buduje spolu s výrazom tela aj výraz tváre, ktorý, mimochodom u všetkých, býval viac strnulý ako mimicko-plastický. Chladne dráždivé oči, polousmev na tvári akoby vyjadrovali jej nadhľad nad situáciou, v ktorej zaúčinkovala. V inscenácii Pasce svoj výraz pevne dobdovoala a v ďalších už len preň dotvárala raz tvrdšie, inokedy žensky jemnejšie varianty (Tanec hypochondra).

Míchal Murin spočiatku stál v úzadí, ale od inscenácie Alde-chomút prebral vodcovskú úlohu v súbore. Dovtedy takmer nevýrazný, vystúpil v tomto predstavení zrazu v polohe mužského ega, dokonca s neskrývanou agresivitou a hrubosťou. Jeho pohyb o čosi pomalší, sebaistejší, nie veľmi tvorivý, realizovaný skôr v pózach a surových akciách korešpondoval s panovačnosťou, egoizmom, bezcitnosťou, bezohľadnosťou, spupnosťou a hrubou požívačnosťou mužského princípu. Nebola to poloha, do ktorej by sa musel Murin nasiliu štylizovať, ale nebola tiež jediná v jeho tvorbe. Oveľa mäksí a vláčnejší bol v inscenácii Tanec hypochondra, kde sa oproti predchádzajúcej mužský princíp realizoval v polohe neistoty a túžby. Zvon upevnený na jeho čele, bezhlavé zvonenie vyjadrovali rovnako mužskú silu ako chorobnú túžbu po vzťahu. Žensky zraniteľnú polohu zvyčajne vytvárala Eva Miklušičáková. Už v Pascách predstavovala zdravý životný princíp, ktorý pohltia a strávia iné násilné či zvrátené sily. Alde-chomút zjemňovala v tyrkysových šatách, subtilnejším pohybom a tvárou, ktorá hoci zvlášť nevyjadrovala, prezrádzala hlboké pocitové a citové túžby aj strádania. Vyjadrovala slabosť, ktorá sa rodi z citlivosti, z potreby spojif sa s niekým, čím sa stáva objektom hry a manipulácie väčšou silou. Bezbrannosť, neschop-



nost a zmolestovanú túžbu z Alde-chomúta dopĺňa eš्टe sebatrýzniace pokánie v Tanci hypochondra, k čomu ju nepriamo núti jej ženská vášnivá protihráčka (A. Šefčáková), akoby jej ženské polohy mali prejsť všetkými zákutiami potopenosti a pokory. Matúš Beňo vytváral slabší mužský alebo neutrálny princíp v tejto štvorici. Aj jeho subtilnejší, akoby zakríknutý pohybový prejav sa končil v pasívnom odovzdaní sa silnejšej moci. Na rozdiel od Miklušičákovskej jeho poddajnosť nevrcholila nejakým záporným pocitom alebo citom, ale prijímajúcou otupenou odovzdanosťou. Nepotreboval sa viazať, iní sa pripúťavali k nemu, aby ho použili a odvrhli. Dve hlavy (Miklušičákovskej a jeho), ktoré si Muž (M. Murin) guľká v inscenácii Alde-chomút po klávesoch klavíra podľa svojej tupej ľubovôle, zostanú asi jedným z najsilnejších obrazov tohto súboru. Nielen „reč“ Balvanu bola tým, čo divákovi na ich tvorbe prifahovalo, bolo to aj ich úsilie dostať sa k prapodstate vzťahov bytia, k archetypu, ktorý je ich predobrazom. Vyrvať poznanie z nepoznaného, ľudským možnostiam azda ani nepoznateľného. Dostávali sa k nemu cez svoju introvertnosť a nehanbili sa ju v žiadnej z polôh zverejniť. Cesty k spojeniu s univerzom môžu byť rozličné, Balvan si vybral spôsob vciťovania a jeho prezentácie prostredníctvom žánru na rozhraní divadla a živého výtvarného obrazu. Preto ich projekty nepotrebovali reč slov, stačili im vlastné telá, ktorými dotvárali hudobno-výtvarný priestor. A ten, kto sa vedel ich obrazom a impulzom otvoriť, mohol získať veľa.

DIVADLO BALVAN / THEATRE BOULDER (1987 - 1992) - VÝBER

Členovia: Matúš Beňo, Eva Miklušičáková, Michal Murin, Alena Šefčáková

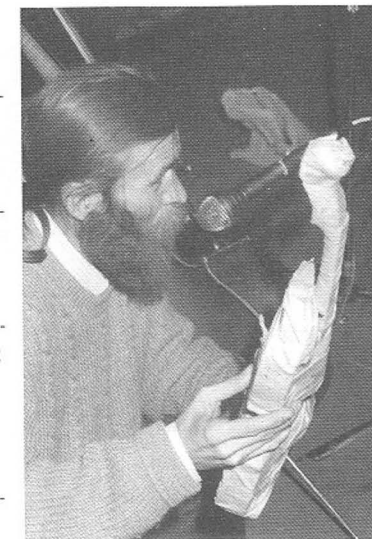
- 1987 - Dni alternatívneho umenia, Rožnov pod Radhoštěm
Malé javiskové formy, Poprad
- 1988 - Kumšty I., Bratislava
Pamiatky a súčasnosť, Bratislava
Poetická lýra
1. experimentálno-umelecko-literárny festival, Nové Zámky
Dni alternatívneho umenia, Rožnov pod Radhoštěm
- 1989 - Malý /veľký/ Tresk, Bratislava
2. experimentálno-umelecko-literárny festival, Nové Zámky
Nová slovenská fotografia, Bratislava
Lubo Stacho, vystúpenie DEVIATION na vernisáži výstavy
Noc kúzelníkov - Prešov, Bratislava, Praha
- 1990 - Konvergenzie, Ovsíšte, Bratislava
Belopotockého divadelný Mikuláš
3. experimentálno-umelecko-literárny festival, Nové Zámky
Mirrors - performance na výstave Laca Čarného, kláštor v Marianke pri Bratislave
Scénická žatva, Martin
Divadelná scéna, Zvolen
Večer alternatívy, Elám - klub, Bratislava
- 1991 - Festival intermediálnej tvorby - SNEH, Klarisky-Bratislava
Spišská Nová Ves, divadelný festival
Interrooms - MIX MEDIA PERFORMANCE, Bardejovské Kúpele
Alternative Art festival, Nové Zámky
SAN FRANCISCO - Performance ART, festival, Bratislava
Scénická žatva, Martin
Experimentálne divadlo zo Slovenska, Brno
Die Trotzigen, STÄDTISCHES MUSEUM Heilbronn, Nemecko
- 1992 - Karlove Vary - „festival undergroundovej kultúry“
Noc v STOKE, Bratislava
Divadelná Nitra

Rozhovor s muzikológom

Milanom Adamčiakom o jednej z jeho aktivít, o jeho hudobných nástrojoch. Rozhovor sa uskutočnil 3.2.1990 medzi 17.10 a 19.55 hod.

Milan Adamčiak: Vždy ma veľmi zaujímal problém rastra, rôznych štruktúr a väzieb. Prifahovalo ma vytvorenie multiplikácie niečoho menšieho, vytvorenie niečoho veľmi kompaktného, jednotného. Ako príklad sa na škole uvádzal ako najkompaktnější tzv. biely šum, plynutie vody, šum lesa, vetra, listov, a to ma inšpirovalo vytvoriť zvuky násobením jedného zvuku. Ako neexistujú dva rovnaké listy, dve rovnaké kvapky, tak ani dva inštrumenty nie sú celkom rovnaké. A tak som začal zhromažďovať, počínajúc najjednoduchším elementom - prvé nástroje boli pivné viečka. Michal Murin: **To hovoríš o čase tvojho štúdia na konzervatóriu v Žiline.**

M.A.: Nie, to už bolo neskôr, asi okolo roku 1968. Na konzervatóriu som ešte neuvažoval o zostrojovaní nástrojov alebo o využití netradičných nástrojov. Vtedy ma skôr zaujímal netradičné využitie tradičných nástrojov. Keď som sa sám ako violončelista na Varšavskej jeseni stretol s Pendereckého Sláčikovým kvartetom, kde sa okrem iného „fúkajú“ po violončele, tak som začal oŕukávať violončelo a zisťovať, čo všetko na ňom možno vylúdiť. Podobne ma nadchol klavír, ktorý keď bol otvorený a človek videl tie haldy strún, tak ho to nútilo načrieť doň, urobiť pizzicato, vhodiť doň pingpongovú loptičku alebo prevliecť cez to strunu, ktorá sa mi na violončele roztrhla. Takýto strunový klavír-multiplikátor bol aj cimbal, ktorý ma nesmierne dráždi, a preto mám aj veľa zásuvkových strunových inštrumentov, ktorých variácie vytváram. Zrejme u mňa existuje akási mánia, ktorá spočíva v potrebe mať tisíc rovnakých prvkov, presnejšie tisíc nepodobných rovnakých prvkov, určité opakovanie princípu. Keby som mal povedať presnejšie o svojich začiatkoch, kedy som začal vnímať moderné umenie, samozrejme, že by som sa nevyhol dadaizmu, surrealizmu, kubizmu, futurizmu a podobne. Zaujali ma a inšpirovali, ale musím sa priznať, že ma plne neuspokojovali. Keď som sa potom úplnou náhodou cez novú figuráciu a op-art dostal k Armanovi a videl stovky viečok od pepsi-coly vložené do jednej škatuľky, fascinovalo ma to a mal som pocit, že to je ono. Tento princíp sa mi pod rukami prelieval do experimentálnej vizuálnej poézie, gesticky písanej poézie a do písma, kde som napr. 20 riadkov napísal nejakým gestom a ďalších 20 zas iným, v inom uhle, až vznikol iný homogénny tvar, nová štruktúra. Podstatný bol vzťah medzi prvkom a štruktúrou práve touto variantnosťou. Aj keď to bolo to isté, nikdy to nebolo to isté. Možno to súviselo s trestami v základnej škole, keď jednu vetu bolo treba napísať sto-krát. Druhý moment, ktorý tiež hrá dôležitú úlohu, je zbierať. Ako deti sme síce mohli zbierať známky, nálepky a podobné veci, ale nie predmety, to bolo po vojne a v päťdesiatych rokoch zakázané. Ako deti sme obdivovali každého, kto zbierať mohol a navyše niečo z toho aj zostavil. Oproti nášmu domu v Ružomberku býval človek, ktorý mal celý dom naplnený všeličím možným od miestnosti plnej šijacích strojov, cez haldy novin až po miestnosť plnú smaltových reklamných tabuliek. Bol to taký čudák. Možno v tých kvantách podobného materiálu treba hľadať zdroj môjho záujmu o variantnosť jedného prvku. Neskôr na konzervatóriu som si uvedomil, že každý jednotlivý nástroj trošku inak znie a nikdy sa nedosiahne úplne rovnaký hladký, čistý, temperovaný zvuk napríklad na sláčikových nástrojoch. Táto „jednota rôznosti“ ma zaujala a dráždilo ma povoliť si struny a pozorovať, čo sa s tým stane. Struny a strunové nástroje vďaka svojej bohatosti nútia k úsiliu objavovať, znovunachádzať a variovať.



M. Adamčiak, Fluxfest, Bratislava, 1990

M.M.: Nástroje si pravdepodobne ešte nerobil, skôr to boli koncepty. Zhotovovanie asi prišlo až s ich reálnym použitím, uplatnením napr. v elektroakustickom štúdiu v bratislavskom rozhlase.

M.A.: Roky som skúšal materiály, elementy nástrojov, zisťoval som ich zvukové schopnosti, možnosti najlepšieho a rezonanciu umožňujúceho upevnenia, zhromažďoval som kvantitívne materiály. Samozrejme som študoval aj literatúru, aby som neobjavoval dávno známe veci. Pri tom som sa dozvedel napr., že struny z čriev favy znejú lepšie ako struny z prasaťa, čo ma mohlo zaujímať, ale k ich použitiu som sa nedostal, lebo to nie je dostupný materiál. Takto ma začal zaujímať problém dostupného materiálu a celý projekt sa zmenil na výrobu nástrojov z ľahko dostupných, lacných materiálov.

Prvé strunové nástroje boli zo silonového lanka, z ktorého sa dá urobiť viac nástrojov takmer zadarmo. Možno aj sociálno-ekonomický faktor viedol k hľadaniu rôznych náhradných materiálov, ktoré nesú so sebou aj istú akustickú výhodu, ktorá ma zaujímala predtým; išlo o ozvláštnenie tradičného zvuku. Náhradné materiály sú zväčša menej hodnotné, čo platí aj v akustike (obyčajný drôt miesťo vinutej struny), ale mne nešlo o vyrobenie nástroja, ktorý sa kválitou zvuku vyrovná bežnému nástroju, ale skôr naopak, vyrobiť niečo iné, s netradičným zvukom. Lacné, aby sa toho ľudia nebáli. Vychádzal som z myšlienky, že umenie nie je privilegované, že ho môže robiť každý a z čohokoľvek. Aby prípadné znehodnotenie nebola strata, ale zvukové a komunikačné ozvláštnenie. Keďže som nemal priestor na výrobu nástrojov veľa ich ostávalo v projektoch. Ale hromadili sa polotovary, ktoré sa dali kedykoľvek použiť a kto-

ré samy inšpirovali. Ako príklad uvediem nájdené kreslo s krásne ohnutým operadlom, ktoré priam volalo po vytvorení akejsi harfy. Keď natiahnem tú istú strunu do tohto oblúka, tak od neho závislá dĺžka strún vytvára iný stupnicový rad, než aký by som dosiahol vypočítaním. V takých prípadoch bola zaujímavá aproximativnosť, keď človek nevedel, čo z toho vzide, ale tušil, čo by z toho vyjsť mohlo. Exaktnosť definitívneho tvaru ma nezaujímala, skôr mi bola blízka možnosť, oscilácia. Inšpiráciou mi neraz boli etnické nástroje, resp. nástroje mimoeurópskych hudobných kultúr. Samozrejme, že nešlo o napodobenie, ale o mutácie a prelínanie princípov, ktoré s bežne dostupným materiálom vytvárali niečo iné. Nezaujímali ma natoľko elektroakustické nástroje, pretože si ich človek bežne nemohol urobiť, výroba ozubeného kolieska neniesla so sebou ľahkosť zaobstarania, skôr zataženie. Do veľkej miery ma pri tvorbe nástrojov ovplyvnili amuzikové, akčné a fluxové projekty, ktorým som sa venoval dávno predtým, mám tým na mysli akcie s Alexom Mlynárčikom a Robom Cyprichom v druhej polovici 60. rokov. Vtedy som pripravoval akcie s istým typom zvuku, napr. pätnásť ľudí na scéne melie na mlynčekoch mäsa. Všetci majú predpísané, koľko čoho majú do mlynčeka vložiť, všetci robia sekanú, ale každý inú. Zaujali ma pritom tie čvachtavo mlaskavo chľastavo pleskotavé zvuky a pripravil som akumuláciu partitúry, na ktorej bolo presne rozpísané poradie komponentov a ich gramáž. Pri tejto príležitosti mi napadlo akusticky či akčne využiť akýkoľvek bežný predmet, s ktorým prichádza človek do styku každý deň, využiť jeho prirodzený zvuk, ktorý vydáva. Kládavo zatŕkajúce kliniec alebo dve kládová narážajúce o seba, kliešte ako cvakadlo, rôzne typy úderov a trenia. Je to niečo iné ako nástroj, zvuk alebo predmet nájdený. To ma viedlo k zhromažďovaniu takýchto predmetov, a tak mám v inštrumentári napr. dvadsať rôzne znejúcich rašplí a pilníkov, „špachtli“, lopát, osličiek, rôzne dlhých hokejok a podobne.

M.M.: Čo majú všetky nástroje spoločné?

M.A.: Veci, z ktorých sú nástroje vyrobené, sa mi dostali do rúk náhodou, nie sú zámerne vyhľadávané, bezprostredný styk je primárnym zámerom mojej tvorby. Netvorím z toho, čo mi je nedostupné, resp. nevychádzam z vecí, na ktorých zaobstaranie by som vynalo-

žil väčšiu námahu, než vyžaduje samotná tvorba.

M.M.: Svojím spôsobom je to hra, a tak sa núka otázka, aký máš vzťah k detskej hre a ako sa hry detí odrazili v tvojej tvorbe.

M.A.: Nie je to priamočiare v tom zmysle, že keď sa mi narodilo dieťa, zisťoval som, že robí to isté ako ja. Z vlastného detstva viem, že škrabku po plote z nás nik neoznačil za hudobný nástroj, ale robievali sme to všetci, každý z nás bol raz muzikantom. Každý z nás roztáčal viečka od zavaranín, fľaštičiek a vrchnáky od limonády a zisťoval, že deformáciou predmetu sa mení aj zvuk.

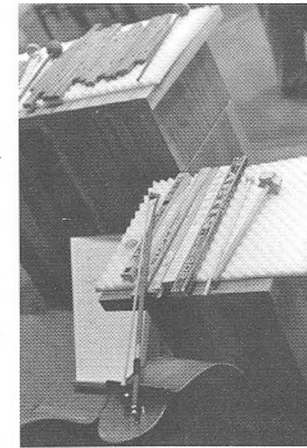
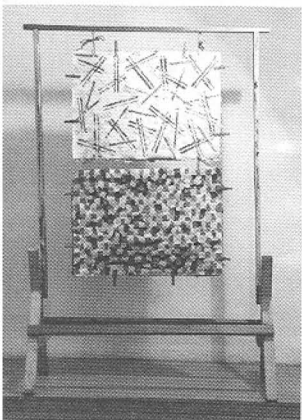
M.M.: Nástroje, ktoré vyrábaš, nie sú celkom bežné. Necitíš potrebu dávať im nie celkom bežné názvy? Zatiaľ sa vžil iba jeden názov - borofón.

M.A.: Spočiatku som každému nástroju dával taký názov, ktorý podčiarkoval najdôležitejšiu časť, či už to bol design, technické riešenie alebo materiál. Existuje nástroj tubi di bambu, sú to závesné bambusové trubičky, a tak keď som miesto bambusu použil trúbky z PVC, automaticky som dostal aj názov tohto nástroja - tubi di PVC. Neskôr som od takého pomenovania upustil a skôr ma zaujímalo, ako to pomenujú iní ľudia. Problém pomenovania zvuku je veľmi háklivý a príťažlivý zároveň. Robil som pokusy, keď poslucháč mal pomenovať zvuk nie podľa zdroja, ale podľa toho, ako pôsobí a čím je charakteristický, či už je to dĺžka, dynamika alebo hustota. Niektoré názvy sú zas poetické, ako napríklad borovicový borofón, ale tento názov nie je môj. Ja som dával hudobným inštrumentom väčšinou názvy podobajúce sa taliančine ako záväzné pre hudobníkov. Existujú klasické názvy nástrojov a ich varianty. Potom sú názvy, ktoré sú z taliančiny odvodené, napr. hriadelový nástroj sa môže nazvať grillo, nástroj, ktorého dominantou je kohútik, môžeme nazvať gallo, resp. galončelo. Pre bicie nástroje, bubnové, sa často používa onomatopoický názov, ako napríklad bubon, tamburo, dumbega. Ja som si vymyslel niekoľko sudových bicích nástrojov. Barello je sud a podľa typu, veľkosti a tvaru suda možno nazvať instrument dumbarello, tambarello alebo timbarello. Keď je väčší, môže byť použitý timbarone, timbarone, keď je menší, môže to byť timbarino, timbarino, tumbarelleta. Nedával som veľmi poetické názvy, išlo o to, aby bolo jasné, že ide o hudobné nástroje. Napríklad rollofón-xylofón z lepenkových trubic, rôl, ktorý vydáva dutý zvuk, keď sa na hranu udiera napr. dlaňou. Podľa dĺžky tuby, veľkosti vzduchového stĺpca sa dá zvuk regulovať.

M.M.: A čo design?

M.A.: Nikdy ma nezaujímal estetický vzhľad nástrojov. Nebolo dôležité, či sú dosky ohobľované, nalakované, namorené alebo zafarbené, hlavné bolo, aby osobito a „dobro“ zneli. To, či sú zbité klincami, spojené mosadznými skrutkami alebo perfekcionalisticky prilepené kvalitným lepidlom, hralo skôr akustickú než estetickú rolu. Primárne ma model krásy nezaujímal, išlo o účelnosť, a nie aby to bolo zbytočne nehumane pracné, hoci sa za najkrajšie nástroje považujú tie, ktoré pekne vyzerajú, a nie tie, čo len pekne znejú. U niektorých mojich vecí to bolo aj zámerne; nedať nástroju finitnú podobu v pevnom tvare, nechať možnosť variety, priestor pre zušľachtenie. A okrem toho, mňa dráždia surové, prírodné materiály, tak ako ich človek nájde. Ak nájdem polámanú hokejku, tak si len odrežem príslušnú dĺžku, ktorú do zvukovej sady potrebujem. Neláka ma už prehobľovávať ju a premalovávať. Borofón je pekný tým, že je v tej podobe, v akej je, čistý, s kôrou a popraskaný. Tieto nástroje sú určené bežným ľuďom, ktorí sa s tými materiálmi stretávajú, a ja by som chcel, aby v nich objavili iný kus krásy, než je umelá, umením zošľachtená.

M.M.: Tvorca asi necíti uspokojenie dovedy, kým plody svojej tvorby nekonfrontuje, nepredostiera ich publiku. Určite si rád, že pár nadšencov je ochotných spolupracovať s tebou v Transmusic comp.



hudobné nástroje TMC

M.A.: Prvé spôsoby prezentácie týchto nástrojov boli zamerané na elektroakustické kompozície ako zdroj zvuku. Vtedy poslucháči nevedia, odkiaľ zvuk pochádza. Druhý spôsob prezentácie je inštalácia alebo environment. Vtedy nechám nástroje ľuďom, aby si na nich mohli zahrať. To bolo pôvodne aj mojím cieľom, aby po koncerte ľudia pristupovali k nástrojom a urobili s nimi druhý koncert, svoj. Niekedy by som rád zažil, aby už počas nášho hrania sa ľudia spontánne zapájali. Dovoľuje to aj ľahká ovládateľnosť nástrojov, aj charakter kompozície, ktorý dokonca predpokladá voľnosť u interpreta. Skôr než došlo k živému uvedeniu mojich nástrojov, bola výstava Suterén, kde boli tri výstavné boxy naplnené takýmito inštrumentami a návštevníci okamžite zistili, že ich môžu používať. Provozovali k dotyku, čo na výstavách nie je obvyklé. Tieto nástroje majú istý obmedzený zvukový potenciál. Neusilujem sa o preferenciu určitého tónového systému, usporiadania v rámci temperovanej sústavy alebo o mikrotonálnu hudbu, ale ide mi skôr o voľné sústavy, v ktorých môže byť pentatonika použitá s mikrotonálnym, tonálnym alebo dodekafonickým systémom. Tak isto mi neprekážajú tónové odchýlky a nelipnem na norme ako reprezentantovi čistého, „nefalošného“ tónu. Zaujíma ma splyvanie typov aj rôznych ladení, vytvorenie tónového a zvukového priestoru ako kontinua, v ktorom ktorýkoľvek bod môže byť použitý tak, ako ktorýkoľvek zvuk, šum, treskot, všetky tzv. netónové zvukové javy môžu byť použité ako hudobné. To isté sa týka tónovej výšky; môže byť použitá ktorákoľvek a možno po poslucháčskej stránke práve tam vzniká napätie. Napr. keď sa hrá na nariadené violončelo a pritom na kovový rám so strunami, rámfón, v ktorom po každom brnknutí sa struna preladaže a s ňou všetky ostatné, pretože sú z jedného lanka natiahnutého cik-cak. Stretávam sa vo verejnosti, a najmä hudobnej, s názorom, že pôžitok z takejto hudby môžu mať len tí, ktorí ju práve robia, a ja si myslím, že to nie je na škodu vecí, pretože dnes existuje veľa hudobníkov, ktorí necítia pôžitok z toho, čo práve hrajú. Je tu istý model kreativity. Hráči, ktorí sa stretnú s nekonvenčným nástrojom a majú možnosť na ňom hrať aj v kolektíve, sa inšpirujú samotným nástrojom, vlastnými schopnosťami, skúsenosťou, a zrazu majú ďaleko väčšiu zásobu invencie ako tí, ktorí sú navyknutí na klasický hudobný nástroj a chcú ho klasicky použiť. Príkladom je tvorivosť detí, ktorých vynachádzavosť a hra s nástrojmi sa zdajú bezhraničnými. Na druhej strane si nemyslím, že hudobné nástroje sú jediným prostriedkom, ktorým možno robiť muziku. Hudobný proces zahŕňa veľké množstvo fáz a jednou z nich je fáza inštrumentálnej hudby, resp. tá časť komunikačného reťazca, ktorú vytvára interpret pri dotyku s nástrojom. Dotyk s nástrojom je autentickjší tým, že nástroj je bezprostredný, tým, že nevyžaduje špeciálne znalosti, prípravu, schopnosti, že sa vraciame k ekologickejšiemu, prírodnému, „rukodielnemu“. Ľudia vedia vylúdiť flautový zvuk stlačením „gombíka“ na syntetizátore a za-

Tvorivá hudobná dielňa pre deti, Bibiana, 1990, (M. Adamčiak)

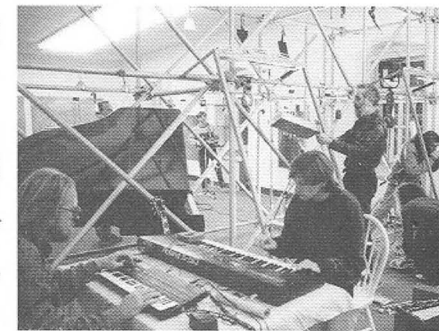


budli, že majú fúknúť. Aj preto tento moment manuálnej, bytostnej účasti na produkovani hudby by som chcel nie kriesiť, ale ukázať, dať k dispozícii, umožniť nazrieť doň.

Výpoveď zapísal Michal Murin

Milan Adamčiak, nar. 16.12.1946 v Ružomberku.
1962 - 1968 Konzervatórium v Žiline (violončelo).
1968 - 1973 Filozofická fakulta UK v Bratislave, odbor hudobná veda. Hudobník, výtvarník, muzikológ, publicista. Žije a tvorí v Bratislave.

Aj keď k tejto otázke by mali patriť aspoň dve ďalšie a to: „Ako sa mi prihovára Machajdikova hudba?“ a „Prečo je tu hudba Petra Machajdika?“, už to, že som si zvolil tú prvú ako názov, znamená, že chcem zdôrazniť otázku určenosti. A aby som bol trochu konkrétnejší, ide mi o určenosť jeho hudobnej tvorby vzhľadom na kontext, ktorý dostal pomenovanie „nekonvenčná hudba“. Po vypočutí výberu z jeho skladieb som dospel k názoru, že nekonvenčnosť v jeho prípade neznamená ani tak rovinu využitia konvenčných hudobných prostriedkov, ale skôr že tu ide o úsilie dospieť k posunom, a to nekonvenčnými postupmi v tej zložke umeleckého vyjadrovania, ktorej sa hovorí obsahová stránka umeleckej výpovede. Už názvy niektorých jeho projektov (Intímna hudba) naznačujú oblasť, kam smeruje jeho aktivita. V čom a kde teda spočíva ťažisko Machajdikovho snaženia? Je to sféra, v ktorej je často jediným vodidlom iba intuícia, preto sa to pokúsim priblížiť aspoň v náznakoch. Ide tu o aktivitu, ktorá sa dotýka oblasti ťažko uchopiteľnej, ale stále v nás prítomnej, oblasti, ktorá je akýmsi polom, kde sa stretávajú rozličné protirečenia a len na chvíľku sa nám zjavujú určité riešenia. Ide o snaženie, ktoré chce sprítomniť a na určitú dobu aj fixovať niečo z oblasti takej prchavej a stále sa meniacej, ako je oblasť pocitov. Nechcel by som, aby sa tu oblasť pocitov zamieňala s oblasťou dojmov či oblasťou psychických stavov. Skôr som mal na mysli komplex vnútorných pochodov, ktoré sa síce dotýkajú oblasti psychických stavov a oblasti dojmov, ale viac súvisia so sférou zážitkov a sférou postojov. Aj keď spomínané oblasti dojmov a stavov sú akýmsi východiskom, zdrojom invencie, nie sú hlavným polom umeleckého realizovania sa Petra Machajdika. Je potrebné spresniť aj to, že toto realizovanie sa nie je prezentáciou pocitov ako takých, ale ide tu o tvorivú aktivitu v tom zmysle, že proces tvorenia vychádza z oblasti pocitov a smeruje k novej úrovni chápania skutočnosti, k inej schopnosti rozlišovať, diferencovať javy okolo nás i v nás samých, k novej citlivosti. Pod novou citlivosťou sa tu myslí schopnosť orientovať sa v oblasti pocitov, schopnosť nachádzať v nich určitú vnútornú spojitosť. Tým sa Peter Machajdik vedome zaraďuje do spoločenstva tých umelcov, ktorých úsilie môže priniesť nové pohľady na riešenie otázok, ktoré sa v súčasnosti zdajú neriešiteľné, či tu už ide o otázky v spoločenskej rovine, alebo o otázky hlboko intímne. Táto nová citlivosť, tento vnútornejší nový pocit nás privádza do polohy, kde si začíname uvedomovať pocitovú sféru ako celok. Myslím si, že práve tento moment je v Machajdikových veciach prítomný a dominantný.



Transmusic Comp., hudobný performance, Sen o múzeu, Žilina, 1990, konštrukcia Dido skupiny VAL. (Mlynáček, Mecková, Adamčiak)

Jedným zo základných princípov tvorby Petra Machajdika je vyjadriť svoj vnútorný svet. Keďže sa tu naskytá dosť široký priestor na interpretovanie tohto princípu, myslím si, že by bolo potrebné uvedomiť si a upresniť polohu Machajdikovho JA. Je to dôležité z hľadiska kontextu, v ktorom sa Machajdik chce realizovať, a z hľadiska miery autonómnosti tohto JA vzhľadom na potrebu samotného sebadefinovania sa. Tieto dva aspekty majú vplyv na to, čo sa bude realizovať a ako sa to bude realizovať. Práve úsilie o čo najväčšiu autonómnosť núti Machajdika obracať pozornosť na tú oblasť umeleckého vyjadrovania, ktorú by sme mohli nazvať oblasťou modalít ľudského hlasu a ich zvukových pendantov. Tento moment potom predpokladá vytváranie takej formy vyjadrenia, kde sa preferuje úloha ľudského hlasu a zvukové prostredie sa dostáva do polohy pendantu. Je potrebné dokázať, že tento posun neznižuje výpovednú hodnotu zvukovej zložky, práve naopak. Zvukové prostredie tu plní dvojité úlohu. Na jednej strane plní funkciu nositeľa hudobnej informácie, na druhej strane zohráva úlohu partnera modalitám ľudského hlasu. Práve táto dvojakosť vytvára nové nároky na vyjadrovanie v oblasti zvuku. Iniciuje nové hľadania v oblasti zvukových možností, čo sa uskutočňuje jednak výrobou nových zvukových nástrojov, alebo rozširovaním oblasti nekonvenčných postupov hrania na klasických nástrojoch. Už spomínaná dvojakosť ovplyvňuje i kompozičnú zložku. Potreba okamžitej reakcie na prá-

ve prezentovanú modalitu hlasu posúva tento spôsob tvorby do oblasti improvizácie. Teda aj umiestňovanie týchto úsekov, v ktorých sa exponujú určité modalily ľudského hlasu do časovej štruktúry celej kreácie, nemá pevný plán a je závislé od miery výpovednej hodnoty zvukových pendantov týchto modalít. Keďže akvizitívny moment je na strane modalít ľudského hlasu, pretože ony majú schopnosť najbezprostrednejšie pretlmočiť pocitovú sféru, zvukovej zložke zostáva úloha reagovať tak, aby táto sféra bola prezentovaná ako určitý celok. Ide tu o proces, v ktorom prebieha sústavná zmena jednak v oblasti vytvárania zvukového prostredia a jednak v oblasti modalít ľudského hlasu. Hlavnou otázkou sa tu teda ukazuje spôsob exponovania modalít ľudského hlasu. Spôsob prezentovania týchto modalít sa môže odohrávať v dvoch polohách. Prvá spočíva na vzájomnej interakcii medzi modalitou a jej pendantom vo zvukovom prostredí tak, že expozícia novej modality je odpoveďou na výpovednú hodnotu

práve skončeného úseku, v ktorom sa prezentovalo zvukové prostredie. Ide tu o vytváranie derivácií modalily exponovanej na začiatku kreácie. Druhá poloha je založená na exponovaní stále nových modalít ľudského hlasu bez odozvy na úseky zvukového prostredia, ktoré práve dozneli. Samotné vzťahy medzi modalitami a ich pendantami v zvukovom prostredí a ich vznik by bolo možné naznačiť nasledujúcou konštrukciou. Ide o zobrazenie procesu, v ktorom sa dopĺňajú dve smerovania. Prvé smerovanie vedie k hľadaniu pendantov k situáciám, ktoré boli vytvorené exponovaním určitých modalít ľudského hlasu, vytváraním pendantov týchto modalít vo zvukovom prostredí. Takto vzniknuté situácie navodzujú určitú pocitovú atmosféru v jej protikladných póloch. Týmto však ešte nedošlo k spriehľadneniu pocitovej sféry natoľko, aby sme mohli hovoriť, že došlo k určitému priestorovému uchopeniu tejto sféry či k orientovaniu sa v nej. Preto toto prvé smerovanie dopĺňa druhé, ktoré by sme mohli prirovnať ku kruhovému pohybu. Tento postup už nie je založený na hľadaní protikladov, ale na hľadaní spoločného medzi pendantmi na základe podobnosti prvkov, z ktorých sú tieto pendanty vytvorené. Týka sa to hlavne prvkov zvukového prostredia. Konkrétnejšie by sa tu dalo hovoriť o hudobnom dianí. Striedanie týchto dvoch smerovaní či postupov vedie k pochopeniu určitej sféry ako celku, v našom prípade sféry, v ktorej boli exponované modalily ľudského hlasu a vytvorené ich zvukové pendanty. Túto myšlienkovú konštrukciu som tu predostrel preto, aby som ilustroval, ako som dospel k pochopeniu Machajdíkovho spôsobu tvorby. Od nej sa potom odvíjal aj myšlienkový prúd, ktorý sa dotýka estetickkej stránky Machajdíkových vecí a možných komunikačných situácií. Teraz by som sa ešte chcel vrátiť k vyššie spomenutej dvojitej úlohe zvukovej zložky. Bolo už spomenuté, že okrem úlohy pendantu k modalitám ľudského hlasu plní úlohu nositeľa hudobnej informácie. Pretože v prípade Machajdíkovkej tvorby ide o oblasť intermedialných presahov, tzv. mimohudobné zložky tu hrajú rovnocennú úlohu s hudobnou zložkou. To, že Peter Machajdík posunul zvukové dianie do polohy prostredia, neznamená zníženie hodnoty hudobnej informácie v jeho prácach. Možno povedať, že dosiahol práve opačný efekt tým, že oslobodil prácu so zvukovými prvkami od určitých stereotypov, ako sú silná väzba na tón, farbu a pod. Podarilo sa mu to preto, že sa vedome odklonil od tých postupov, ktoré stavajú na znovu sa opakujúcej preštrukturalizácii tónového materiálu. Subtilnosť vyjadrenia, ku ktorej tieto postupy spejú, dosahuje P. Machajdík akcentovaním výrazových možností ľudského hlasu a integrovaním jeho modalít do zvukového spektra.

Zostáva ešte dodať odpoveď na otázku, prečo je tu Machajdíkov hudba. Bolo by možné odpovedať tak, že jeho tvorba je akceptovaná, že oslovuje určitú časť publika. No postavená otázka skrýva v sebe ešte otázku, ktorá smeruje do oblasti vnútornej slobody. Schopnosť prezentovať túto oblasť v určitom médiu, schopnosť posunúť jej hranicu P. Machajdík dokazuje v každej svojej kreácii. Tým, že sa pohybuje na tejto hranici, prináša správu o hodnote možnosti, ktorú nám ponúka tento svet. To, že táto správa je tu, že ju

predkladá prostriedkami, ktoré si sám modifikuje, aby bola presným obrazom toho, o čo sa usiluje, zaraďuje P. Machajdík do určitého kontextu. Týmto kontextom je sféra, ktorá nesie pomenovanie nekonvenčná hudba a znova upresním, že nekonvenčnosť v prípade P. Machajdík nesúvisí len s používaním nekonvenčných hudobných prostriedkov, ale aj s vytváraním nekonvenčných kompozičných postupov a hľadaním posunov vo videní duchovných hodnôt tohto sveta. Machajdíkov tvorba tým, čo do tohto kontextu prináša, rozširuje hranice možného, čo spôsobuje predovšetkým jeho schopnosť vedieť sa orientovať v duchovnom bytí, objavovať jeho nové aspekty a podávať videné cez sféru novej citlivosti. Jeho krédo - vyjadrovať svoj vzťah ku skutočnosti, či vnútornej, či vonkajšej, prostriedkami, ktoré sú produktom experimentu so svojim JÁ, postupmi, ktoré sú v danej chvíli pre neho najoptimálnejšie, zaručuje mu určitú automómnosť v rámci vyššie naznačeného kontextu. Táto autonómnosť ho zároveň chráni pred možnou dezinterpretáciou jeho aktivít, pretože v komunikačnom reťazci, ktorý je vďaka tejto autonómnosti vždy machajdíkovský, nakoniec prevláda prítomnosť výsledného pocitu, o ktorý sa vo svojich produkciách pokúša.

PETER MACHAJDÍK (*1961)

1988/89 - spolupráca so súborom TRANSMUSIC COMP.

1989 - cena na skladateľskej súťaži elektroakustickej hudby vo Varese

1990 - spolupráca s rakúskym skladateľom a hudobníkom Wernerom Kdylkom, účasť na workshope pre komputernú hudbu v Amsterdame a Haagu

1991 - spolupráca s divadelným súborom Stoka, s tanečníkmi (Michal Murin, SST) a výtvarnými umelcami (Viktorom Hulíkom), premiéry skladieb na festivaloch vo Viedni, Mníchove, Weimare, Padove, Brne, Prahe a Bratislave, účasť na workshope pre improvizovanú hudbu v Grazi pod vedením Vinka Globokara

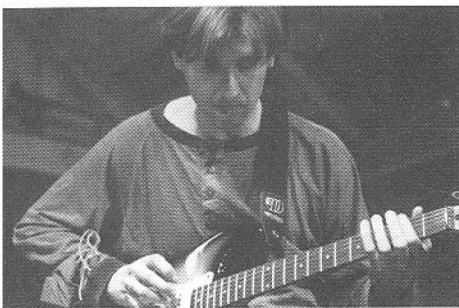
1992 - hosť Berliner Künstlerprogramm des DAAD, začiatok spoluprác a americkým multi-perkusionistom a vokalistom Davidom Mossom, vystúpenie s Heinerom Goebelsom, Davidom Mossom, Dietmarom Diesnerom, Martinom Burlasom a ďalšími na festivaloch v Strasbourgu, Viedni, Berlíne, Postdame atď.

1993 - spolupráca s Jonom Roseom, Pertom Hollingerom, Tomom Guralnickom, Nataliou Pšeničnikovou a premiéry nových projektov na festivaloch v Haagu, Arnheme, Ebeltofte, Lipsku, Ulrichsbergu a Poprade

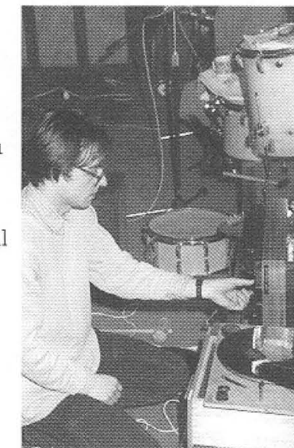
1994 - premiéra projektu „Intímna hudba“ na festivale Inventionen v Berlíne (s Davidom Mossom, Dietmarom Diesnerom, Nataliou Pšeničnikovou a Dorotheou Rust), premiéra skladby „Menü für Venü“ na festivale Večery Novej hudby v Bratislave (súbor Veni, dirigent Daniel Matej), spolupráca s americkým huslistom Malcolmom Goldsteinom, vystúpenia na festivaloch v Prahe, Zugu, Aarau, Lisabone, Ilmenau, Plasoch atď.

1995 - Vystúpenie s Davidom Mossom, Dorotheou Rust, Malcolmom Goldsteinom na festivaloch v rámci Performance - Tage v Zürichu, Muzički - Biennale Zagreb, koncerty vo Švajčiarsku a Nemecku.

Peter Machajdík žije v Berlíne a v súčasnosti tiež pripravuje nové zoskupenie Danubean Waltz Band, ktorého repertoár sa bude skladať predovšetkým z valčíkov pochádzajúcich prevažne z oblasti povodia rieky Dunaj (Strauss, Lehár a pod.), nádherných kusov Gejzu Dusíka, Júlia Fučíka, Erika Satieho, ale aj príspevkov členov súboru (David Moss, Malcolm Goldstein, Duja Masná).



Peter Machajdík



Martin Burlas, Fluxfest, Bratislava, 1990

„So Salvadorom Dalím sa od istej doby nestýkam, zato John Cage je môj kamarát,“

tvrdí Miloslav Černý, spoluautor spoločnej kompozície s geniálnym tónovým kúzelníkom.

JÁN KARÁSEK



WEE-TEY-TE NA SLO-VÉTS-KU

Tvorba a hravosť občana moravského mestečka plynú mimo hlavného prúdu záujmu výtvarných a hudobných kritikov. Štyridsaťročný učiteľ hudby na miestnom konzervatóriu je genetickým pôvodom Moravan, odborným absolvent strojníckej priemyselovky. Skončenie tejto školy považuje za najhudobnejší fakt v svojom živote. Až neskôr sa prihlásil na konzervatórium, kde sa „vyučil“ za flautistu. Žil, žije a bude žiť v

Kyjove až na večné časy a nikdy inak, ak Pán Boh a Lenin nedajú inak.

HEJ, HOR SA, SVETA PROLETÁRI!

A sme pri podstate, jadre a merite veci. Pretože tento materiál spracovávam pre revue zaoberajúcu sa nekonvenčnými hudobnými aktivitami, začnem ne-konvenčnými a ne-hudobnými *pasiami* Miloslava Černého.

Kyjovský *pábitel* je nadšeným stúpencom všetkého proletárskeho. Každoročne v úzkom rodinnom kruhu so slastnými melancholickými pocitmi slávi výročie Veľkého Února. Býva to večer nabitý borščom a inými pikantnosťami spojenými s prednesmi z ruskej literatúry a Leninových spisov. V jeho dome nájdete zaujímavé artefakty dotýkajúce sa tejto problematiky. Návštevníkov už pri vchode víta socha Lenina držiaceho husle pomalované kakaí farbami. Vari niet miestnosti v celom dome, kde by na vás nehladeli bdelé oči Brežneva, Husáka a ostatných idolov uplynulého obdobia. A komu sa to máli, učiteľ hudby je spoluorganizátorom lampiónových sprievodov k nemenej významnému výročiu. Toho roku sa konal už tretí ročník. Usporiadany sprievod vyšiel v tesnom šiku do ulíc a údajne mal nielen pozitívny zdravotný účinok (pobyť na čerstvom vzduchu), ale aj pedagogicko-výchovný. Konal sa v duchu hesla *Sovetský obř, je nám s tebou dobře. A k poslechu i tanci hráli „Leninovi kanci“*. Miloslav Černý pokladá za jeden zo svojich najväčších hudobných úspechov zostavenie profesionálnej dychovky určenej na tieto podujatia. Jej hlavná prednosť spočíva v tom, že jej členovia sú neprofesionáli, ba čo viac, neovládajú hru na jediný hudobný nástroj. Ou, už sme sa skoro dostali k muzike...

OD TOALETY K BEETHOVENOVÍ

Nostalgický proletár má blízko aj k výtvarnej a sochárskej tvorbe. Jeho unikátnemu WC nielo páru v celej Európe (ak nie vo svete). Vedľa záchodovej misy je zavesená sprchovacia hadica s vytvarovaným uchom na konci a s cedulkou *Zde zašeptej svůj bol*. Z miesta splachovacieho držadla vytrča ústretovo podávaná ruka a pri nej nápis *Děkujeme za spolupráci*. (Potrasenie pravicou na takomto mieste má svoje zvláštne, bližšie neopísateľné čaro.) Nuž, a keď sa, sediac, pozriete kolmo hore, na strope je pripevnená ďalšia misa, z ktorej zasa trčí milá ríčka s otvorom usmievajúcim sa rovno do vašich očí. Inšpirácia exkrementálnym umením je badateľná i na kolekciách šperkov. Ľudový umelec vytvoril náušnice z miniatúrneho splachovadla a toaletného papiera a k tomu decent-

ný prívesok zo záchodovej misôčky. Pri šperku *Beethovenova kadeř* sa pohral s iným materiálom, konkrétne s kónským chvostom.

Ou, a sme opäť pri hudbe. Nech sa robí, čo sa robí, Miloslav Černý sa nakoniec zakaždým dopracuje ku svojej láske najväčšej - zvuku.



SKLADATEL, INTERPRET A POSLUCHÁČ

Hrá na flaute a iných fúkacích rúrach. A nielen hrá, ale v podkrovnej *truc* izbe ich aj vyrába. Trubafón sa skladá z mosadzných trubiek, ktoré ešte za starých čias ukoristil v sklárňach. Monochord je jednostrunný nástroj podobajúci sa saniam. Inšpiráciu preň boli grécki fyzici zisťujúci zákonitosti hudby, ktorí dospeli k poznaniu, že stupnica je rad prirodzených čísel, ktoré sú matematickým vyjadrením vesmíru. V „galérii“ objavíte i marimbu, kostolné zvončeky či reštaurovaný flašinet. Vypočúť si hru na ňom, ktorá je spojená s údesným zavýjajúcim sprievodom psieho člena domácnosti, je neopakovateľným umeleckým zážitkom. Výpočet vlastnoručne zhotovených nástrojov by nebol úplný, keby som nespomenul aj seriózne renesančné priečne flauty. Miloslav Černý si vystačí sám so sebou. Je výrobcom, interpretom, skladateľom a poslucháčom. Svoje hudobné nápady realizuje doslova na kolene. Bez možnosti tvorby v profesionálnom štúdiu stvára na starom tesláckom magnetofóne kúsky, ktoré ucho laika od profesionálnej nahrávky nerozozná. Multiinstrumentálny efekt dosahuje postupným nahrávaním na jednotlivé stopy.

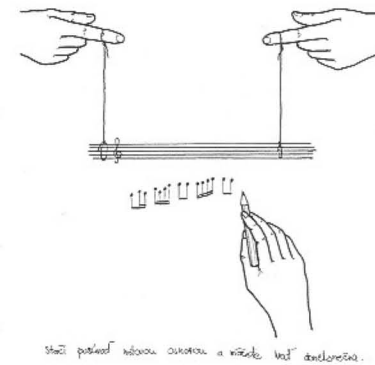
Takýmto spôsobom vznikla nahrávka *Glissstears* - voľne preložené ako *Kľzavé slzy*. Hlavnými aktérmi boli plechové škatuľky od čaju, voda kvapkajúca do hrncov, bazénik naplnený vodou a mikrofón obalený v igelitovom vrecku. Miloslav Černý sa rád vyblázni na vernisážach. V programe venovanom Morgensteinovi hral na rozladenej citare. V galérii vŕzgali schody. Ich zvuk využil a vŕzgol do nôt. Semtam si vystrelí i z divákov - učeše ich či zapne gombiky. Na vernisáž známeho českého výtvarníka Jozefa Slívu vytvoril dielo *Slovácka zabiječka - programní směsice krásy a hnusu*. V librete uvádza i hlavný impulz: „*Někdy kolem vánoc uvedla čs. televize pořad, nazvaný Kyjovská zabiječka. Protože su Kyjovák a již jsem se zúčastnil domácí zabiječky, vím, jak to chodí. Velmi se na čs. televizi hněvám, neboť zkrešluje skutečnost a ukazuje, jak to vůbec nechodí. Dovoluji si, s ostychem mně tak vlastním, předložit mou vlastní verzi zabiječky. Zajímavé na ni je, že tak to také vůbec nechodí.*“

Písať o hudbe kyjovského umelca je náročné, obdobne ako spievať o pantomíne pod hladinou napustenej vane. Pokúsím sa však uviesť aspoň zopár ukážok z jeho tvorby. S interpretáciou skladby Bedřicha Smetanu *Tajemství* by mal problém aj ten najostriela-nejší profesionál. V úprave Miloslava Černého obsahuje partitúra čistú, jednoliatu čiernu plochu. Zato úpravu symfonického básne *Vltava aneb potíže s prostatou* pochopia najmä skórnarodení muži, ktorým bude blízky neustále sa zväčšujúci počet pomlčiek. V krátkej, ale zato rýchlej skladbe s rýchlym fff koncom *Jak jsem boxoval s Clayem* nemajú hudobníci čo robiť - až v poslednom takte. V *Slovanských tancoch* umelec nahradil noty odtlačkami (pravdepodobne) tancujúcich topánok. A tak ďalej, a tak ďalej...

V SPOLOČNOSTI JOHNa CAGEa

Najväčcejším skalpom Miloslava Černého je spolupráca s jeho idolom. Výsledok tejto plodnej spolupráce vidíte na obrázku. Genéza tejto partitúry je jednoduchá a zaujímavá.

Sempre avanti, je
Sempre avanti - stále vpred - stručná charakteristika
dy hudobníka socializmu. Optický a muzikálny klam.



M. Černý, spoločná partitúra s J. Cageom



Miloslav Černý napísal list, v ktorom stálo čierne na bielom, pravdaže, v angličtine: *Múdrosť mizne, blbosť je večná. Tolko hovorí staré príslovie o tomto večom súboji. Cítil som priamo povinnosť vyhotoviť part blbosť. Bol by som Vám veľmi povďačný, keby ste zábleskom múdrosti a porozumenia presvetlili túto chmúrnú kompozíciu a doplnili druhý part (hlas). Alebo tiež naopak. Mnoho šťastia ...*

Na geniálnu prihrávku John Cage nemohol neodpovedať. Ak si túto skladbu zahráte alebo aspoň „prečítate“ a navyše sa ešte i zamyslíte, dospejete k hlbokému filozofickému poznaniu o hlúposti a jej protipóle alebo o múdrosti a jej protipóle. A to myslím vážne.

Miloslav Černý sa okrem hudby zaoberá jógou, v zornom poli jeho záujmov sa nachádza aj Moody alebo Grof. Sám o sebe tvrdí, že zaznamenal presun od patafyziky k metafyzike. Nevie, či mu možno veriť. Nadalej zostáva čestným členom SpPaŠPnSaiS s.r.o. (v skratke Spoločnosti pre pestovanie a šírenie patafyziky na Slovensku a v iných svetoch s ručením obmedzeným).

So Salvatorom Dalím sa nekamaráti nie preto, že zomrel, ale preto, že mu neodpísal na list.

NAJVÝZNAMNEJŠÍ POSLUCHÁČ

Motto:

„Som rád, že to môžem počuť.“

„Veď ešte nezačali hrať.“

„Však práve to, že až začnú, stojí to za pozeranie sa po publiku.“

(Zolo na koncerte Sun Ra orchestra na BDD jednému z poslucháčov.)

Zolo je outsider. Keď som ho prvýkrát oslovil, tváril sa, že nie. Po pár replikách to bolo zrejme, ale nebolo treba to zverejniť. Keď som ho požiadal o rozhovor, váhal, a potom ma oslovil: „Daj mi slovo“. Ergo:

Milan Adamčiak: Verejnosc o tebe nevie, prečo?

Zolo Dartuzz: Nepotrebovala, keby potrebovala, dozvedela by sa.

- Napriek tomu si sa ukázal, aspoň pár priateľom.
- To je pravda, ukázal som sa, ale len niekoľkí mi dali slovo.
- Čo znamená, dať ti slovo?
- Nič. Iba to, že im môžem povedať, že je to inak. Aj toto je inak.
- To chceš povedať, že ti nedávam slovo?
- Nie celkom. Keby som nebol, nemáš ho. Ale netráp sa, veci plynú a slová meravejú.
- To znie dobre, vedel by si to vysvetliť nevediacim?
- Nie. Slová nepotrebujú vysvetlenie. Potrebujú činy. Obyčajné skutky, o ktorých sa vie už dávno.

• Aké sú tvoje činy?

- Bezvýznamné pre iných, významné pre mňa. Je v nich viac mojej nečinnosti, než kdekoľvek inde.

• To znamená, že tvoje činy, tvoje diela spočívajú v nečinnosti?

- Nie celkom. Navonok to tak vyzerať, ale keď sa sústrediš, zistíš, že opak je pravdou:

Moje diela sú výsledkom činnosti iných.

• To znie takmer presvedčivo, ale vedel by si uviesť príklad pre tých, ktorí ťa nepoznajú?

- Jedna z mojich vyslovene hudobných skladieb znie: Zabudni na to, čo si včera počul.

No comment.

• Takže tvoje skladby majú verbálnu inštrukciu, ktorá ľudí naviguje na nejakú činnosť?

- Dalo by sa to tak povedať, ale neviem, či princíp spočíva v tom, aby som doviedol ľudí

k nejakej činnosti, resp. nečinnosti. Väčšinou sa o tom zámere nemajú ako dozvedieť.

• Čo to znamená?

- Uvediem príklad. Jeden z mojich veľkých vzorov, Dunaj, nikdy neoslovil publikum, aby si všimlo jeho dynamiku, jeho akustické a ďalšie procesy. Napriek tomu jestvujú svojim spôsobom outsideri, ktorí sa do jeho plynutia, do premien jeho foriem započúvajú.

Komické je, že tomu vzápätí nevenujú žiadnu pozornosť a že o sebe vzájomne nepotrebuju vedieť. Nepoznajú sa a nepoznajú ani Dunaj. Nekúpili si vstupenku a nešli ani na koncert, ani do divadla či na výstavu.

• To nemôžeš stopercentne tvrdiť. Poznám ľudí, ktorí chodia ku rieke, aby ju počuli.

- Aj ja, ale keď sa ich na druhý deň opýtaš, čo počuli, nepotrebujú to povedať. Splynuli s tým vtedy a iba vtedy. V tom je jedinečnosť týchto diel.

• Sú to diela?

- Ak si nevážiš produkty prírody, prečo ťa zaujímajú subprodukty človeka?!

• Takže si rousseauovec? Alebo cageián?

- Nepoznám ich teórie a prax natoľko, aby som to mohol potvrdiť, ale patria medzi tie diela prírody a spoločnosti, ktoré si cením.

• O.K. Spomenul si spoločnosť. Prečo sa jej zatajuješ?

- Ktoje?

• Zrejme mám na mysli tú, v ktorej žijeme.

- Nezatajujem sa, ale ešte ma nepotrebovala evidovať. Dokonca ani ja ju.

• Znamená to, že tvoříš pre inú spoločnosť, pre budúcnosť?

- Nevie, kde si nabral, že tvorím. Mňa moja tvorba (ktorú jednoduch nemám) nezaujíma. Netvorím. Som tvorený a predpokladám, že tak isto by to mohlo byť aj s inými.

• Dobré. Čo alebo kto ťa teda tvorí?

Všetko, o čom zvyčajne nevieme takmer nič. Bývam na križovatke a denne počujem toľko ľudských, partnerských, obchodníckych, dopravných a podobných osudov, že je to hanba, že ich nemajú iní. Denne v ktorejkoľvek minúte zaznamenávam v sebe zmeny, o ktorých neviem povedať, čo alebo kto všetko mal na nich podiel. Našťastie, sú to zmeny, ktoré viac registrujem ja sám než moje okolie. Vlastne ich svojim spôsobom tajím.

• Takže tajomstvo, resp. možnosť uchovať tajomstvo či tváriť sa tajomne alebo utajenie patrí medzi tvoje atribúty?

- Už som ti povedal, že tieto veci či javy ma nezaujímajú ani z hľadiska mojej viditeľnosti, ani z aspektu zviditeľnenia procesov, ktoré mňa či iných formujú. Cítim sa skôr na konci komunikácie než na jej začiatku a nepotrebujem upozorňovať na to, že sa mnou niečo začína.

• ???

- Nevie, kde sú začiatky a konce procesov alebo diel, ktoré s nami komunikujú. Uvedomujem si akurát, a občas to trochu viditeľnejšie zaznamenávam, že jestvujú takéto procesy. Vlastne tým, že ide o procesy, nejde o diela, ale o muziku.

• Znamená to, že hudba je pre teba proces?

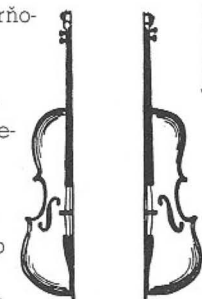
- Nie. Skôr mám na mysli, že každý proces (každý jeho element) patrí do hudby. To, či je hudbou, nie je vecou hudby, ale tých, ktorí hudbu potrebujú. Ja asi medzi nich patrí. To, či ma potrebuje muzika alebo muzikanti, je ich vec.

• Neodpovedal si mi na otázku, pre ktorú spoločnosť tvoríš.

- Netvorím pre spoločnosť, chcem len ukázať na tvorbu, ktorá je mimo nás, mimo spoločnosti. Ktorá bola, býva a bude nezávisle od nás, ale ktorú sú všetky spoločnosti povinné evidovať v oveľa väčšej miere, než sa to stáva vtedy, keď spoločnosť eviduje len svoje subprodukty.

• Znamená to, že hudba, ktorou sa zaoberáš, je nadčasová?

- Možno. Ale rozkošnejšie na tom je to, že tá hudba je autorom samej seba, že by pokojne



HOUSLE (PŮLKY)

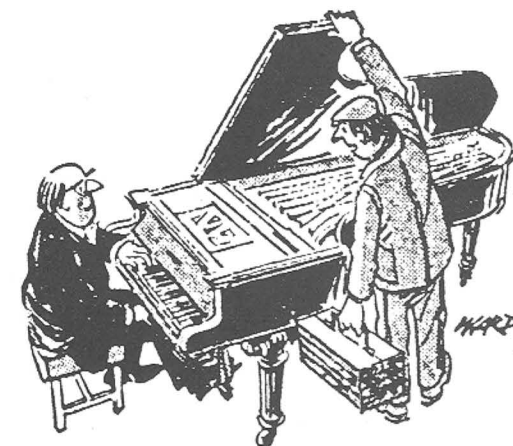
mohla byť aj bez nás, aj bez iných. Prosto tu bola, je a bude a my sme sprostí, že to nevieme.

- Mám pocit, že nepatríš do tejto spoločnosti, lebo to zrejme vieš.
 - Hudba nie je všetko. Ak si myslíš, že mám patriť do tejto spoločnosti len preto, že prijem za svoju tú hudbu, ktorú si ona cení, alebo len tú, o ktorej spoločnosť vie alebo o ktorej tvrdí, že ju akceptuje, je to dosť málo. Hudba - tá hudba, o ktorej teraz hovoríme, nespočíva vo vedomostiach, poznaní, skúsenosti, hodnotení a podobných „ľudských“ fenoménoch. Ona jednoducho je. Jej hodnotou je to, že neprestáva, že sa mení (hlavne našimi zásahmi) a zostáva pritom sama sebou bez ohľadu na to, či jej venujeme pozornosť alebo nie. Nepodlieha kritikom ani komisiám.
 - Tvrdíš, že je mimo nás, ale máme na nej podiel. Napríklad aký?
 - Spomenul som Dunaj. Každý most, ktorý na ňom postavíme, každý zásah do jeho koryta, brehov, hladiny - napríklad počtom a výtlakom plavidiel - ovplyvňuje tok. Neznamená to však, že to stále nie je Dunaj. Je málo tých, ktorí vedia, že Dunaj už netečie či neznie tak ako vlni.
 - Takže Dunaj je jedna z tvojich kompozícií?
 - Nie. Som jeden z jej poslucháčov.
 - Aha. Tvoja hudba teda spočíva hlavne v počúvaní. V schopnosti evidovať procesy ako akustické javy?
 - Nie celkom. Každý akustický jav je aj čímisi iným. V každej hudbe minulosti a súčasnosti (mám na mysli konvenčnú hudbu, t.j. tú, ktorá sa tvorí zámerne na počúvanie, hranie, spievanie, predvádzanie a pod.) hrali rolu aj iné fenomény než akustické. Blázni sú tí, ktorí v hudbe vnímajú len zvuk. Ani to nie je pravda, že sa dá vnímať len zvuk. Usporiadanie tónov nikdy nebolo a nebude hudbou, pokiaľ bude len usporiadaním tónov - bez priestoru a času, náhodných i determinujúcich faktorov jednoducho nie je. Usporiadanie tónov na papieri (ako numerické hodnoty, slabiky či dohodnuté grafické značky) je viac grafikou či písmom alebo schémou než hudbou. To, že z toho môže vzniknúť hudba, je preto, že usporiadanie je proces, ktorý možno procesuálne vnímať spôsobmi, ktoré sú viac alebo menej závislé od iných procesov.
 - Toľko hovoríš o procesoch a existencii kohosi, kto ich vníma...
 - Máš pravdu. O hudbe sa veľa hovorí. Oveľa viac, než sa vníma. Používa sa tam, kde ju netreba vnímať, a je dobre, že je tam, kde umočuje iné procesy, iné javy, akty, diania. Procesia je pre mňa nádherná symfónia - s ansámblom, ktorý sa naladí na jeden jedným smerom idúci mnohohlasný tok s takmer homogénnym priebehom, s nespočetným množstvom latentných, svojráznych melódií, rytmov, harmónií, kontrapunktov, konštánt i variácií, že je až hanba, že jej priebeh nebol zachytený v notách ani v iných im podobných zápisoch, schémach, diagramoch atď. Zúčastníš sa na nej s vierou a evidovaním všetkého, čo sa práve okolo nás deje, znamená pre mňa viac, než pokúsiť sa o jej mutanta v podobe konceptuálnej vokálno-inštrumentálnej kompozície v pseudobarokovom, postmoderne dodekafonickom, rondovolineárnom polyrytmickom kvázikontrapunkte na jednu humánne teologickú tému...
 - Vyzeráš napálený na konvenčnú i nekonvenčnú muziku! Nie?
 - Nevieam o tom toľko, aby som mohol povedať, že áno. Duchamp, Dalí a Dubuffet plus tisíce nepomenovaných muzikantov vie o tom určite viac a s radosťou boli aj napálení.
 - Uznávaš procesy a nechceš vidieť systémy, syntagmy, ktoré definujú štýl či skladateľské poetiky?
 - Skladatelia ma nezaujímajú. Ich poetiky sú odvarom evidencie procesov, ktoré sú cennejšie než ich vlastné veldiela. Duchamp, Dalí a Dubuffet sú len niekoľkí s vynikajúcich muzikantov... • Hádám výtvarníkov či umelcov?
 - To je jedno - počúvali a vyjadrili to. Satie, Cage alebo Machaut, Dunstable, Mozart, Haydn - tiež, ale to, že robili hudbu, svedčí o tom, že cítili dominanciu predpisu - potrebovali zaradiť sa alebo byť zaradení. Cage úplne inak, ale v mnohých veciach limitovane.

Nemám rád „hudobné“ (notované, akustické ...) produkty.

- Ukáž mi tvoju hudbu.
 - Načo? Už si počul všetko, čo sa udialo počas nášho dialógu?
 - Zdá sa mi obmedzené prijať za hudbu len procesy, ktoré nás obklopujú a ktoré vieme (chceme, máme, potrebujeme etc.) nejakým spôsobom vnímať.
 - Nevedel som, že „len tie“. A netvrdím, že ich treba vždy a všade vnímať, počúvať ... Som oveľa skromnejší: stačí mi, že isté procesy evidujem. Možnože v iný deň ani neviem o tých, ktoré ma ešte pred nedávnom ako procesy zaujali. Zapadli do prachu dejín, aby sa z neho znovu nielen pred mnou vynorili. Prirôdzené iné. Toto ma fascinuje - napríklad zámerne sledovať premenlivosť istého „konštantného“ procesu. Striedanie dňa a noci v priebehu jedného desaťročia - to je silný muzikálny fakt! S polyfóniou dejov, vôní, dialógov, situácií atď. atď.
 - Veď sa z toho možno zblázníť!
 - Aj z tisíc predvedení Dvořákovkej Novosvetskej v podaní x-orchestrov, n-dirigentov v y-priestoroch po m-udalostiach sa možno zblázníť. A netreba o tom ani hovoriť v Aktualitách. Milióny dvojtŕtvových taktov ti niečo hovoria? Na subdominante? Státisíce stránok antológií ľudových piesní, ktoré nik už nespieva a nik už nepočúva - hovorí ti to viac než autá z ulice, ktoré sa neprejavujú len akusticky? Žijem na križovatke a doma mám i noty, platne, cédečka, knihy, doklady - samé poklady. Cítim sa nesmierne bohatý človek s hudobným zázemím.
 - Vyzerá to tak, že si už vyrástol z hudby.
 - Figú borovú. Hudba ma prerástla a potrebujem inú orientáciu v nej.
 - To znie hrdo.
 - Vidiš! A ani sme si nezahrali, počúvaj chvíľu to ticho okolo nás.
 - Ešte stále sme na križovatke.
 - Volkswagen. Biely mercedes so ženou za volantom, s dekom na zadnom sedadle vracajúci sa asi zo škôlky, podnikateľ s partnerom vo favorite presne definovanej poznávacej značky s najazdenými n-kilometrami idúci takmer v presne vymedzenom periodicky sa opakujúcom odstupe od predchádzajúceho a nasledujúceho vozidla. Na chodníku tráva rastúca z mierne kyslej pôdy na n-tej zemepisnej šírke, dĺžke, výške, váhe, hustote, prostote, identite etc. etc.etc. Kde sa to začína, kde sa to končí, odkiaľ a kam to všetko ide tak potíchu... Toľko zážitkov! Zdá sa mi, že sneží...

Beitrag zum Mozart-Jahr 1991



“When did you first notice that your Mozart sounded like Stockhausen?”

(Evening Standard, Monday, July 24, 1978)

Zolo Dartuzz (to druhé „z“ si píše len tak) - neevidovaný člen SNEH-u, ktorému vo chvíli, keď sa pokúsil stať evidovaným, povedali, aby nebol, lebo na Leninovom námestí sneh nie je. Odišiel a dal mi o sebe vedieť s podmienkou, že sa to verejnosť nemusí dozvedieť. Nekomponuje, nehrá, nechodí na koncerty, ale zúčastnil sa radu pozoruhodných akustických i neakustických produkcí ako jeden z najvýznamnejších poslucháčov. Rozhovor sa uskutočnil s podmienkou, že bude použitý len literárne či publicisticky.

„Co zmůže tváří v tvář skutečné nouzi k ničemu skutečnému nepřihlízející („abstraktní“) otázka po bytostném určení pravdy?...Musíme-li se už proto ptát na pravdu, žádá se odpověď na otázku, kde dnes stojíme. Chce se vědět, jak to dnes s námi stojí. Volá-li se po cíli, který má být člověku v jeho dějinách a pro ně vytčen. Chce se skutečná „pravda“. Tedy přeče pravda! Volá-li se však po skutečné „pravdě“, bude se už přeče také vědět, co pravda vůbec znamená. Anebo se to ví jen „citem“ a „všeobecně“? Není však toto přibližné „vědění“ a lhostejnost vůči němu ubožejší než pouhá neznalost určení pravdy?“

Martin Heidegger

Pôvodný (pracovný) názov novej inštalácie **Miloša Štofka** znel *Pobyt medzi štruktúrami* a transparentne vyjadroval autorov zámer poukázať na určité zákonitosti medzi pojmovým (konceptuálnym), vizuálnym a akustickým vnímaním. Až neskôr priradil Štofko inštalácii „ontologicky“ znejúci názov *Dizajn - Dasein*, a týmto svojim počínom - sčasti zámerne, sčasti zrejme nechtiac - akoby chcel nasmerovať vedomie nič netušiaceho diváka kamsi do sfér filozofického rozjímania. Ten (divák) však:

1. nemusí byť o Heideggerovej filozofii poučený, čo mu však vôbec nebráni zúčastniť sa na umelcom určenom smere uvažovania;
2. nemusí o toto poučenie dokonca vôbec stáť, čo mu opäť nebráni zúčastniť sa na umelcom určenom smere uvažovania;
3. v prípade, že poučený je alebo sa rozhodne nejakým spôsobom nechať sa poučiť, nie je ešte nijaká záruka, že umelcom určený smer uvažovania bude či dokonca musí akceptovať. Nechcem tu apriórne postulovať súvislosti medzi Štofkovým umeleckým zámerom a Heideggerovou ontológiou, z povedaného však vyplýva, že ustanovením umeleckého diela sa ešte neustanovuje jeho účinnosť, ktorá, ako hovorí Heidegger, nespočíva v nijakom pôsobení. Naopak, podľa neho je jej zdrojom práve z diela pochádzajúca „premena neskrytosti súcna“, t.j. bytia (Sein). Problém umenia spájal Heidegger s problémom pravdy. A pretože umenie existuje podľa neho len v podobe umeleckého diela, je práve dielo tým miestom „diania pravdy“ (Geschehen). Práve prítomnosť pravdy v umeleckých dielach je určujúcim fenoménom odlišujúcim ich od iných ľudských výtvorov. U Heideggera však kritérium pravdivosti umeleckého diela nie je kritériom reprezentovania alebo dokonca mimézy sveta, ale kritériom jeho ustanovenia (Aufstellung). Umelecké dielo chápe ako miesto pobytu pravdy, jej diania. Bytie pobytu (Dasein) je predpokladom pochopenia bytia (Sein) vôbec. V tomto zmysle Heidegger vymedzuje Dasein ako vzťah človeka k svojmu bytiu. Ide teda o kategóriu ontologickú.

Štofko však vo svojom dvojnásobnom nonaptychu posúva celú problematiku do gnozeologickej roviny práve nastolením otázky pravdivosti, resp. nepravdivosti samej pravdy. Napriek jeho záľube v jazykových hrách nemyslím si, že by mu tentoraz išlo iba o hru so slovami. Ako som už spomenul vyššie, ide mu, síce opäť v súčinnosti s vizuálnym a akustickým médiom, o atakovanie pojmového myslenia diváka, o jeho aktivizáciu aj prostredníctvom textu. A aby to divák nemal ani vo vizuálnej sfére až také jednoduché, narúša Štofko dvojrozmernosť svojich naoko fádnych, pritom však vykalkulovane štruktúrovaných abstraktných obrazov ich racionálnym usúvzťažením s priestorovými objektami živých farieb a rozmanitých tvarov (Gestalt), vsadiac na osvedčenú hru optickej ilúzie.

Náhodou zrejme nebude ani to, že si za rovnocennú zložku k vizuálnej a textovej zložke zvolil elektroakustickú kompozíciu Martina Burlasa *Oáza*, v ktorej, podobne ako vo svojich ďalších elektroakustických kusoch z polovice 80. rokov (*Plač stromov, Kríž a kruh*), Burlas tiež nastoloval problematiku vzťahu človeka k svetu a prostredníctvom neho aj k samému sebe (i keď v trochu inej rovine, napr. ekologickej). Nakoniec, oáza je tiež miestom pobytu. Niekedy vysnívaného, inokedy nedobrovoľného.

1. JE

„Bytí“ není v titule „Bytí a čas“ něčím jiným než „čas“, nakolik je zde „čas“ rodným jménem pravdy bytí, která je bytování bytí, a tudíž bytí samo.

2. PRAVDA

JE

Vyklonění do Ničeho, v němž se pobyt drží na základě skryté úzkosti, je překračování jsoucna v celku: transcendence.

3. PRAVDIVÁ

PRAVDA

JE

Bytí a Nic patří dohromady, ale ne proto, že - z hlediska Hegelova pojmu myšlení - je obojí stejně neurčité a bezprostřední, nýbrž proto, že bytí samo je ve svém bytování konečné a pouze v transcendenci pobytu, který se drží vykloněn do Ničeho, se stává zřejmým.

4. DOKIAL

KLAMLIVÁ

PRAVDA

JE

Pouze na základě údivu - tzn. na základě zřejmosti Ničeho - vzniká „proč“. Jen proto, že „proč“ jako takové je možné, můžeme se určitým způsobem tázat po důvodech a odůvodňovat. Pouze proto, že se můžeme tázat a odůvodňovat, je naší existenci svěřen osud bádatele.

5. JE

DOKIAL

PRAVDIVÁ

PRAVDA

...svetlo nie je nič iné, ako rýchlo sa meniace elektromagnetické pole, šíriace sa v priestore v podobe vln.

...viditeľné svetlo je len nepatrný zlomok elektromagnetického spektra.

6. PRAVDIVÁ?

JE

DOKIAL

KLAMLIVÁ

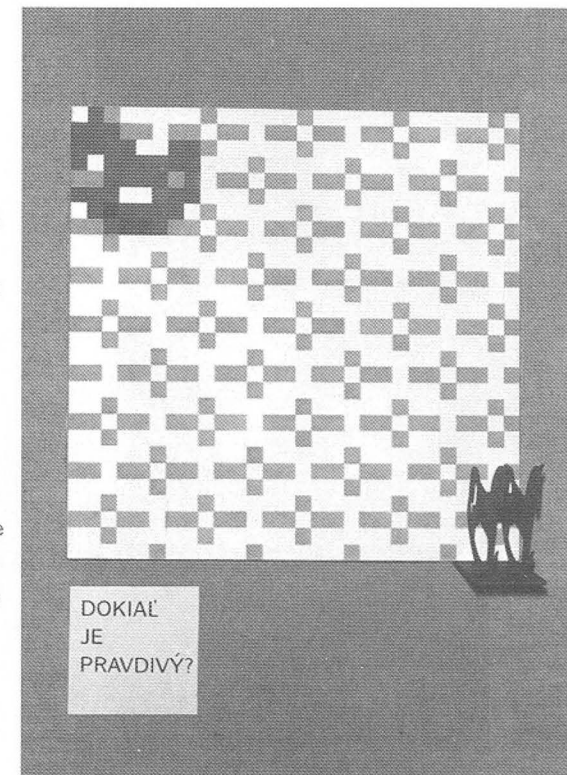
Teória relativity ukázala, že hmotnosť nemá nič spoločné so substanciou, ale že je to istá forma energie. Energia je však dynamická veličina spätá s činnosťou alebo s procesmi.

7. PRAVDIVÁ?

JE

DOKIAL

Miloš Štofko: Pobyt medzi štruktúrami, 1994



Základnou charakteristikou Taa je cyklická povaha jeho neustáleho pohybu a zmeny. „Navracanie sa je pohybom Taa“, vraví Lao-c, a „Ísť ďalej, znamená vracat sa.“ To znamená, že všetok vývoj v prírode, vo fyzikálnom svete a rovnako v ľudských situáciách vykazuje cyklické modely prichádzania a odchádzania, rozpínania a zmršťovania.

8. KLAMLIVÁ?

JE

Kniha premien je prácou, ktorá organicky vznikala tisíce rokov, a tvorí ju veľa vrstiev pochádzajúcich z najdôležitejších období čínskeho myslenia. Východiskovým bodom knihy bol súbor šesťdesiatich štyroch obrazcov, „hexagramov“, založených na jin - jangovom symbolizme, ktoré sa používali ako orákulá. Každý hexagram pozostáva zo šiestich pre-rušovaných (jinových) alebo plných (jangových) čiar a šesťdesiatštyri spomínaných obrazcov predstavuje všetky ich možné kombinácie.

9. KLAMLIVÁ?

Subatómové častice nejestujú s určitou v určitom čase a určitým spôsobom, ale skôr prejavujú „sklony stávať sa.“

10. JE

Len toho jediného, na ktorom sú utkané obloha, zem, ovzdušie a vietor spolu so všetkými dychmi života, poznaj ako jednu Dušu.

11. KLAM

JE

Tantrický budhizmus má písma, ktoré sa nazývajú tantry, toto slovo, ktorého sanskritský koreň znamená „tkat“, sa vzťahuje na vzájomnú prepletenosť a vzájomnú závislosť všetkých vecí a udalostí.

12. KLAMLIVÝ

KLAM

JE

Podľa Heisenbergerových slov: „To, čo pozorujeme, nie je sama príroda, ale príroda vystavená našej metóde skúmania. Pozorovateľ sa sám rozhoduje, ako uskutočni meranie, a to do istej miery určí vlastnosti pozorovaného objektu. Keď sa bude modifikovať program experimentu, zmenia sa aj vlastnosti pozorovaného objektu.“

13. DOKIAL

PRAVDIVÝ

KLAM

JE

Zdá sa, že tento kolektívni človek ani není osoba, nýbrž je to niečo jako nekonečný proud nebo snad moře obrazů a forem, které nám přicházejí do vědomí příležitostně ve snu nebo v abnormálních duševních stavech.

14. JE

DOKIAL

KLAMLIVÝ

KLAM

Diferance je ne-plný, ne-jednoduchý „původ“, původ sám strukturovaný a „diferencující“ diference. A tedy jí jméno původu naprosto nepřísluší.

15. KLAMLIVÝ?

JE

DOKIAL

PRAVDIVÝ

Poznáme - právě díky kruhu, jehož zajatci si připadáme - že diferance taková, jak se zde píše, není o nic více statická než genetická, o nic více strukturální než historická.

16. KLAMLIVÝ?

JE

DOKIAL

Úkolem filozofie je podle Wittgensteina jasne predstavit vyslovitelne. Tim se totiž ukáže, co je nevyslovitelne.

17. PRAVDIVÝ?

JE

Malér nastane, když temporální spor detemporalizujeme a začneme se domnívat, že jsme dostali kontradikci, která něco říká (Gödelova věta).

18. PRAVDIVÝ?

Ako čas, aj genéza postupuje od virtuálneho ku skutočnému, od štruktúry k jej uskutočneniu, obidva pojmy vnútornej časovosti a statickej ordinálnej genézy sú v tomto zmysle neoddeliteľné od hry štruktúr.

Citácie:

Martin Heidegger: Co je metafyzika? ISE, edice OIKOYMENH, Praha 1993.

1. str. 25, 2. str. 59, 3. str. 63, 4. str. 65.

Fritjof Capra: Tao fyziky. Vydala GARDENIA, Bratislava, 1992.

5. str. 46, 6. str. 53-54, 7. str. 82, 8. str. 85, 9. str. 104, 10. str. 108, 11. str. 109, 12. str. 110.

C. G. Jung: Duše moderního člověka. Vydalo nakladatelství ATLANTIS, Brno, 1994.

13. str. 21

Jacques Derrida: Texty k dekonstrukci.

Vydalo nakladatelstvo ARCHA, Bratislava, 1993.

14. str. 150, 15. str. 157.

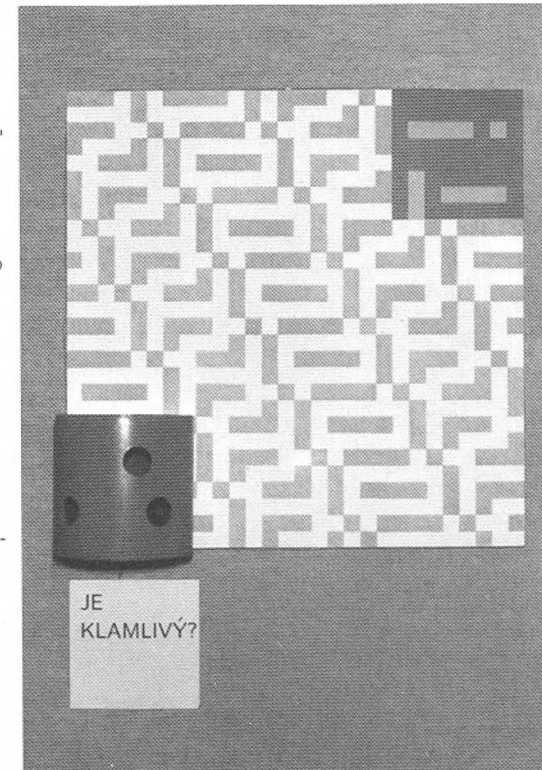
Světová literatura, 1993, č. 1, Douglas R.

Hofstadter - Gödel, Escher, Bach: Věčný propletenec.

16. str. 95, 17. str. 96.

Gilles Deleuze: Podľa čoho rozpoznáme štrukturalizmus? ARCHA, edícia Filozofia do vrecka, Bratislava, 1993.

18. str. 27.





Od polovice osemdesiatych rokov zasahuje do oblasti intermediálnych aktivít na Slovensku svojou tvorbou aj **Svetozár Ilavský** (nar. r. 1958 v Bratislave), školením výtvarník. Hladajúc nové možnosti výtvarného zobrazovania, neuspokojuje sa len s výtvarnou materiálou, ale po tom, ako ju ovládol, prekonáva jej limitovanosť tým, že ju kombinuje s akčnejšími formami. Ich vzájomné vzťahy rieši na štrukturálnej báze, využívajúc pritom neraz vlastnú skúsenosť hudobníka. Vznikajú cykly *Pyromantia*, *Geomantia*, *Detské etudy*, v ktorých dôležitú úlohu zohrávajú náhoda a deštruktívne momenty (oheň, pôda ako erozívne pôsobiaci činiteľ maľby) ako procesualný výsledok sprievodnej akcie (rituálne funebrálne obrazov). Nevzdáva sa však ani symbolického vyjadrovania známeho z predchádzajúcich obrazov (cyklus *Per Penderecki*), len ho redukuje na schematickú (ná)znakovú skratku, často adjustovanú erup-

tívnou maľbou. Od r. 1987 začína Ilavský vo svojom diele systematicky uplatňovať princípy analogické niektorým kompozičným postupom súčasnej hudby (aleatorika, grafická notácia), výsledkom čoho sú maľby-partitúry inšpirované skladateľskými metódami Erika Satieho, Johna Cagea, Steva Reicha a ďalších. Ich štruktúra nielen aktivizuje vizuálny vnem, ale ponúka tiež široké možnosti zvukovej realizácie, čo umelec sám často využíva a posúva tak hranice svojej tvorby do intermediálnych polôh. Deväťdesiate roky vniesli do Ilavského tvorby záujem o interaktívnejšie formy umeleckej komunikácie, ktorých možnosti si overuje novými médiami (video, elektroakustická hudba). Rozširujú sa realizačné výstupy obrazov-partitúr, ich štruktúra sa postupne uvoľňuje, schematizuje, čím získavajú autonómnu funkciu akéhosi podkladu na navodenie určitých už nielen hudobných situácií. Skúmanie vizuálno-akustických relácií kulminuje zatiaľ v Ilavského diele r. 1993 inštaláciou *Kvadratická partitúra pre 4 obrazy, 16 hudobných nástrojov a 256 ľudí*, v ktorej syntéza obrazu a zvuku dosiahla vzájomne neoddeliteľnú jednotu. Aktivity interdisciplinárneho charakteru sa v diele Svetozára Ilavského vyskytujú integrálnou prepojenosťou s jeho maliarskou a sochárskou tvorbou, slúžia ako jej inováčné zdroje obohacujúce umelecký jazyk o nové momenty, pomocou ktorých dokáže autor reflektovanú realitu nielen nanovo aktualizovať, ale neraz aj humorne odľahčiť.

- Tvoje partitúry-maľby sú v slovenskom výtvarnom umení unikátnou záležitosťou. Syntetizujú ambivalentný vzťah transformácie zvukovej podoby hudby do podoby vizuálnej s jej opätovnou reinterpretáciou v akustickej forme. Na jednej strane sú koncipované ako pocta tej-ktorej skladateľskej osobnosti, vznikli pod dojmom počúvania jej hudby, čo sa premietalo do procesu ich vznikania, v rámci ktorého si používal postupy podobné kompozičným metódam uvedených skladateľov, na druhej strane samy ponúkajú možnosti ďalšej zvukovej interpretácie. Vedel by si túto ambivalenciu bližšie vysvetliť? Trebárs porovnaním zvukovej podoby hudby, ktorá na začiatku dala impulz na ich vznik, s hudbou potenciálne realizovateľnou na ich báze.

*- Už ako trinásť-štrnásťročný som sa bavil pri klavíri tým, že som si zvolil nejakú jednoduchú hudobnú sekvenciu pozostávajúcu napríklad z ôsmich tónov pre ľavú ruku a tú istú sekvenciu s vynechaním jedného tónu pre pravú ruku. Ustavičným opakovaním som sledoval, kedy sa na chvíľu stretnú, ako dlho sa dobiehajú o ten jeden tón a ako sa tá druhá ruka oneskoruje. V inom prípade zasa obe ruky hrali rovnaké štruktúry, jedna však spomaľovala a druhá zrýchľovala. Na chvíľu sa stretli a znovu rozišli. Samozrejme, že to všetko nebolo celkom presné. Sledoval som tým len osamostatnenie rúk, nič viac. O minimalizme som vtedy nemal ani tušenia. K celému som sa vrátil o veľa rokov neskôr a v inom kontexte. Keď som sa dozvedel o Reichovi a niečo som si o ňom prečítal, začal vznikaf cyklus obrazov-partitúr *Podľa Reicha*. Realizácia vyzerala nasledovne: Postavil som sa*

pred čistou plátno medzi dva stoly, na ktorých boli uhlíky a dva taniere s tušom. Pustil som si niektorú z Reichových rytmických skladieb a so zviazanými očami som vyklepával na plátno uhlíkmi a rukami od tušu to, čo som počul. Realizácia spätnej interpretácie ma vtedy veľmi nezaujímala. Pre mňa to bol obraz. Skôr ma zaujímal proces odohrávajúci sa v divákovej mysli. V podstate by však stačilo priložiť na tieto škrvny notovú osnovu a pri troche námahy by sa dalo všetko prepisať. Viac ma priťahovala práve táto „možnosť“ než samo predvedenie.

- A ako to bolo s partitúrami „podľa“ či „pre“ Cagea?

- S úsmevom si spomínam, ako som sa v sedemdesiatom štvrtom pustil do písania koncertu pre klavír a orchester. Aké problémy mi spôsobovalo transponovanie niektorých hudobných nástrojov a najmä zadelovanie do nepravidielných taktov. Dnes viem, že to klasickým notopisom ani nešlo, iný som však vtedy nepoznal. Chcel som napríklad, aby klavír hral nejaký úplný nezmysel, niečo ako „kam ti ruka padne“, ale v závratnom a navyše nepravidelnom tempe. Tak som si nahral niekoľko verzii na magnetofón a tú, ktorú som si vybral, som potom práčne tón za tónom znova hľadal na klavíri a zapisoval. Do toho celého hrali sláčiky pomerne príjemnú melódiu, ktorú im ten klavír spolu s niekoľkými ďalšími nástrojmi mal kazif. Asi po mesiaci som to vzdal. Až po čase, keď som sa zoznámil s inými možnosťami notácie a dozvedel o aleatorike, o Cageovi a ďalších, zistil som, že znásilňujem náhodu. Že sila náhody spočíva v tom, že sa spolieha sama na seba. Že to vlastne vôbec nebola moja vec, čo sa malo hrať, ale dispozícia interpreta, ktorá sa mala prejavovať na základe nejakých tolerantných kontúr.

*Vrátim sa však k partitúram. V osemdesiatom piatom sme spolu so svojou známou, lekárkou, urobili nasledujúci experiment: Počas počúvania hudby zo slúchadiel som sa nechal zapojiť na EKG. Presne som jej hovoril, čo práve počúvam, kedy nastala alebo nastane v hudbe zmena a podobne. Hudbu som si púšťal veľmi rôznorodú - Bacha, Stravinského, Cagea, Stockhausena, ale tiež Ena, Fritha, Vargu, King Crimson, Ulmera atď. Zistili sme, že výchyľky prichádzajú pri očakávaní. Priamo „v akcii“ už bolo všetko normálne. Natočili sme vtedy desiatky metrov, dokonca mi zohnala EKG záznamy počas infarktu, klinickej smrti a iných rôznych defektných stavoch. EKG záznamy som potom použil ako východiskový materiál cyklu *Koncerty pre Johna Cagea*. Nalepil som ich na plátno a dostal notovú osnovu. Sama notácia mala veľmi rozmanitý charakter: odstránenie bublín vzniknutých nedokonalým prilepením EKG záznamu a zafarbením týchto plôch načerveno (červené škrvny), dotyky horiacim lakom v úplnej tme (vypálené miesta), hádzanie nožom do obrazu - desať hodov z desiatich metrov, dvadsať z dvadsiatich, tridsať z tridsiatich atď. až po nedohodenie (ak je perforácii na obraze menej, je to preto, že nie vždy sa nôž zapichol a nie vždy som trafil), kvapkanie hustého latexu z trojmetrovej výšky do stredu obrazu za silného vetra (biele plastické škrvny) atď. Ako vidíš, spôsobov notácie si môžeš vymyslieť, koľko len chceš. Všetko vzniká samo od seba podľa svojej vnútornej logiky, ktorej dodnes vôbec nerozumiem.*

- Ako sa momenty náhody premietajú do procesu reinterpretácie tvojich obrazov?

- Ich interpretácia môže byť takisto zaujímavá. Napríklad opäť podľa Cagea: Knihu o hudobných nástrojoch otvoríme na ľubovoľnom mieste a nástrojom, ktoré sa na príslušných stranách nachádzajú, priradíme jednotlivé škrvny, vypálené miesta, perforácie a podobne, vyskytujúce sa na obraze. Okrem hudobných nástrojov však môžeme použiť aj iné zdroje zvuku. Platnosť jednotlivých čiar notovej osnovy môžeme určiť napríklad hádzaním kocky. Dĺžku trvania zase odvodíť z logaritmickej tabuľky alebo telefónneho zoznamu. Skladba môže trvať jednu sekundu, ale aj niekoľko dní.

- Rozmýšľal si niekedy o možnosti reinterpretácie takto vzniknutej hudby späť do podoby vizuálneho záznamu?

- Samozrejme. Napríklad opäť so zviazanými očami tušom a uhlíkmi. Alebo to celé použiť ako časť ďalšieho celku s podobným spôsobom realizácie. Alebo vybrať detail a ustavične ho opakovať, alebo...celé to spáliť za hlbokého ticha. Tých možností je veľa, stačí sa len rozhodnúť. Obraz nemusí prežiť svoje vlastné vznikanie, ale môže sa oživiť reinterpretáciou a naopak. Výsledkom operácií alebo nejakého rituálu môže byť obraz-objekt a rovnako vytváranie konkrétneho predmetu sa môže skončiť rituálom. Spomínam si v tejto súvislosti na svoj doteraz najkrajší koncert. R. 1990 som mal hrať na záver intermediálne-

ho projektu v Sade Janka Kráľa v Bratislave. Mal som pozvaných hudobníkov, všetko perfektne nacvičené a prichystané dva klavíry, z ktorých jeden som mienil zapáliť. Keď na nás okolo jedenástej v noci prišiel rad, zistilo sa, že konektory z mojej aparatúry sa nedajú zapojiť. Ich premontovanie by trvalo najmenej hodinu. Tak som ten klavír, čo mal zhorieť, zapálil a my sme nerobili vôbec nič. Do biela rozpálené struny strieľali, pričom každá zaznela. Bola to paráda! Keď som ráno prišiel po ten druhý klavír, už tam nebol. Niekoľko ho prosto ukradol. Takúto reinterpretáciu vlastnej muziky si vymyslieť nedokážeš.

- Zaujímali by ma ešte posuny, ktoré pri podobných interpretáciách a reinterpretáciách tvojich obrazov a hudby vznikajú.

- Tu je dôležité, čo považujem za uzavretú skutočnosť a čo za ďalšiu manipuláciu s ňou. V tomto spôsobe maľovania-komponovania sa posúvanie uskutočňuje vlastne neustále. Je úplne jedno, aké ďalšie médium si priberiem na pomoc.

- Jeden z tvojich posledných intermedialných projektov - vizuálno-akustická inštalácia Kvadratická partitúra pre 4 obrazy, 16 hudobných nástrojov a 256 ľudí - pozostáva zo štyroch obrazov sprevádzaných zvukom, ktorý je ich integrálnou súčasťou. Aký je vzájomný pomer dôležitosti vizuálnej a auditívnej zložky v rámci ich symbiózy konkrétne v tomto diele?

- Neviem. Pre niekoho je dôležitý vizuálny vnem, pre iného akustický. Ja osobne to chápem ako celok skladajúci sa z pomerne nezávislých častí, ktorý, keď sa rozloží, umožní vznik niečoho celkom i-

ného. To, že tie veci znejú spolu, je otázka inštalácie. Celkom pokojne by každý obraz mohol visieť zvlášť v inej miestnosti. To isté platí aj o auditívnej zložke. Tá sa tiež dá medzi obrazmi ľubovoľne meniť, čím nastane vždy iná situácia. Svetelný display bude vždy reagovať na zabudovaný reproduktor v obraze. Pokojne by som mohol do toho pustiť štyri rôzne rozhlasové stanice. Neskúšal som to síce, ale mohlo by to byť celkom zaujímavé. Hudbu do obrazov som komponoval pre každý obraz nezávisle, bez počúvania ostatných. Myslím si, že v tomto prípade je najdôležitejšie navodiť pocit určitého plynutia. Aj číselné označenie je rotujúce.

- Niektoré z tvojich posledných projektov prekračujú auditívno-vizuálny rámec a kalkulujú už aj vo vstupom akčných momentov - gestických, pantomimických, hudobno-interpretáčnych atď. Do akej miery tieto rozširujú komunikačné možnosti tvojej tvorby navonok, smerom k percipientovi i z hľadiska tvojho subjektívneho vyjadrenia sa?

- Na jednom svojom vlnašom koncerte som mal pustený videozáznam z môjho dávnejšieho vystúpenia. Nevedel som celkom presne, čo urobím na obrazovke, a tak došlo k akémusi súboju samého so sebou, pretože zvuk zo záznamu bežal simultánne so zvukom z reálu. Možno práve preto to bolo napinavé predovšetkým pre mňa (zámerne som to vopred nenacvičoval). Pociť neodvratiteľnosti a slobody zároveň je strhujúci.

Už dlhší čas rozmýšľam o zapojení nejakého živého organizmu nielen do procesu vznikania, ale aj do procesu predvážania. Či už formou záznamu a premietania, priamym participovaním, alebo premietaním cez živý organizmus. Zámerne nehovorím len o človeku. Predstav si premietanie už hotovej partitúry na vodorovnú plochu napríklad 10x20 metrov. Po nej sa pohybujú zdroje zvuku podľa označenia na partitúre (napríklad hudobníci). Alebo svojimi pohybujúcimi sa telami vytvárajú novú partitúru na čistej ploche a podobne. Celá situácia sa znovu zvrhuje násilím, premietne na pôvodnú partitúru, ozvučí... Viac už neprezradím, je to v procese vznikania.

Do akej miery sa tým rozširujú komunikačné možnosti, to neviem. Myslím si však, pretože som zvyknutý pracovať sám, že zmnožením rôznych vstupov do tohto procesu môže nastať celý rad pre mňa nepredvídateľných prekvapení. Každé dopovedanie nastoluje ďalšie otázky a otázky patria ku komunikácii tiež.

- Rovnako ako aj znaky a symboly. Znakovosť partitúr, ktoré, pochopiteľne, musia byť nositeľmi určitých významov, je evidentná. Ale všeobecnejšie, akú úlohu pripisuješ symbolike

v tvojej tvorbe a akým spôsobom sa práve ona podľa teba podieľa na procese umeleckej komunikácie?

- Symbolike pripisujem dôležitú úlohu, pretože jej vôbec nerozumiem. Ľudia cítia obyčajne rešpekt pred tým, čomu nerozumejú. Dokonca rád symboliku vytváram, aby som jej nerozumel. Symbol je niečo ako zaklínadlo, ktoré, keď sa vysvetlí, stratí čaro. Posolstvo je v nerozlušiteľnosti. Znaky môžu byť všeličo. Je to skratka, o ktorej by sme nikdy nemali vedieť, čo presne znamená. V tom spočíva jej komunikatívnosť.

Čas jako rozměr výtvarného díla

u Juraje Bartusze

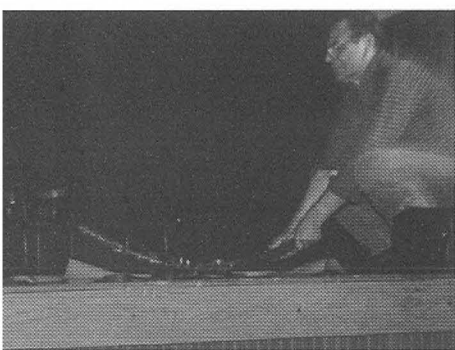
EGON BONDY

Na koncertoch TRANSMUSIC COMP. niekoľkokrát vystúpil aj Juraj Bartusz, ktorý vytváral „grafiky“ gesticko-akčnými sekundovými „pleskotmi“ gumeným plátom, ktoré bolo natreté farbou. Sprievodný brutálny akustický prejav, ktorý vznikol úderom gumy na podlahe, dotváral atmosféru koncertu. K najpôsobilivejším Bartuszovým výstupom patrila koncert v podchode na Mierovom námestí s príznačným názvom „Podhu(d)bie“ (1990) a koncert v Městské knihovně v Prahe na akcii PEOPLE TO PEOPLE (1990). Bartuszove „pleskoty“ sú jedným z variantov jeho „časovo limitovaných“ diel. Bartuszov „časový limit“ je tak protikladný k metóde koncipovania a výroby tohto zborníka, ktorý vznikol bez „časového obmedzenia“.

(red)

Výtvarné umění a zejména malířství je odedávna charakterizováno jako umění prostorové („pouze prostorové“), v němž chybí časový rozměr. Na hranicích styku s prvými uměleckými odvětvími, zejména s tancem, divadlem, v nové době s filmem a nejnověji s happenningem a performancí, se ovšem i výtvarné umění dostává do kontaktu s tokem času a podle okolností může dokonce dát časovému rozměru významně vystoupit do popředí. Leč přece jenom je tu výtvarné dílo do té míry součástí „Gesamtkunstwerku“, že ztrácí svoji autonomii a tradiční specifiku a je podřizováno nárokům jiných participujících „druhů umění“, které jsou s časem bytostně spjaty, ba jim přímo podmíněny: pohyb, hudba, recitace. Mohou být jakkoli doplňovány výtvarnou složkou, ale nakonec přece jen dominují ony a nikoli výtvarné dílo. Většina teoretiků výtvarného umění proto s časovým parametrem nikdy vůbec nepočítala, ba jeho absenci přímo chápala jako vymezující charakteristiku malířství (architektonické dílo se nám přece jen může jaksí vyjevovat v čase, i když ani zde není čas komponentou ústojnou). Víme, jaké potíže měli futuristé, kteří tak zbožňovali dynamiku času, víme, že i velký Marcel Duchamp narazil na tuto hranici a v podstatě před ní kapituloval. Jde o něco jiného a o něco víc a o Něco podstatnějšího, než je zachycení pohybu ve výtvarném díle, jde o to, zda - a jak - může být vůbec zapojen časový faktor, časový limit, do samé struktury výtvarného díla a jako jeden z určujících tvůrčích prostředků.





Jura Bartusz, akčná malba počas koncertu TMC, Praha, 1990

Proto mne velice zajalo setkání s novými díly Juraje Bartusze, která jsem měl možnost prohlédnout si ve velkém souboru. Bartusz přišel na „jednoduchou“ myšlenku - jde tu o klasický případ „jednoduchosti“ kolumbova vejce - limitovat předem určeným časovým intervalem samo provedení výtvarného díla. V hloubi této pracovní metody spočívá prosté uvědomění si skutečnosti, že i výtvarné dílo se rodí v čase a tímto způsobem může být i do větší či menší míry na čase závislé. Odpustíme-li si tu historické a negoty třeba o Leonardovi, můžeme rovnou říci, že v tradici evropského výtvarného umění byla tato holá

skutečnost prostě přehlednutá a že analogie s tím, co dnes vytváří Bartusz, nenajdeme jinde (a jindy) než u taoistických, eventuálně zenových básníků a kaligrafů patrně ne dřívě, než za dynastie Tchang.

Bartusz začal experimentovat tak, že si stanovil předem závazný časový limit, řekněme jedné minuty, třiceti vteřin, deseti vteřin, až posléze jedné vteřiny, limit, který vymezoval započetí, vytvoření a zakončení díla. Toto zdánlivě mechanické stanovení bylo ze začátku nutné, aby bylo možné prostě zjistit, zda skutečně může hrát časový faktor nějakou funkční úlohu ve výtvarném tvůrčím aktu - a jakou. Bartusz zkoumal různé výtvarné postupy, např. úderý latí na papír za použití různých barevných tuší a pod.

Nejplodnější se však ukázala posléze (či alespoň zatím) malba štětcem, většinou užívá Bartusz černé barvy na papírech jednotného formátu. Není pochyby, že by stejně tak dobře vyhovovala místo papíru zeď a ukázalo by se jaké rozdíly se tu objevují a jaké nové další estetické nuance se tu odkrývají: možnosti je ve všech ohledech veliké množství a Bartusz stojí teprve na počátku nové cesty, na níž, doufám, nezůstane on osamocen, tak jako nezůstal Boudník, jehož začátky Bartusze velmi připomínají: Boudník byl fascinován často mikroskopickými efekty plochy zdi nebo stolu a zachycoval je co možná nejrychleji, neboť jeho zrakový vnem se velmi rychle měnil. Vznikali jednoduché, ale i vícebarevné artefakty miniaturního formátu, jež si Boudník zařazoval do jakéhosi alba podobného albu filatelistickému a měl pak doslova v kapse nekonečný vzorník, ba spíše nekonečnou galérii děl, protože většinou nepřeprocovával takto okamžikové zachycené vjemy do nějakých dalších a rozměrem větších obrazů.

Bartuszův přístup je aktivnější - malíř nezaznamenává žádný vnější model a zejména při ultrakrátkých časových limitech (jedna či několik málo vteřin) nesleduje ani žádný stanovený model vnitřní, nýbrž gestickým způsobem dá plnou volnost ruce. Nevzniká však ani automatická malba surrealistické proveniencce, tato orientace by už sama indoktrinovala tvůrce díla a zcela nepochybně by byla na výsledném artefaktu patrná - jde spíše o jakési číre psychogramy, které zachycují a dokumentují hlubinně psychologické stavy malíře, možná do té míry archetipálního charakteru, že mi přichází na mysl i využití této metody např. v lékařské diagnostice. Není možno nezpomenout si na Picassovo přesvědčení o tom, že jednou psychologie dokáže retrospektivně rekonstruovat jeho vlastní mentální rozpoložení při malbě toho kterého obrazu - pročež v posledních letech signoval svá díla nejen rokem, ale i dnem, ba přímo hodinou jejich vzniku.

Brtuszova díla, vzniklá se zavedením časového limitu, jsou vůbec po všech stránkách pozoruhodná. V první řadě výtvarně: neomylně a nepodplatitelně dokumentují jak osobnost, tak mistrovství tvůrce. Při mých vlastních pokusech o tento druh malby jsem samozřejmě okamžitě zjišťoval ten nebetyčný rozdíl, který je mezi výtvarným umělcem a amatérem. Není nejmenší pochyby o tom, že stejně jako se amatér nezmůže na díla Pollockova, ne-

zmůže sa ani na Bartuszova. A ten, kdo se na ně zmůže, bude opět nezaměnitelně osobním umělcem. To je ostatně sdostatek dosvědčeno právě čínskou a japonskou „okamžikovou“ kaligrafií. (Na tomto místě chci jen vzpomenout, že za první evropské analogon východoasijské kaligrafie byl pokládán Hartung, resp. André Mason. Metoda, již pracuje Bartusz, je však kaligrafii daleko bližší a stejně tak i výsledný tvar díla.) V Bartuszově případě se nám demonstruje robustní vitalita umělce velice smyslového (nikoli astenicky emocionálního), jenž vytváří štětcem charakteristické „uzly znaku“, jejichž masivnost je účinná svojí prudkostí a neklidem vroucím vnitřní silou. Dovedu si docela dobře představit, jak zcela kontrárních výsledků dosáhne při tomto způsobu malby umělec odlišného, eventuálně protikladného bytostného založení. Je tu spousta dosud neobjevených prostorů a ve stále se rozšiřujícím multi-spektru současné malby tu může najít vyjadřovací prostředek nejedna další velká tvůrčí osobnost. Souvislost metody časového limitu s konceptuálním uměním je ovšem zřejmá. Je to rozhodně geneticky zřetelnější než souvislost s abstraktním expresionizmem, i když by se na první pohled zdálo jako by byla jen dotvořením action-painting. Není tomu tak!

Zde je podobnost vskutku jen vedlejší. „Koncept“ byl kmotrem „metody časového limitu“, nikoli americká scéna padesátých let. Z konceptuálního umění dnes mnoho nezůstává kromě zdokumentování důležité a rozsáhlé oblasti ve směru „jak daleko až umění může jít“, ale to, co v ní zůstává živé, se významně uplatňuje právě i v Umění „nové vlny“. Metoda časového limitu se může stát součástí plodného a živého odkazu konceptu, nemusí zůstat jen individuálním experimentem: na to je výtvarná hodnota děl získaných touto metodou příliš evidentní a cesta tímto směrem je přímo lákavá. Na Bartuszovi je, aby jako kdysi Boudník vysvětlil i slovem svoji tvůrčí metodu a tak umožnil její převzetí dalším. Je tu mnoho perspektiv, jež mě výslovně zajímají: např. otázka mnohobarevnosti či odtážka druhé fáze zpracování opět podle časového limitu atd.

Bartuszova díla jsou však pozoruhodná i po jiných stránkách, zejména z hlediska psychologického. V průběhu tvorby a zejména při stále větším zkracování časového limitu v průběhu práce na určité sérii, se tvůrce přirozeným způsobem dostává do stavu stále větší excitovosti až extatickosti, kdy nejednou získává jeho tvorba už výše zmíněný archetipální obsah a získává tak všelidské poselství. Metoda tvůrčího tranzu je známa už u šamanů přírodních národů a často byla uměle navazována ať drogami (alkohol u Wrilla - marihuana u Rinery ap.) nebo jejich substituty (shnilá jablka u Schillera či hudba, resp. dokonce tanec u některých čínských malířů). Při metodě časového limitu je substitucí drogy či jiných zdrojů pracovní metoda sama. Přitom „časová tíseň“ zde nepůsobí jako imobilizující stres, nýbrž zintenzivňuje soustředění. Extatické vytržení není cílem ani účelem samo o sobě, ale je průvodním rysem tvůrčího procesu jak to ostatně zná každý umělecký tvůrce jakmile se dostane do určitého pracovního rozpoložení. Časový limit ale současně klade zevní míru uměleckého výkonu, nutí k největší úspornosti a přísné koncentraci a zabraňuje vnikání estetické rozplizlosti do tvořeného díla.

Bylo by zahodno vystavit soubor nových Bartuszových děl v Praze, zvlášť když nemáme možnost reprodukovat ani jednu ukázkou. Snad se sami pražští mladí výtvarníci postarají o trvalý kontakt mezi Prahou a východním Slovenskem, kde vzniká umělecké centrum na nové půdě a se zdravým sebevědomím průkopníků.

(okolo r. 1990)

J. Bartusz



Peter Rónai:

1. JE ÚČELOM UMENIA ZARÁBAŤ PENIAZE A LICHOTIŤ ZMÁKČILÉMU MEŠTIAKOVI?
2. O, CIVES, CIVES, QUAERENDA PECUNIA PRIMUM EST, VIRTUS POST NUMMOS (?)
3. POKIAĽ PLATÍ, ŽE UMELEC DOKÁŽE ANTICIPOVAŤ DÔSLEDKY TECHNOLOGICKEJ TRAUMY A VYVAROVAŤ SA ICH, ČO SI POTOM MÁME MYSLIEŤ O SVETE „OCENENIA UMENIA“ A JEHO BYROKRACII? NEBUDE SA NÁM NÁHLE JAVIŤ AKO SPIKNUTIE, ŽE ČINÍME Z UMEĽCA OZDOBU, TÁRAJA, MEPROBAMÁŤ? KEBY LUDIA DOKÁZALI SAMÝCH SEBA PRESVEDČIŤ, ŽE UMENIE JE PRESNÝM ANTICIPUJÚCIM POZNANÍM TOHO, AKO SA VYROVŇÁVAŤ S PSYCHICKÝMI A SOCIÁLNYMI DÔSLEDKAMI PRICHÁDZAJÚCEJ TECHNOLOGIE, STALI BY SA ZO VŠETKÝCH UMEĽCI? ÁLEBO BY ZAČALI SO STAROSTLIVÝM PREKLADOM NOVÝCH UMELECKÝCH FORIEM DO MÁP, KTORÉ BY SPOLOČNOSTI UMOŽNILI VYHNÚŤ SA ČÍHAJÚCIM ÚSKALIAM? RÁD BY SOM VEDEL, ČO BY SA STALO, KEBY UMENIE ZRAZU ZAČALO BYŤ POVAŽOVANÉ ZA TO, ČÍM JE, TOTIŽ PRESNÝMI INFORMÁCIAMI O TOM, AKO PREMENIŤ PSYCHIKU ČLOVEKA, ABY BOLA SCHOPNÁ ANTICIPOVAŤ BUDÚCI ÚDER NAŠICH ROZŠÍRENÝCH SCHOPNOSTÍ. PRESTALI BY SME POTOM HLADIEŤ NA UMELECKÉ DIELA AKO BÁDATEĽ NA ZLATO A DRAHOKAMY, KTORÝMI SA ZDOBIA PROSTÍ, NELITERÁRNI LUDIA?
4. ČÍM BY SOM JA, KTORÝ MYSLÍM A SOM SVOJÍM MYSLENÍM, MAL BYŤ, ABY SOM SA STAL TÝM, ČO NEMYSLÍM, ABY MOJE MYSLENIE BOLO TÝM, ČÍM NIE SOM?
5. POJEM ODVODENEJ REALITY SA CHYBNE POVAŽUJE ZA POJEM VLASTNEJ ENTITY. TOTO ÚSTI DO ZLÉHO ÚSUDKU, T.J. CHYBNÉHO VNÍMANIA A MYSLENIA. AKONÁHLE SA PREDPOJATÁ MYSEL, KTORÁ SI CHYBNE VYSVETLUJE POJEM ČÍREJ PREDSTAVY AKO REALITU, UVEDOMÍ, ŽE ŽIADNY TAKÝ OBJEKT REALITY V SKUTOČNOSTI NEEEXISTUJE, UVEDOMÍ SI NE-ABSOLÚTNO, PODSTATU, KTORÁ NEEEXISTUJE SAMA OSEBE („VÔBEC NIE SAMO-EXISTUJÚCU PODSTATU“). V TOMTO BODE SA ZRETELNE OBJASNÍ TO, ŽE ŽIADNY PRVOK ANI OBJEKT SÁM OSEBE NEEEXISTUJE (ŠÚNJATA). (?)
1. T. TZARA, 2. HORATIUS, 3. M. McLUHAN, 4. M. FOUCAULT, 5. DALAJLÁMA



FAKTURA					
1 Dodávateľ	(ICO)	2 Faktúra	Císlo		
ZARES		6925			
Svätoplukova 1 824 91 Bratislava		Druh dodávky (kód)	S-15	896/90	
Miesto účtu		Konštantný symbol	308		
8007 - 012		MS - objednávka číslo	211/90		
3 Prijemca		Dodávkový príkaz číslo	4 Odberteľ (ICO)		
		Rónai Peter Hviezdná ul.5 821 06 Bratislava			
5 Konečný prijemca					
7 Spôsob dopravy		6 Dodacie a platobné podm.			
vnpod.		Deň splatnosti			
Organizačná jednotka		5 daňou, %			
vyskladnenia		25.11.90			
Miesto určenia		Dávod skrátenia splatnosti			
fa,žap.		Forma úhrady			
		zloženkou			
		Deň odoslania faktúry			
		15.11.90			
		Deň povinnosti fakturovať			
		12.11.90			
Označenie dodávky	Podielka daň. sadzieb (rozdielová daň)	Cenový predpis	Jedn. množstva	Označenie ceny	Clasťka Kšs
8	9	10	11	12	13
Cenník: odbor 583 89					
Fakturuje vás za zhotovenie					
epit.dosky dľa kal.listu Kšs: 2.919.-					
Daň: 900 583 13% z: 2.492,72 324,05 Kšs					
Faktúra: 2.919.- Kšs					
Záloha: 2.500.- Kšs					
K úhrade: 419.- Kšs					
14 Počet príloh		15 Pečiatka a podpis			

OD ANTIHAPPENINGOVÉHO OTÁZNIKA K NOVEJ VÁŽNOSTI VLNOVKY



Dadaisticko-konceptuálna tvorba M. Duchampa mi otvorila slobodné a nekonečné umelecké možnosti narábania s realitou, ideami a kontextom. Pretože mi nestačilo rozmnožovanie výtvarných predmetov a obmedzenie len farby a plochy, rozširoval som kontakt svojich obrazov s okolitým priestorom a aktivitou v „kombi-obrazoch“ (1964, 1965, 1966, 1967). Duchampovský princíp „ready made“ bol prítomný už v mojich objektoch v r. 1963 (kladivo pobité klincami s háčikmi, dve stolné zrkadlá postavené proti sebe, zarámovaná zašpínená handra na čistenie topánok) a videopredmetoch v r. 1964 (pohár čistej vody, vzduch v igelitovom vrecku, farba vytlačená z tuby). Expanziu od artefaktov do viacrozmernej a psychofyzickej reality som definoval v r. 1965 manifestom „antihappeningu“, ktorým som si vytvoril cestu z umenia do subjektívno-objektívnej kultúry. Bolo to ready-made médium vyčleňovania časti, úseku alebo idey môjho života („akad. mal.“ (1965), „ZA 365“ (1965-66), „DIELO“ (1966), „HRY“ (1967), „Časopriestorové vymedzenie psychofyzickej činnosti matérie (TENIS)“ (1968), „Konfrontácia“ (1968), „Permanentné mystifikácie“ (1968), „Šocializmus“ (1968)). V antihappeningoch „Otáznik“ (1969) a „Kozmohumanistická kultúra“ (1969) som fyzicky /materiálne/ demonštroval univerzálny znak otázky (akcia písania otáznika vo verejných priestoroch) a teoretické nariadenie idey svojho svetonázoru (neantropocentrický zmysel človeka v prírode a v kozme). V priebehu mojej ďalšej aktivity vizuálna forma otáznika predstavovala ideo-znamená meniace sa podľa obsahu individuálnej mytológie. Otázniková skrúcajúca sa čiara je raz civilistickým opytovacím písmovým znakom, inokedy diabolským plazom, ktorý vyviezol ľudstvo svojou racionálnou zvedavosťou z božského raja. Alebo je to mýtický hadí vlas medúzy - gorgóny či keltsko-vikingské zapletené bludisko a niektoré ďalšie podoby tohto znaku: metafyzika nekonečná, magický zrak (pohľad) mimozemšťana, möbiusovská viacrozmerná slučka, vylišovaná línia na tenisovej lopte, einsteinovská časopriestorová relativita, oscilačná krivka energie, čarovné ľudové špirálové ornamenty, kultové kamenné línie v krajine, multiplové (tovarové, výrobkové) inštalácie atď. V „Prechodnej kultúrnej situácii“ (1989) sa mi medzi horizontálnymi bielymi pásmi cestného priechodu (tzv. zebry) a farbami národnej slovenskej trikolóry znovu zjavil otáznikový znak v nástojčivej intenzite. Už nielen ako univerzálne alebo subjektívne znamenie identity. Vodorovne položenými otáznikmi meniacimi sa na oscilačné znaky napätia v r. 1990-91 som sa ocitol v magickom signáli vlnovky.

Vlnovka (vlna) - magické znamenie

Vlnovka je kultúrny archeologický fenomén, ktorý je vizuálnym znakom kultúry pochádzajúcej z oblasti atlantického oceánu. Vlniaca sa línia - vlna symbolizuje vodu, prírodný živý, ale aj neviditeľný prenos energie aj myšlienok v priestore, tajomné posolstvo dávnej histórie zeme a ľudstva a pohyb, rytmus, pulz života. Dekoratívny (pretože dnes skrytý a neznámy) motív vlnovky na starej keramike prisudzovanej etniku Slovanov (veľmi rozsiahlemu a rozkladajúcemu sa na obdivuhodne rozsiahlych priestoroch Európy) je magické znamenie kultúrnej tradície, ktorá sa pôvodne rozvíjala v styku a pod vplyvom podmořskej mimozemskej (U.F.O.) civilizácie. Kultúra Atlantidy, i keď neznáma a zmiznutá z povrchových dejín, existovala všade ďalej v rôznych transformáciách a v iných zemepisných oblastiach. Vlnovkový kultúrny program poukazuje na význam a kontexty histórie a súčasnosti.

JÚLIUS KOLLER, 1992

(Univerzálnokultúrna Futurologická Operácia)

Peter Kalmus

VLADIMÍR BESKID

Peter Kalmus (1953) zrealizoval v poslednom desaťročí niekoľko výtvarných aktivít v interakcii so svetom hudby, v netradičnej prepojenosti obidvoch médií.

Od roku 1983 vytvára príznačný cyklus Partitúry - básne, v ktorých nastoľuje problém „čistej senzibility“, ticha zapísaného v neutrálnom priestore. Ide o „biele“ notové osnovy - horizontálne radenie pásov s minimálnymi zásahmi do listu papiera rozličným spôsobom (ručná slepotlač, vrypy predmetmi, narezávanie, koláž, vytrhávanie a lepenie čistých papierových pásov a pod.).

V rámci Experimentálnych dní v UND Prešov v septembri 1987 uskutočňuje performance na rockandrollový podklad s tancom na korčuliach na farebnej ploche s mnohými vrstvami. Pri odkrývaní jednotlivých vrstiev uplatňuje aleatorické princípy. Repríza tejto „kresby rockandrollovým tancom na korčuliach“ v limite 1 min. 20 sek. na hudbu Sex Pistols sa odohrala v júli 1989 v Košiciach. Po nej je „popísaná“ plocha vystavená ako artefakt s autorskou technikou action-sgrafite (Neon I, M-klub Košice).

13. marca 1992 vykonal Kalmus performance s názvom Svätenie jari (Atrium-klub, Košice). Do nainštalovanej situácie so 7 vodovodnými kohútikmi, 7 obrázkami sv. Nikolaja na stene a rašelinou na bielych vreckovkách vstupuje autor a za hudby zo Stravinského rovnomenného baletu sa odohráva rituál odobratia vlastnej krvi a poškvrnenie vreckoviek. Ide o individuálne podanie odvekých slávností, o vizuálne pretlmočenie hudobnej látky. Túto ideu „kultových“ rytmov rozvinul v nasledujúcej akcii Svätenie jari dňa 16. apríla 1994 na festivale v Dunajvárosi.



Peter Kalmus: Action Sgrafito, performance, rock and rollový tanec na korčuliach, 1987, Experimentálne dni divadla, UND Prešov (spolu s A. Bartuzovou)

Michal Murin (1963) vošiel do povedomia ako jeden z dvojice vedúcich členov dnes už neexistujúceho nonverbálneho, pohybového, telového divadla BALVAN (1987-1992) z Bratislavy, ktoré neodmysliteľne patrí do histórie „alternatívneho“, „nezávislého“, „invenčného“ či „nového“ divadla na Slovensku (pozri na inom mieste v zborníku). Popri tejto činnosti a koncertoch s TRANSMUSIC COMP. však realizoval niekoľko ďalších projektov, ktoré nie je možné nespomenúť.

Michal Murin od polovice 80. rokov súběžne pracuje na projektoch **EX-EX** (umenie medzi experimentom, exkrementom, exkluzivitou, exkomunikáciou, exkurziou, exhumanizáciou, exhumáciou, exhibíciou existencie, e(x)tc.), **EGODEIZMUS** (Modlitby, Kázeň, manifest **HEAVENISM**, Boh prichádza na scénu, IDEOMANIAC AS FUCKMEDIUM a mnoho iných privátnych religióznych konceptov, textov a performancov), **Individuálny intuitívny folklor** (Tanec hypochondra (sólo verzia), Philiphilia - Phobiophobia, Fragmentsy zo skanzenu - Asimilovaný Rusín) a začiatkom 90. rokov prichádza so „sprievodným“ projektom „BOREDOM (NUDA) ako inšpiračný zdroj“, na ktorom pracuje dodnes.

Individuálne performance v druhej polovici 80. rokov boli poctami „novej a experimentálnej hudbe“, odkazom na 60. roky - zlatú éru kultúrneho diania na Slovensku. Prvým impulzom bol program pre divadlo hudby STERNKLANG - Stockhausen, ktorý pripravil pre Planetárium v Prešove (1985, s P. Machajdíkom). Ďalej nasledovali Hommage ā Stockhausen - Weisse Harlekin (1. experimentálny festival Nové Zámky, 1989), **URE IMO** - tanečný performance na vlastný onomatopoický text, performance **Du bist ein Vogel** (Hommage ā Stockhausen, Sovinec, Objekt a vítr, 1988), hudobný projekt **Simultaneous improvisations** (1989) - koncept hudobného mostu so skladateľom Rossom Bolleterom /Bratislava - Perth (West Austrália)/ či meditatívny projekt pre prírodu a aktéra(-ov) „Pocity a momenty s vašou vlastnou hudbou (realizácie 1987, 1989, 1991)“. Obdobným prírodným hudobným projektom „Earth Music“ na podujatie Pamiatky a súčasnosť - vlnovka bukovohorskej kultúry, reaguje na „primitívnu muzikálnosť“ a najprostejšie zdroje zvuku (voda, zem, drevo, hlina, kameň, vzduch a oheň). Táto prírodná hudobnosť sa opäť vynára v r. 1992 v projekte ARCHEOMUSIC ako súčasť „Zemného divadla“. Vplyv hudobného divadla a idey fluxusu sa prejavovali jednak v predstaveniach divadla Balvan [Pasce (1990), Klin (1991)], jednak v programe „Z textov - literárny performance“ z roku 1991 a vyvrcholil v performance pre Transmusic comp., s ktorou vystupoval v čase jej existencie (1989-1992). Jeho otvorené scenáre akcií boli sčasti zrealizované na koncertoch (Konzumná hudba, Flambovaná hudba, Odideologizovanie LP, Teatralizácia bicích), čo dokumentujeme na inom mieste zborníka.

Ako poctu Cageovi vytvoril niekoľko hudobno-divadelných konceptov - inštruktáží na tému ticho a jeho hluk. Vo februári 1987 ako „privátnu akciu bez dokumentácie“ realizuje cestu vlakom (odkaz na známu fotografiu Cagea vykláňajúceho sa z vlaku) z Bratislavy do Prahy s platňou Nichi Nichi Koriko Nichi. O tejto akcii „bol ticho“ 4 roky a 33 mesiacov, nevynímajúc kurátora výstavy Hommage ā Cage Jozefa Cseresa, ktorý výstavu pripravil pri príležitosti návštevy Johna Cagea v Bratislave. Časť predstavenia Tanec hypochondra (s Balvanom) realizuje ako poctu americkému skladateľovi Lou Harrisonovi, kde na jeho hudbu tancuje svoje „individuálne, intuitívne a tradíciotvorné tance“.

Množstvo mimohudobných aktivít, akcií a konceptov sa rokmi vykryštalizovalo do dvoch rovín. „Prírodné“ predstavenia používajú nielen prírodné materiály, ale sú aj odkazom na pôdu, roľníctvo, les, rustikalitu,

dedinu (odkaz na Murinove detstvo), no bez rigidného príľnutia k tradíciám, čo na druhej strane potvrdzuje svojimi predstaveniami ako tradíciotvornými (Tanec hypochondra - 1991, Nature Art, Zemné divadlo /Philiphilia and Phobiophobia/ - 1992).

„Civilizačné“ predstavenia sú reakciou na masmediálnosť života, na intelektuálny odpad, recykláciu ideí, referencie na lokálne trendy a módy, mestský folklor a jeho radikálne zmeny pod vplyvom TV kultúry. V predstaveniach fragmentárne zahŕňa široký okruh problémov, často ich len spomenie a globálne k nim režírne nepristupuje, čím formou odkazuje na jemu také blízke 60. roky. Predstavenia zväčša majú aktuálny politicky kritický podtón (Burlaci na Volge - performance pred budovou slovenského parlamentu, Žranica pre a proti radikálna protestná demonstrácia - teatralizovaný politický míting, povolebné Mäsiarove tančeky (1992, 1994), Otvorená komunikácia s verejnosťou (1994), Nepodporené projekty M.M. (otvorený projekt) a hlavne New Slovak Radical CensorSHIT (Sonda do Slovákovej duše) v realizácii Slovenského národného patafyzického divadla, 1993) - 1 hod. a 20 min. dlhé teatralizované videoperformance s použitím scénotvornej videoprojekcie a javiskovej „priemyselnej televízie“, Murinovej amatérskej filmovej projekcie, projekcie diazpozitívov, priemyselnej TV siete, interakcie medzi dianím na scéne a predpripravenými videofilmami a množstvo vnútorných konceptov - zväčša referencie na dianie v súčasnom výtvarnom umení ako aj na nezávislú hudobnú scénu, nevynímajúc predstaviteľov improvizovanej hudby, ktorých počtám bol projekt realizovaný. Projektom CensorSHIT „vyjadril svoj postoj k aktuálnej súčasnosti, čo v slovenskom divadle nie je bežné (M. Krénove, Kultúrny život, máj 1993)“. Aj v súvislosti s tým realizuje otvorený koncept - Nepodporené (a teda nezrealizované) projekty M.M...

Obe koncepcie, prírodná aj civilizačná, majú spoločnú barokovosť, iluzívnosť, využívajú jednoduché triky, varietné fantázie, ktoré prechádzajú od páťosu ku krutému humoru, od decentného k vulgárnemu a hrubému, od narcizmu až k sebapejorativizácii (koncept Mienkotvorné masmediálne manipulácie, 1994), ktorá sa s „Hypersebaštylizáciou“ (otvorený projekt) stáva cyklicky dominantnou.

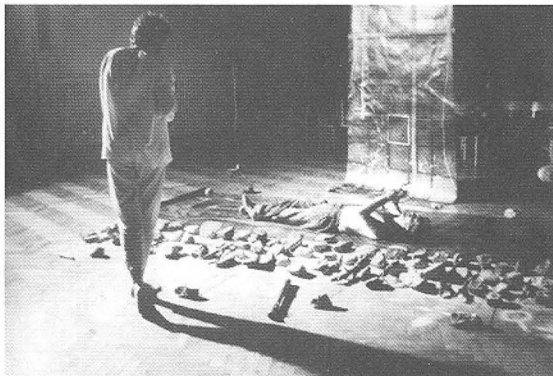
„I see Murin's main contribution to the new theatre landscape in Slovakia in strong presence of his slightly ironical ideas and his acting ability. Also in a very rare capability to verbalize those ideas, which are much capable of existing in various forms and never get lost. Otherwise he combines individual and intuitive artistic creativity with rational organizational awareness. Nevertheless, creating concepts, writing and acting are his highlighting activities.“

Nina Jassinger - theatre critic.



M. Murin: Individuálny intuitívny folklor. 1991

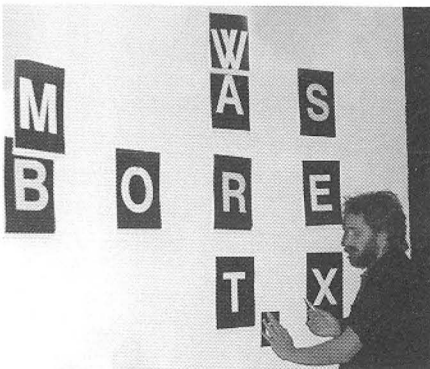
Performance Art Festival, Nové Zámky, 1989 (V. Stratil, M. Kozelka, M. Murin), foto: Berta



BIOGRAFIA:

S divadlom Balvan (pozri na inom mieste v AVALANCHES)

S Transmusic comp. (pozri na inom mieste v AVALANCHES)



Výstavy:

1991

Sympóziu Hammerschlag (Schrattenberg, Galéria Sýpka, Art deco - Nové Zámky)

MMURW - Medzilaborce (pocta Cavelinimu, Mail Art projekt)

Galéria Happy - Beograd, Fragmenty z etnoparku, rus-tikálna adjustácia

Galéria Zuzky Medvedovej, Báčsky Petrovec, Vojvodina, YU, vystavený projekt BORE

Predstavenia v zahraničí:

1987

• A Visual Composition - Feelings and Moment with Own Music in Mind, text as score for multimedial performance - Warnemünde, Germany (DDR) also realised 18.6.1989 in Dog Beach, Leighton, West Australia, main realizator Ross Bolleter (video available). Second realisation by Ross Bolleter spring 1991 also in Perth (see SLOVAK MUSIC magazine).

1990

- Self stoning as the result of one`s own unsuccessfully crucified way of thinking. Marmolada, Italy 7.7.1990, private performance.
- Slowakische Woche, Regensburg-Germany (Week of Slovak culture)
- Dances for Kleptomaniac in Germany - closed performance, Regensburg, Germany

1991

- Dance of Hypochonder, opening of exhibition of Jaro Košš, Czechoslovak Embassy in Vienna,
- Intermedial Symposium Hammeschlag - 91, Scheifling, Theseus Tempel - Vienne, Austria

1992

- Castle Gallery - Karel Pokorný exhibition, Ostrihom - Hungary
- „Individual Folklore“ - International Performancefest - Postdam (Germany), with P. Machajdik
- SOLO SLOVAKIA - Berliner Festwoche - Grenzenlos Prag - Berlin, Die Leichtigkeit das Klang (with Peter Machajdik)

1993

• International theater project „Surabaya Johnny“, Gelsenkirchen, Germany (org. ART-SCENICO), 5 performances

1994

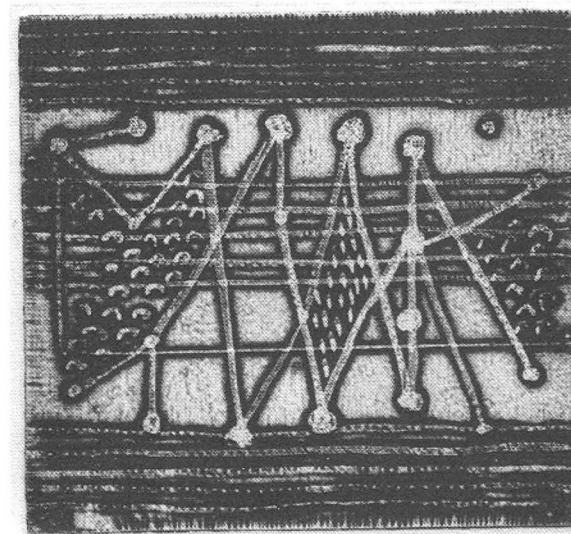
- „Something ...“, international theatre project with ARTSCENICO, BROUHAHA - theater festival, Liverpool (G. Britain)
- Fragments from Folklore Open-air Museum, Individual Intuitive Folklore, Happy Gallery, Beograd,
- BORE - exhibition, Gallery Z. Medvedovej, Bačsky Petrovec, YU

Morgan O'HARA

JOZEF CSERES

Americká výtvarníčka Morgan O`Hara strávila svoje detstvo počas povojnových rokov v Japonsku. Študovala tibetský buddhizmus, psychológiu, geografiu, jazyky, bioenergetiku, geomantiu, aikido, shiatsu, súčasnú hudbu a výtvarné umenie. R. 1970 získala na Kalifornskej štátnej univerzite v Los Angeles titul Master of Art. Vyučovala psychológiu tvorivosti v niekoľkých inštitúciách pre vyššie vzdelanie v Kalifornii a vo Švajčiarsku. Umelecké a výskumné aktivity ju priviedli k spolupráci s geografmi, matematikmi, psychológmi, sociológmi, geomantikmi i hudobníkmi. Svoje dielo prezentovala na autor-ských i kolektívnych výstavách v mnohých galériách v Spojených štátoch amerických a Európe.

Portréty pre 21. storočie je názov rozsiahleho, už dve desaťročia trvajúceho cyklu, v rámci ktorého Morgan O`Hara vytvára na základe zložitej, faktograficky vernej sociologickej a psychologickéj investigačnej procedúry podobu portrétovanej osoby v časovo-priestorových súradniciach jej vlastnej empirickej skúsenosti. Čas, priestor a pohyb (zmena) tvoria bázickú kategoriálnu triádu O`Harovej filozofie a sú integrálne kopulované v každom z jej portrétov, ktoré sa tak stávajú súhrnom biologických a bio(geo)grafických determinantov portrétovaného „modelu“ i jeho psychologických dispozícií. Sú pokusom prostredníctvom vizuálnej reprezentácie aspoň čiastočne antropologizovať jeho odosobnenú časovo-priestorovú stopu vo fyzickom svete i snahou prakticky, opierajúc sa o empirickú skúsenosť, pochopiť podstatu človeka a jeho kreativity v najširšom zmysle. Prostriedky na to, ako to dosiahnuť, nemusia byť vždy akademické. Práve tak dobre nimi môže byť rituál, meditácia, umenie alebo ich vzájomná integrácia. Podstatu portrétov Morgan O`Harovej pochopíme len vtedy, keď si uvedomíme skutočnosť, že proces vizualizácie temporálneho a spaciálneho pohybu je v jej tvorbe podriadený vlastnému uvažovaniu a meditácii. Možno aj v nich sa svojším spôsobom prejavuje jedinečnosť človeka ako foucaultovskej rozdvojenej „empiricko-transcendentálnej“ dublety. Po viacerých neúspešných pokusoch portrétovať Johna Cagea, ktoré stroskotali na jeho nechote podstúpiť zdĺhavý



5/10 Morgan O'Hara 1971

prípravný proces „vyšetrovania“ a loviť pritom v svojej pamäti stopy vlastnej prítomnosti v čase a v priestore (v súlade s Cageovou životnou filozofiou), rozhodla sa Morgan O`Hara, samozrejme so skladateľovým súhlasom, použiť náhradné riešenie nezávislé od fyzickej prítomnosti a pamäti portrétovaného. Vychádzajúc z jedného zo základných princípov Cageovej filozofie obsiahnutého v slogane „Get Out OF Whatever Cage“, vytvorila k majstrovým osemdesiatinám portrét v podobe vizuálno-akustického diela *Open Cage* premiérovanej v septembri 1992 v Bratislave na podujatí WHY CAGE?, ktoré SNEH usporiadala v spolupráci s novozámockou galériou ART deco. Pôvodne exkluzívne príležitostný projekt *Open Cage* revitalizovala neskôr Morgan O`Hara pod názvom *Cage Quartet* v kolekcii piatich bibliofilii, tá sa však doposiaľ nerealizovala.

MORGAN O'HARA

Portréty pre 21. storočie - Portrét Johna Cagea/Open Cage

Môj prvý kontakt s Johnom Cageom siaha do roku 1961, keď som bola študentkou na Univerzite v Los Angeles. Roku 1978, keď ma navštívil v mojom ateliéri v San Franciscu, požiadala som ho, aby mi dovolil portrétovať ho. (Moje Portréty pre 21. storočie sú založené na akumuláciách geografických posunov.) Odpovedal, že to nie je možné, pretože nekultivuje svoju pamäť. R. 1987 som vynasla systém umožňujúci portrétovanie nezávislé od pamäti portrétovaného. Keď som ho o možnosť portrétovania požiadala druhý raz, opäť odmietol, pretože bol práve zaneprázdnený prácou na svojich Etudách. Teraz, r. 1992, som objavila riešenie na jeho portrét, ktoré si nevyžaduje jeho pamäť ani drahocenný čas a o ktorom si myslím, že je lepšie, než predchádzajúce dve.

OPEN CAGE

OPEN CAGE je vizuálno-akustické dielo oslavujúce život a tvorbu Johna Cagea pri príležitosti jeho osemdesiatich narodenín 5. septembra 1992. (1)

Dielo pozostáva z INŠTALÁCIE osemdesiatich nabieleo nafarbených klieťok s dverami pôvodnej farby. Každá klieťka je umiestnená na bielom podstavci alebo je zavesená a

dvere všetkých klieťok sú otvorené. Vnútri každej klieťky sa nachádza kartička s vytlačným názvom myšlienky, nástroja alebo osoby, pre ktorú Cage počas svojich sedemdesiatich deviatich rokov komponoval alebo s ktorou spolupracoval. Počas inštalácie znie nepretržitý zvuk živej nahrávky tlkotu srdca Johna Cagea. (2)

V priebehu inštalácie sa uskutoční oslava v podobe PERFORMANCE, akustického umeleckého diela Morgan O`Hara s účasťou rozprávačov a hudobníkov. Dielo využíva texty, vopred nahrané materiály a živé i štúdiové nahrávky zvukov osemdesiatich klieťok z rozličných materiálov. Špeciálny dôraz sa kladie na otváranie klieťok. Dielo je skomponované v štyroch vetách: TIME CAGE, WORD CAGE, WORK CAGE a OPEN CAGE. Jeho dĺžka je osemdesiat minút.

OPEN CAGE/ACOUSTIC

OPEN CAGE/ACOUSTIC je oslavou vo forme performance, akustického umeleckého kusu s účasťou rozprávačov a hudobníkov. Dielo využíva texty, vopred nahrané materiály a živé i štúdiové nahrávky zvukov osemdesiatich klieťok z rozličných materiálov. Špeciálny dôraz sa kladie na otváranie klieťok. Dielo je skomponované v štyroch vetách: TIME CAGE, WORD CAGE, WORK CAGE a OPEN CAGE. Trvá osemdesiat minút.

TIME CAGE beží počas celej dĺžky skladby a vytvára časový rámec diela. Obsahuje dve zložky:

a/ vetu „John Cage sa narodil 5. septembra 1912“ a jej progresívny rozvoj: „5. septembra 1913 mal John Cage jeden rok“, „5. septembra 1914 mal John Cage dva roky“ atď. Tieto vety číta mladé dievča v striedavých jazykoch. Prvú v angličtine, druhú v taliančine, potom v nemčine, francúzštine a japončine,

b/ čítanie mužským a ženským hlasom v angličtine (pretože názvy Cageových skladieb sú väčšinou anglické) z „Chronologisches Werkverzeichnis“, strany 138-142 v CAGE-NACHTTAG vydaného r. 1987 nemeckým vydavateľstvom Westdeutcherfunk Köln. WORD CAGE sa týka myslenia Johna Cagea a obsahuje nasledujúce texty:

a/ prvých osemdesiat otázok z „DIARY: How To Improve The World (You Will Only Make Matters Worse)“, 1965, 1966, 1967 a z A YEAR FROM MONDAY vydaného r. 1968 (mužský a ženský rozprávač),

b/ úryvky textu „The Future of Music: CREDO“, 1937-1939, z knihy SILENCE vydané r. 1961. (čítané skladateľom),

c/ úryvky z „EMPTY WORDS“ vybrané z nahrávok Cageovho čítania vlastných prác. WORK CAGE pozostáva z textov a zvukov z:

a/ Cageových publikovaných prác; krátkych častí z každej dekády jeho produkcie: 1930 SONGS FOR VOICE AND PIANO (1934)
1940 SKLADBY PRE PREPAROVANÝ KLAVÍR
1950 INDETERMINACY (1958)

1960 HPSCHD (1967)

1970 RORATORIO (1974)

1980 HMCIEX (1984)

1990 EUROPERA (1990)

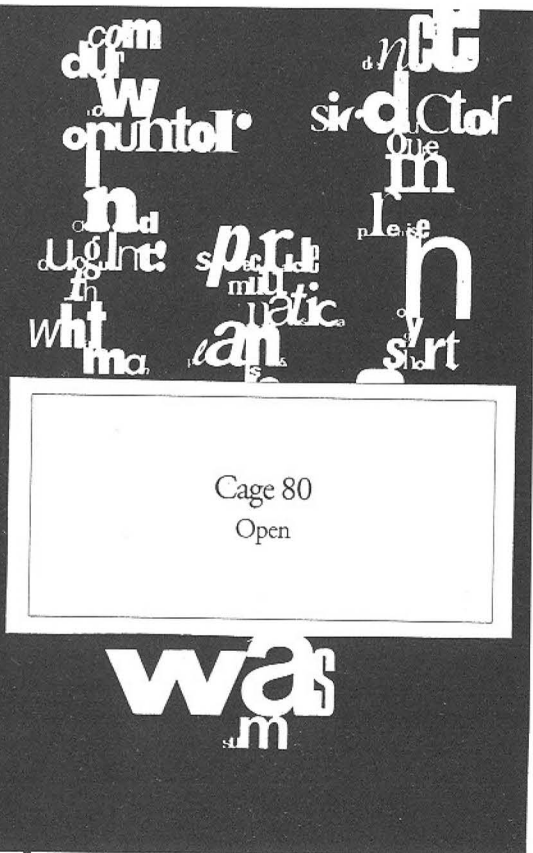
b/ úryvkov diel tých osobností, ktoré boli predmetom Cageovho záujmu alebo ktorých myšlienkové odozvy možno nájsť v jeho diele. Písmená abecedy recituje mladý muž, a tak otvára každú časť (podľa priloženej partitúry),

c/ nahratých zvukov a textov reprezentujúcich „obsahy“ osemdesiatich klieťok; polminútové segmenty (podľa priloženého zoznamu).

OPEN CAGE pozostáva zo znenia osemdesiatich materiálnych klieťok inštalovaných so špeciálnym dôrazom na ich otváranie. Ozvučenie vykonajú hudobníci i nehudobníci podľa špecifických pokynov v partitúre.

(1) Pretože John zomrel v stredu 12. augusta 1992, moje dielo sa stalo spomienkou na jeho počesť.

(2) Termín nahrávania tlkotu srdca som mala dohodnúť na 13. augusta.



Morgan O'Hara: *Open Cage 80*,
Why Cage, 1992

MORGAN O'HARA

WHEN IS A CAGE NOT A CAGE?

WHEN IT IS OPEN.

A cage is an actor (1)
and audiovisual equipment (2).

A cage is a bandsaw (3)
a bassoon (4) and a bird (5).

A cage is a carillon (6), a cello (7),
a chamber orchestra (8)
and a chance operation (9).

A cage is a game of chess (10), a chorus (11),
a clarinet (12), a closed piano (13)
and a computer (14).

WHEN IS A CAGE NOT A CAGE?

WHEN IT IS OPEN.

A cage is Merce Cunningham (15),
cymbals (16), a deck of cards (17)
and a disc jockey (18).

Marcel Duchamp (19) is a cage.

Electronic equipment (20),
a film projector (21), fire (22) and a flute (23);
Buckminster Fuller (24), a harp (25),
and a horn (26) are cages.

The I Ching (27) is a cage
and so is James Joyce (28).

Macrobiotics (29), magnetic tape (30),
mesostics (31), a microphone (32),
a museum collection (33)
and mushrooms (34) are cages.

SO WHEN IS A CAGE NOT A CAGE?

WHEN IT IS OPEN?

Narrations (35) are cages.

Notations (36) are cages.

A newspaper reader (37), an oboe (38),
an orchestra (39) are cages.

An organ (40), a percussion ensemble (41),
plant material (42) and pipes (43) are cages.

A piano (44) is a cage.

WHEN IS A CAGE NOT A CAGE?

WHEN IT IS OPEN.

Prepare the instruments (45),
prepare the piano (46), prepare the train (47).

Get out the public address system (48),
the announcer (49), the radio (50) itself.

Warm up the records (51)
and Robert Rauschenberg (52).

Open the door for Erik Satie (53),
for Arnold Schönberg (54),

for all simultaneous activities (55),
including SILENCE! (56)

(silent pause/one long inhalation, exhalation)

Sound the slide projector (57)
and the speaking ensemble (58).

Call out Gertrude Stein (59)
and the string quartet (60).

Turn over the stones (61)
and D.T. Suzuki (62).

Turn on the television (63)
and Virgil Thomson (64).

Tune the toy piano (65)
and Henry David Thoreau (66),
the trombone (67) and the trumpet (68).

Is David Tudor (69) an open cage?

A CAGE IS NOT A CAGE

WHEN IT IS OPEN.

Uncage Edgar Varese (70), the violin (71),
the viola (72), the voice (73)

and waterfilled shells (74).

Watch the water reservoir (75),
the whistle (76) and the written texts (77)

uncage themselves.

Continue to observe.

Is Zen Buddhism (78) a cage?

Was the 79th cage opened completely?

An open legacy (80) is in our hands.

October 1992



Chris Newman, foto: Dietmar Schneider

Anglický skladateľ Chris Newman (nar. 1958) sa nevenuje iba komponovaniu orchestrálnych diel. V medzinárodných galériách tiež vystavuje obrazy, ktoré sa netradičným spôsobom zaoberajú rečovým materiálom. Šance, že človeka budú brať vážne v realite (napríklad v realite umeleckého sveta), ktorú samotnú nemožno brať veľmi vážne, sa neustále znižujú. Jednu z takých možností stelesňuje Chris Newman. Naučil sa ťažiť zo svojej neschopnosti. Vždy sa vyhýbal očakávaniu – prinajmenšom „oficiálnemu“, ako ho nazýva. A už zopár rokov (približne od roku 1988 dôsledne) to robí aj prostredníctvom vizuálnych prostriedkov. To je však preňho druhoradé. Najprv síce študoval „Novú hudbu“ (v londýnskom King's Collage a potom v rokoch 1980-83 u Mauricia Kagela v Kolíne nad Rýnom, kde býva dodnes), ale jeho skutočným východiskovým bodom bola a je „fráza“, písané, (za)malované, hovorené, recitované, spievané slovo. Čoskoro veľmi intuitívne pochopil, čo analyzovala napr. aktuálna americká filozofia jazyka, sémantika a „teória rečového aktu“ (Austin, Searle, Chomsky,

Putnam, Dummet atď.): že aj ten najzmyslovejší vnem vzniká a žije vo vesmíre jazyka. Človek je hovoriace zviera. Nie človek stvoril reč, ale reč stvorila človeka.

Newmanove najnovšie „obrazy“, ktoré nazval „Hot Phrases Paintings“, sú takmer holé – žltkasté drsné plátno s (podobne drsnou čiernou farbou) kriklavo načarbanými sentenciami, ktoré, keď ich dešifrujeme v ich drsnosti, vzbudzujú „horúce“ a zvrátané asociácie – „WANK-REST“, „SILLY VILLAGE“, „SEX SICK“, „CARPET LEG“. K nim sú pridružené lístky s textami pochádzajúcimi z demontovaných básní (s poprehadzovanými riadkami a veršami) jeho obľúbencu Williama Blakea (1757 - 1827). Newmanove sentencie však nie vždy prichádzajú takto „nahé“, ale i v slušivejšom šate. Nedôkladne zamalované – kostrbatými seriálnymi štruktúrami, rozmazanými škvrnami, rytmickými bodkami, samoznakmi v štýle graffiti - potom trochu pripomínajú psychografické maliarstvo tachizmu (Dubuffeta, Wolsa, ale predovšetkým Cy Twomblyho). Až na to, že Newman chce – hoci, ako tvrdí, samolúbym, pre umelca príznačným spôsobom – vystavovať svoje „ne-umenie“. Remeslo ho nezaujima (podobne sa priznáva, že nevie spievať). Vlúdne očakávanie v zmysle toho „dobrého“, akademicky uznávaného, nudného, sterilného, skrátka „oficiálneho“ nechce – a možno ani nedokáže splniť. (Práve preto na záznamoch koncertov, kde prednášal svoje vlastné skladby, často v pozadí počul vydesený smiech!)

Podľa vlastnej výpovede ako osemnásťročný „hanblivý anglický mladík“ stretol ruského básnika Eugena Dubnova (ktorého medzitým preložil do angličtiny a nemčiny) – a ten mu poprvýkrát dodal sebavedomie k tomu, „čo som skutočne mal: svoju neschopnosť“. Odvtedy robí to, čo, ako tvrdí, dokážu všetci ľudia, ale väčšina ľudí to v sebe skrýva. Jeho skutočnými protivníkmi sú preto „odborníci“. Obecenstvo odborníkov nikdy nič nevracia. A to najdôležitejšie najmenej: vrúcnosť. Prichádza prevažne „len zo sebeckých príčin“,

chce počuť (alebo vidieť) iba to, čo už pozná, a teda nechce nachádzať nič nové, povedal Newman v rozhovore pre Rockradio Brémy v novembri 1992. Kvalita, o ktorú sa Chris Newman usiluje, spočíva v bezprostrednej priamočiarosti, v prenikavých opakovaniach, v zákernej ironii, v spontánnej živosti – a nepochybne i v určitej kontrole nad materiálom. V polovici osemdesiatych rokov podnikol ako textár, skladateľ, hudobník a spevák experimentálnej rockovej skupiny „Janet Smith“ krok k úplnému zotretiu hraníc medzi „vážnou“ a „populárnou“ hudbou. V piesni „Broken Promises“ hľba Newman ako cestujúci nemeckej železnice (a zákazník jej „catering servisu“) na trati „between Kolínom a Bonnom“ o svojom nadriadenom, „Prísnom Maxovi“ („I hate that `Prísny Max` !“), „Nefiltrovaný úmysel“ (Jürg Laederach) a talent na pozorovanie vecí a udalostí roboty života určujú celý Newmanov habitus. Varenie, maľovanie, spev a reč sebou vzájomne prechádzajú. Je to nedbalo energická aktivita, všeobecná, nie kľúčovitá, nie cieľavedomá chuť do práce, ktorá poháňa Newmana. V súlade s atmosférou končiacich sa osemdesiatych rokov aplikuje zásadu „Anything goes“ v duchu postmoderného (postštrukturalistického) chápania: že (klasická reprezentácia už prestala fungovať (ba možno nikdy správne nefungovala) a jediné, čo zostáva, je už „iba“ byť prítomný.

Jeho „neokresaná gestika“, jeho „atitúda sebaistoty a prevahy“ (Hanno Ehler v koncertnej kritike vo Frankfurter Allgemeine Zeitung z 3.2.1993) tomu plne zodpovedá. Materiál sa transcenduje prostredníctvom jeho poznania. Newman má preto rád jednoduché prozaické povrchy, stručný náznak, všetko prosté, drsné – to, čo dokáže asociovať plnosť života, ale pritom ju nepohlí a nevyhasí, pretože: „Život je ako skica, je neistý“ a „Umenie je redukciami života“ (výroky Chrisa Newmana).

Toto krédo vskutku synesteticky uplatňuje v živote. Pokiaľ ide o základné štruktúry, Newman nevidí podstatný rozdiel medzi svojimi zdanlivo nezlučiteľnými hudobnými láskami a duchovnými príbuznými – medzi Carlom Philippom Emanuelom (ceneným viac ako Johannom Sebastianom Bachom, Monteverdim, Beethovenom, Schubertom, Brucknerom, Sibeliusom, Schönbergom, Cageom a i. na jednej strane – a medzi špinavou, ostrou, „nepeknu“ priamočiarosťou punku osemdesiatych rokov (s ktorého pôvodom bol ako dvadsaťročný konfrontovaný v Londýne) na strane druhej.

Chris Newman ako spontánny človek si však je vedomý aj toho, že umelec musí držať na uzde chaotické premieľanie svojich vnemov a pocitov. Nemecké (kolínske) životné prostredie mu v tom vychádza v ústrety – Nemecko je pre neho akoby štúdiom, akoby školou: raz, dva, tri – prostý, nudný povrch, za a pod ktorým má umelec možnosť dostatočne sa sústrediť na to, čo je prvoradé, na svoje vnútro (na druhej strane Londýn je len zhlukom kratochvíl). Aj tým sa dá čiastočne odôvodniť Newmanova produktivita – komponuje orchestrálne diela na objednávku, ale i operu a balet choreografovaný Williamom Forsythom a uvedený na pôde berlínskej Akadémie umení, demontuje Ibsenove „Strašidlá“ atď. – no ďalším dôvodom je to, že ak treba ukázať aktivitu, Newman neotála. Bráni sa voči hojnosti bezmedzného a prekypujúceho tonálneho, vizuálneho, verbálneho či hmotného materiálu tým, že ho „hnetie“ a to doslova pre svoje inštalácie keramik pripomínajúce dedinsky frugálne pečivo, ktoré sú však vlastne v banálnej poézii ustrnutými, „upečenými“ slovami a sentenciami („Heart“, „Cross out the page“) – neustále dekonštruje, redukuje a znova stavia. Z rozličných prísad sa stáva jedno cesto, jedna nerozložiteľná vec, „umenie“; hlavné je, aby uniklo nude „kancelárskych umelcov a ich umelému mikrosvetu“ (Newman má na mysli najmä mladých britských skladateľov medzičasom akademicky stagnujúcej „Novej hudby“).

Newman sa zapodieva „rušením“ príslušnosti k štýlom a školám, zaraditeľnosti, tak aby mohol zostať umelecky živý a účinný. Raz prirovnal svoju metódu a ambície k určitým črtám maďarskej ľudovej hudby – roku 1984 ju počas svojho pobytu v Budapešti so skupinou „Janet Smith“ počúval takmer každý večer: hudbu drsnú, emotívnu, elegantnú a neuveriteľne rýchlu – ako čiara (bzučanie osy v pohári) – „kúpeľ v rybníku husej kože“. Newman, ktorého vekovo ťažko zaradiť („I am fat“), niekde medzi tridsiatku a šesťdesiat-

ku - v skutočnosti má práve 37 – sa neprestajne kolíše a balansuje medzi najrozmanitejšími žánrami, druhmi a materiálmi, pričom (zatiaľ) sa mu darí rovnováhu nestratiť. Je natoľko schopný priblížiť sa skutočnosti, že tá vo svojej banalite začína pôsobiť podozrivým dojmom.

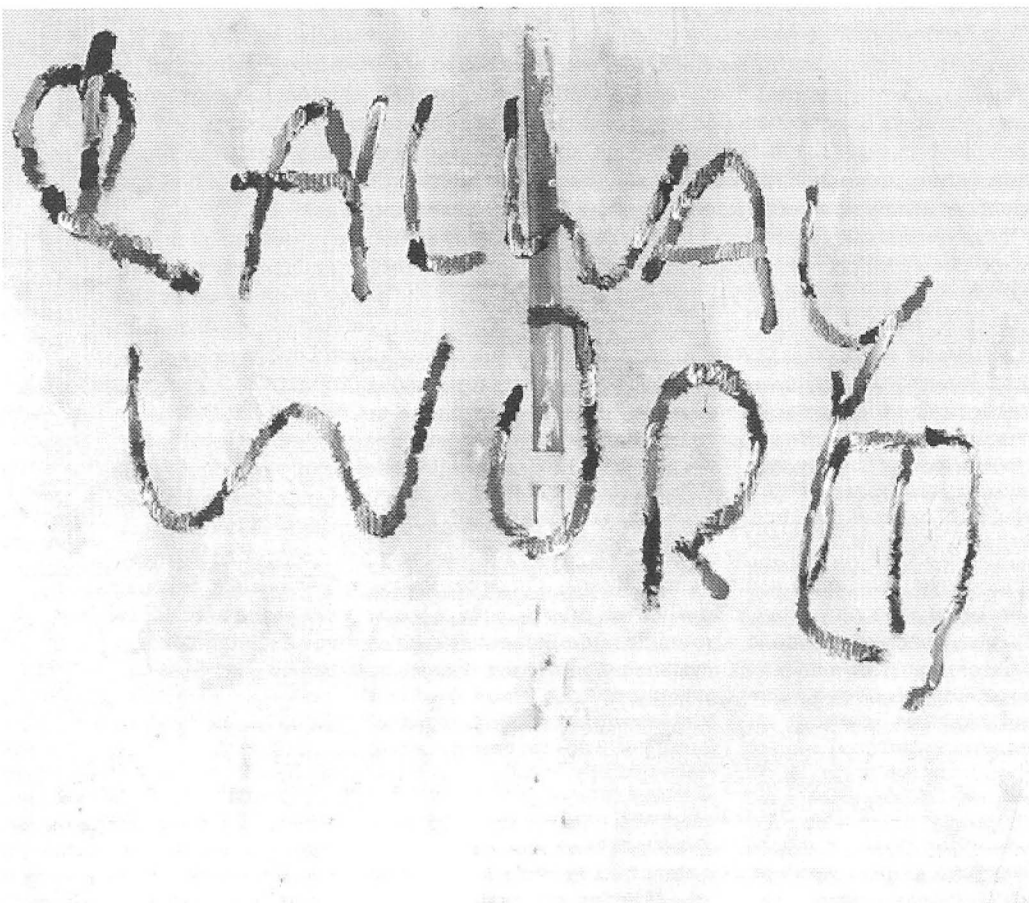
Nevážna vážnosť jeho „nepraktickej praxe“ (Vilém Flusser) spočíva pravdepodobne v Newmanovom umení (!) zobrazovať banalitu, „dekadenciu“ princípu „All over“, rozkladu.

V tomto zmysle sa u Newmana poézii /umeniu ako zviditeľňovaniu obskurného, priepastí, pochybností, katastrof, obscénosti, fantazmov, úchylky (Georges Bataille; heterológia) dostáva schizofrenickej pocty riešenia otázky života: „Ako dostať niečo nie verejné na pódium tak, aby sa nič pritom nestratilo?“

„neue bildende kunst“ No 5/93
Preklad Alex. Avenarius ml.

Poznámky prekladateľa: Preklady anglických výrazov nepreložených v nemeckom origináli textu):

Poetry / Banality - Poézia / Banalita, Hot Phrases Paintings - Obrazy horúcich fráz, Wankrest (Pauza v onanii), Silly Village (Tupá dedina), Sex sick (Chorí zo sexu), Carpet leg (Noha koberca), Broken Promises (Porušené sľuby), between (medzi), I hate that (Neznášam toho), Heart (Srdce), Cross out the pag (Vyškrtnite túto stranu), I am fat (Som tlstý), All over (Všetko sa skončilo).



IT WITH ITSELF

MARTIN BOCHYNEK, RAIMUND STECKER A CHRIS NEWMAN V ROZHOVORE 1. SEPTEMBRA 1994 V KOLÍNE NAD RÝNOM

Raimund Stecker: Máš v tomto rozhovore niečo za lubom?

Chris Newman: Áno, prišlo mi na um, že tento rozhovor nás troch sa podobá divadelnej hre s rozdelenými úlohami. Chcel by som z neho urobiť niečo ako divadelnú hru. My sme jej tri postavy. Nechcel by som urobiť obyčajný rozhovor pre obyčajný katalóg výstavy, lebo v katalógu by sa moje práce len veľmi ťažko dali zobrazit. Oveľa krajšie sa mi zdá, keď urobíme malý uzavretý zväzok iba s textom, nie prospekt, ktorý by pôsobil ako reklama na moje obrazy. V takom malom propagačnom formáte toho aj tak veľa nevidno. Je oveľa krajšie iba si v ňom čítať. Preto by som chcel pre túto divadelnú hru zobrať náš text a usporiadať ho trochu inak. Nezmením ani slovo z toho, čo tu hovoríme, ale repliky inak zoradím. To zodpovedá štýlu mojej práce. Nikdy nič nemením.

Martin Bochynek: Keď budem spracúvať tento rozhovor, tak sa už dačo zmení a zopár slov vypadne.

CN: To je jedno. Vezmem si text, ktorý mi pošleš, ako prototyp tejto takzvanej divadelnej hry. Zaranžujem ho odznova a to tým istým spôsobom, ktorým vznikali moje diela. Vo svojej práci sa vždy snažím voliť také formy prezentácie, ktoré zachovávajú pôvodnosť materiálu. Snažím sa nájsť spôsoby, ako by si materiál mohol zachovať svoju osobitosť a krehkosť, a aby sa z jeho pôvodného stavu zmenilo čo najmenej. Nemalo by to vyzerať tak, ako by som svoj materiál pchal do mlynčeka na mäso, keď sa to robí verejne. Mňa zaujíma, ako skrátka povymieňať formy. Keď píšem báseň, povymieňam riadky, a tým sa mení chronológia a syntax. Chcem prevrátiť konvenčnú chronológiu hore nohami, lebo jej aj tak neverím. Chcel by som, aby z toho vzniklo iba nahromadenie času. To sa napríklad pokúšam dosiahnuť, keď vymieňam riadky v básni alebo keď píšem text cez dve plátna a tie potom medzi sebou vymením. To zároveň abstrahuje a zotiera zmysel.

MB: Možno by si mal písať básne na počítači a potom ich nechať prebehnúť pravopisným či synonymickým programom. Slová, ktoré bude navrhovať počítač, majú síce podobný zvuk, ale ten so skutočným zmyslom často nemá nič spoločné.

CN: Ja nechcem meniť zmysel. Povrch by som chcel mať presne ten istý. Zmysel tu síce ešte stále zostane, ale celá syntax zmizla. Ako keby ti do určitej miery zobrali pôdu pod nohami. Je to tak trochu, ako keby sa koža, vonkajšok človeka, zachovala, ale náplň, duša, bola vymenená. Tak funguje moja práca. Výzor by sa nezmenil, ale ja by som mal napríklad tvoj charakter a ty môj.

RS: Pre teba sú fonémy samostatné časti, ktoré si svoj zmysel vždy zachovávajú, ale v kombinácii s inou fonémou môžu vypovedať niečo iné, ako keď sú usporiadané zaužívaným spôsobom?

CN: Presne tak. Zaujíma ma, aj ako navzájom reagujú a ako pomocou novej kombinácie splývajú. Tým vzniká ešte tretia vec, o ktorej nikdy presne neviem, ako sa vyvinie. To sa vymyká spod kontroly podobne ako pri manipulácii s génmi.

RS: Nejde ti teda o to, vyskúšať, ako chuť grappa zmiešaná s červeným vínom, ale ako sa ich chuť mení podľa poradia, v akom ich ochutnáваме?

CN: Áno. Ale aby som sa vrátil k tvojej prvej otázke, bolo by pekné, keby sme na ňu zodpovedali v tomto interview, ale netreba ihneď, podľa možnosti až neskôr. Často sa to stáva až ku koncu. Tak isto som si napríklad počínal s hrou „Strašidlá“ od Ibsena. Všetkých päť postáv som prebral v ich štruktúre a v podstate všetko vrátane scénických poznámok som zachoval, iba text som nahradil a dosadil na jeho miesto iný.

RS: V čom spočívala zmena?

CN: Text sa skladal zo všetkého, čo som si v rokoch 1980 až 1990 pozapísal do svojich notesov. Táto nová náplň sa však pridržiavala princípu a štruktúre Ibsenovej hry.

Také sú všetky moje práce. Keď skladám hudbu, snažím sa napríklad vtlčiť hudobnej látke princípy básne alebo divadelnej hry. A z toho pre tú hudbu vyplynú nové súvislosti. Už to nebude konvenčná hudba, mení sa jej celé ústrojenstvo. Pritom by bolo nesprávne nazvať toto čírou kombinatorikou, veď iba používam pravidlá jednej veci na materiáli inej veci. Čo vznikne z toho spojenia protikladov, ma neobvyčajne láka.

MB: To je teda dôvod tvojho nomadizovania po rozličných médiách, ako sú básne, hudba a maľovanie?

CN: Presne tak.

MB: Dá sa o jednom z tvojich médií povedať, že ho máš radšej než ostatné?

CN: Pochybujem. Začal som síce s hudbou a k obrazom som sa dostal oveľa neskôr, ale teraz sú pre mňa rovnako dôležité. Ešte dôležitejšia je však kombinácia týchto častí.

RS: Čiže každá z týchto foriem umenia je pre teba „artémou“, časťou celku, z ktorého vytváraš kombináciu?

CN: Áno, ide o splynutie týchto médií. Jednotlivé médiá však rozlične prijímajú moje zámyery, a to aj keď pracujem s rovnakým zámerom pri maľovaní i v hudbe. S rozličnými médiami sa deje niečo iné, ako s mojimi predstavami.

To je ako keby som tú istú loptu hodil dvom rozličným psom. Obidvaja s ňou utečú. Oba body, na ktorých zostanú stáť, spojím a predstavím ich spoločne. To urobím v Düsseldorfe: ukážem oboch psov v ich konečnej pozícii.

MB: Pokúšaš sa teda formulovať určitý zámer v rozličných médiách paralelne, súčasne alebo postupne v jednom za druhým, tak aby potom mohli vyznieť popri sebe?

CN: Áno, pravdaže. Pomocou tejto metódy sa zjaví ešte tretia vec, a síce môj pôvodný zámer. Práve ten najviac osloví prijímateľa, takže všetky rozličné médiá sa navzájom anuluju.

RS: Výsledkom spojenia dvoch častí je pre teba vždy niečo úplne nové?

CN: Vždy.

RS: Čiže čo je umenie?

CN: Túto otázku myslíš rétoricky?

RS: Nie celkom zo žartu.

CN: Nad tým neustále premýšľam. Pre mňa je to tak trochu ako Frankensteinova príšera: rozličné časti skombinované do čohosi tretieho, čo sa potom prebudí do ozajstného života. Skladá sa síce iba z jednotlivých častí, ale práve touto fúziou získava vlastný život. V tom spočíva umenie umelca, že sa mu podarí také dačo docieľiť.

RS: Prebudíť niečo do života?

CN: To sa stane už počas samotnej práce. Vzniká táto vratká forma života, vzniká kombináciou v podstate nezlučiteľných vecí. Pritom výsledok je vždy oveľa väčší ako súhrn jednotlivostí, z ktorých sa skladá.

RS: Ide o hodnoty?

CN: Na hodnoty nikdy nemyslím. Podľa mňa si za materiál treba vziať úplne normálne veci. Materiál by som nikdy nemeral podľa jeho hodnoty. Žiadny materiál nemá väčšiu hodnotu ako iný druh materiálu. Všetko môže byť raz použiteľné a užitočné a čím ide o elementárnejšiu vec, tým lepšie, lebo aspoň ju každý pozná. Ja píšem pre každého, nie pre všetkých. A čím viac ľudí osloví, tým lepšie. Možnože aj to je hodnota, ale nikdy som nad tým nerozmýšľal v zmysle umenia. Pre mňa musí byť materiál tak elementárny, ako sa len dá.

MB: Čo znamená, keď to aplikujeme na človeka, srať, žrať, trtkáť?

CN: Presne tak. O to ide v celom mojom diele.

MB: Čo samozrejme znie slovné formulované oveľa drastickjšie, ako keby sa to preložilo do hudby alebo obrazov.

CN: Môže sa to naozaj veľmi presne priblížiť životu. Všetky frázy, ktoré používam, sa ho dotýkajú. Sú to veľmi existenčné, každodenné frázy a ja sa ich snažím veľmi просто a základným spôsobom realizovať. Z ich pôvodu sa pritom takmer nič nestratí, iba sa všetky

dostanú do väčšieho švungu, ale vždy tak, aby sa nič príliš nevzdialilo od života.

MB: Využitie fráz je vlastne tiež veľmi muzikálnym spôsobom tvorby, pretože je všeobjímajúcim, a preto možno všetko trochu nivelizuje?

CN: Lokálny, literárny význam týchto fráz sa pomocou takýchto veľmi muzikálnych štruktúr zoslabí a vznikne niečo ako plynutie. To je fakt. V umení veľmi záleží na kontexte a na presune kontextu. Nieкто vezme z kúta dáku haraburdu a preloží ju do iného prostredia. Nový kontext zmení túto haraburdu, podobne ako Frankensteinovu príšeru, a vznikne niečo nové. Kontext sám osebe neznamená nič, pokiaľ k nemu nepristúpi ďalší prvok.

RS: To vedie k jednej z kľúčových otázok umenia vôbec. Čo vytvorí z kameňa umelecké dielo? Lebo materiálne má kameň tú predajnú hodnotu, ktorá sa meria na gramy. Keď však umelec vezme tento kameň a dačo z neho urobí, vtedy sa kameň stane umeleckým dielom a jeho výmenná hodnota sa zvýši. Čo je teda pre teba umenie, veď ty nedefinuješ, ale vyrábaš?

CN: To všetko veľmi súvisí s rešpektom. Kameň treba rešpektovať a nechať mu jeho svojráznosť, nepokúšať sa z neho vytvárať umelú hmotu. Svoje obrazy nechávam také hôle, lebo si vážim kartón. Chcem mu pridať len toľko a nič viac, koľko stačí na jeho oživenie. Občas sa to síce vyvinie trochu dramaticky, ale v princípe mi je bližšie zdržanlivé gesto. Len toľko by som chcel urobiť, aby sa materiál novým vzťahom ku mne mohol oslobodiť. Toto je založené čisto na princípe kontrapunktu, tak ako vlastne všetko spočíva na vzťahu dvojhlasného kontrapunktu. Aj táto naša debata v trojici tak prebieha, hoci tu zasa ide o niečo zložitejšie ...

MB: ... niečo ako kánon?

CN: Kánon vzniká, keď nieкто druhý niečo stále opakuje. Keby som ja iba opakoval, čo hovoríš, to by bol kánon. Pred chvíľou mi zišlo na um, že by bolo krásne, keby mohla hudba písať skladateľa, kameň formovať sochára a klavír mňa, a nie naopak. Tak by to malo byť.

RS: Na bubnoch sa nedá hrať klavírna hudba. Nie je to predsa len tak, že nástroj určuje, aká hudba sa hrá? Je to dialóg. Kedysi tu boli snahy v tomto dialógu dominovať, tu však ide o to, nechať sa dominovať.

CN: Nie, to si nemyslím. Je to vzťah, a v tomto vzťahu ku kameňu alebo k nástroju nie som fašistom. Hľadáme si vzťah, nechcem byť dominantný. Ja som tu aj kameň je tu. Musíme nájsť spoločnú cestu. Nejde o to, kto z nás dvoch bude šéfom. Práve preto často stojím, keď skladám klavírnú hudbu. Lebo potom sme na tom obaja fyzicky rovnako, to je pre mňa veľmi dôležité. Keď sedím pri klavíri, mám pocit, že ma klavír ovláda. Potom človek píše tie skladby, čo sa „oficiálne“ hrajú na klavíroch. Mňa však zaujímajú také veci, aké sa s nimi bežne nerobia. Aj keby som mal pracovať s kameňom, tak by som sa pokúsil iba o to, čo sa s ním obvyčajne nedá robiť, napríklad jazdiť na kameni ako na aute. To by ma veľmi zaujalo. Na všetko ostatné treba zabudnúť.

RS: Chcel by si vidieť hudbu?

CN: Asi nie.

RS: Alebo počuť obrazy?

CN: Ja som viacej vzadu, na abstraktnejšej rovine, keď niečo robím. Teraz tu v ateliéri vidíme výsledky. Pri práci o takom niečom vôbec nepremýšľam. Výsledok sa dostaví sám. Vždy existujú len dve veci, jednou je zámer a tou druhou výsledok. Tvoja otázka sa týka aj tohto výsledku, ale pri práci ešte nie som tak ďaleko. Ja sa v tom vôbec nič nepokúšam vidieť, nie ako sa ty domnievaš. Jediným zámerom by možno bolo, pripraviť ten materiál takým spôsobom, aby zostal chrupkavý. Kombinovať určité veci, integrovať ich, ale nezmiešať, to je mojím cieľom. Všetko má byť také jednoduché, ako to len ide, úplne prosté, ako tuná tieto čiary pred nami. Materiál nesmie stratíť sám seba a chcel by som, aby sa grafit alebo krieda predstavili samy. Substancia vždy musí zostať, pretože nie je mojím cieľom robiť obrazy niečoho, ale iba predstavovať veci také, aké sú.

RS: Takže obraz pre nejakú vec, obraz pre to, čo tu je.

CN: Dá sa aj tak povedať.

MB: Ale len čo použiješ na obrazoch slová, tento pomer sa zmení. Na plátnach potom farba alebo grafit už nepredstavujú iba samy seba, ale dačo reprezentujú. Už sa prenáša obsah.

CN: To je potom opäť kontrapunktické. Sú napríklad texty, ktoré maľujem farbami. Ale snažím sa, aby farba stále zostala farbou. Skôr sa jeden o druhého opierajú, než aby sa aj z farby ako takej stala fráza. Farbu len opieram o text. Keď však niekto napíše text farebne, tak sa už dá povedať, že farba je určitým druhom opisu pre význam textu. Na každom normálnom obraze aj farba opisuje. Neznášam opisy a chcem, aby farba na mojich obrazoch vždy zostala farbou. Aj v hudbe by som chcel, aby inštrumentácia bola akoby samostatnou skladbou. Ani hudobný materiál neopisujú nástroje, ale znamenajú, čo znamenajú.

MB: Na obrazoch vystačíš s bielou, čiernou, červenou a hnedou farbou. Im takisto nepripisuješ žiaden účinok, hoci sú v pravom zmysle slova elementárne? Používaš tieto farby s vedomím ich psychologického účinku alebo sa snažíš nebrať naň zreteľ?

CN: Neviem nič o účinkoch na iných ľuďoch. Každý si sedí vo vlastnej sračke a čo sa dá vedieť o účinku? Kedysi mi ani len nenapadlo, že by moje farby mohli mať niečo spoločné trebárs s krvou alebo s hovnom. Všetko prichádza zvnútra a moja tvorba je veľmi psychologická. Síce je možné, že aj ona pochádza z krvi a hovna, ale nie na spôsob Nitscha alebo viedenskej školy šesťdesiatych rokov. Fakt, že moja tvorba veľmi vychádza zvnútra smerom von a nie naopak, to už je napríklad dôvod, prečo pre mňa neexistuje modrá a zelená. Nie som dieťa prírody ako John Cage. Čierny tuš pochádza z literárnej stránky mojej práce.

RS: Prednes tvojich textov a básní je tiež svojím spôsobom hudba. Keď robíš predstavenie s fénom, umývadlom a vodou, vznikajú tóny. Zanecháš tiež stopy na zemi. Kde vidíš hranicu medzi stopami a činmi, medzi samotnou činnosťou a jej výsledkami v skladbách, textoch, na obrázkoch atď?

CN: To sú rozličné povahy a danosti toho-ktorého média. Ja s nimi zaobchádzam jednoducho a snažím sa nájsť spôsoby, ako rôzne médiá spojiť, napriek ich rôznym charakterom ...

RS: ... aby si sa vyjadril.

CN: Nie, to ma nezaujíma, sebavyjadrenie. To nie je dôvod, prečo pracujem.

RS: Prečo potom?

CN: Skôr to bude veda. Práca je pre mňa ako laboratórium a pretože ma život tak zaujíma, veľa sa o ňom pomocou práce dozvedám. Je veľa ľudí, ktorí celý svoj život venujú práci; ja robím presne naopak. Všetko venujem životu. A práca je môj najlepší učiteľ.

RS: Ako bude vyzerať druhá polovica katalógu?

CN: Bude veľmi samoreferenčná, ale to je v poriadku. Vezmem si tento text, ktorý sme tu hovorili, bez toho, aby som na ňom niečo zmenil, a použijem naše repliky ako stavebné kamene, ale popresťvam ich. Jednotlivé pasáže textu si vezmem ako panely a trochu ich poprehadzujem. Oslobodím text. Text sa stane niečím samostatným a my sa tiež oslobodíme.

Preklad Alex. Avenarius ml.

(prebraté so súhlasom z katalógu k výstave Chrisa Newmana - 15. okt. - 27. okt. 1994 v Kunstverein für Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf)

Pozn. red.: Druhá časť rozhovoru po úpravách Chris Newmanom je k dispozícii v originále v redakcii.

Berlínsky umelecký program založený v roku 1963 Fordovou nadáciou a v roku 1964 prebratý Nemeckou akademickou výmennou službou (DAAD; Deutscher Akademischer Austauschdienst) patrí k medzinárodne najrenomovanejším štipendijným programom pre umelcov. Od roku 1963 žilo a tvorilo v Berlíne na pozvanie DAAD vyše 900 zahraničných umelcov. Ich projekty vo všetkých dôležitých umeleckých disciplínach veľkou mierou formovali estetický a duchovný profil mesta.

V súčasnosti prichádza do Berlína ročne približne 20 umelcov z oblasti výtvarného umenia, literatúry, hudby, filmu a tanca. Títo umelci sa podieľajú na približne stovke rozmanitých podujatí, z ktorých najvýznamnejší je festival Inventionen. Centrom aktivít najmä z výtvarnej oblasti je „daadgalerie“ nachádzajúca sa v bývalej vile herečky Henny Porten. Finančné prostriedky na štipendijné pobyty a kultúrne podujatia poskytuje Ministerstvo zahraničných vecí SRN a Senát mesta Berlín.

Berlínsky umelecký program DAAD kladie dôraz hlavne na presadzovanie kozmopolitického prístupu (okrem Ameriky a Európy je v posledných rokoch medzi hosťami zastúpená i Afrika, Ázia a Austrália), pozýva vo svojich vlastiach politicky prenasledovaných alebo v exiloch žijúcich umelcov a pozývaním umelcov z bývalého socialistického tábora sa tiež usiluje o znovuoživenie pojmu stredná Európa.

Berlínsky umelecký program DAAD pozýva umelcov z celého sveta, aby im poskytol istý čas za výdatnej finančnej podpory možnosť realizovať ich náročné umelecké projekty. Pri výbere pozývaných umelcov zohráva dôležitú úlohu niekoľko aspektov. U skladateľov a hudobníkov ide o to, aby to boli osoby s čo najväčším inovátorským potenciálom. Hostia 60. a 70. rokov - o. i. John Cage, Morton Feldman, György Ligeti, Isang Yun, Krzysztof Penderecki, Steve Reich - priniesli so sebou do tých čiasoch dosť konzervatívneho hudobného života Berlína čerstvých vietor. Čím ďalej tým viac sú pozývaní i skladatelia z oblasti elektroakustickej hudby, audio art, performance a pod. (napr. David Moss, Jon Rose, Gordon Monahan, Chrisstian Marclay, Sainkko Namtchylak, zo Slovenska v posledných rokoch Peter Machajdík a Daniel Matej). Vrcholnou udalosťou prezentácie tvorby umelcov z hudobnej oblasti je už spomínaný festival Inventionen, v rámci ktorého sa koná okolo 30 koncertov, performance a výstav. Na doteraz poslednom ročníku Inventionen bol prezentovaný i multimediálny projekt Petra Machajdika „Intimna hudba“ s hudobníkmi Davidom Mossom (bicie, vokál), Dietmarom Diesnerom (sax), Nataliou Pšeničnikovou (flauta), tanečnicou Dorotheou Rust a s ukážkami niekoľkých stupídnych erotických filmov. Ako prvý výtvarný umelec prišiel na pozvanie DAAD do Berlína Emilio Vedova. Bolo to v roku 1964. Mnoho ďalších ho nasledovalo a ostalo spojených s mestom, ako napr. Marina Abramovič, Jan Kotík, Michael Morris, Vincent Tarasov, Ouhi Cha. Nedávno mali dvaja bývalí hostia DAAD česť reprezentovať Nemecko a Rusko na 45. Bienále v Benátkach. Kórejec Nam Jun Paik, jeden z najvýznamnejších umelcov dneška vôbec, prezentoval svoju tvorbu za Nemecko; Ilja Kabakov, hosť z roku 1988, získal veľké uznanie v ruskom pavilóne. Od roku 1974 je i film samostatnou disciplínou Berlínskeho umeleckého projektu DAAD. Ťažiskom bolo spočiatku pozývanie experimentálnych a avantgardných filmárov, ale neskôr začali mať zastúpenie i tvorcovia dokumentárnych a hra-

ných filmov. Prvými hosťami boli Američania Jim Jarmusch, Ken Jacobs, Paul Sharits a Yvonne Reiner. Napriek politickým ťažkostiam sa však darilo pozývať i umelcov z východnej Európy. Medzi nimi boli také osobnosti ako Andrej Tarkovskij, Alexander Mitta, István Szabó, Gábor Bódy a Béla Tarr. S mnohými pozvanými hosťami z filmovej brandže boli usporadúvané semináre a prehliadky ich filmov. Napriek obmedzeným technickým prostriedkom vzniklo v Berlíne niekoľko významných filmov, ako napr. „Mefisto“ Istvána Szabóa, „Et la lumiera fut“ a „La chasse aux papillons“ gruzínskeho režiséra Otara Iosselianiho a pod.

Mená spisovateľov a básnikov, ktorí od vzniku Berlínskeho umeleckého programu dostali pozvanie DAAD, by sa dali čítať ako malé dejiny literatúry; v prvých rokoch to boli Ingeborg Bachmann, Witold Gombrowicz, neskôr Sławomir Mrozek, István Eörsi, v neďávnej minulosti Susan Sontag, Ivan Denes, Lev Rubinstein, Cees Nooteboom a ďalší.

Drážďanské centrum pre súčasnú hudbu

1. októbra 1986 sa začal úspešný pokus o pokračovanie starej drážďanskej tradície v podporovaní aktuálneho diania v umení. Z iniciatívy skladateľa a dirigenta Uda Zimmermanna vzniklo Drážďanské centrum pre súčasnú hudbu (DZzM). Hneď spočiatku začalo toto novovzniknuté stredisko sústreďovať svoju činnosť na prezentáciu tvorby mladých umelcov, predovšetkým skladateľov a výtvarníkov. K hlavným úlohám centra patrí popularizácia súčasnej hudby prostredníctvom každoročne sa konajúceho festivalu Drážďanské dni súčasnej hudby a menšími podujatiami v budove DZzM, organizovanie stretnutí umelcov s publikom, medzinárodných vedeckých kolokvií, sympózií, diskusií ako i populárno - vedeckých podujatí, zadávanie objednávok na komponovanie nových diel domácim a zahraničným skladateľom, premiérovanie týchto objednávok, dokumentácia a archivovanie partitúr, platní a kompaktných diskov s nahrávkami vážnej hudby. K najvýznamnejším aktivitám centra však nesporne patrí medzinárodný festival Drážďanské dni súčasnej hudby, ktorý sa od roku 1987 koná pravidelne vždy začiatkom októbra. Počas takmer dvoch týždňov sa priaznivci hudby majú možnosť stretávať na koncertoch, výstavách a muzikologických kolokviách. Vďaka pestrej a zaujímavej dramaturgii si festival získal meno i v zahraničí, a to ešte za čias bývalej NDR. Hosťami podujatia boli za posledných osem rokov také osobnosti súčasnej hudby ako Karlheinz Stockhausen, Mauricio Kagel, Steve Reich, Vinko Globokar, Krzysztof Penderecki, György Ligeti, legenda moderného tanca Merce Cunningham a mnohí ďalší. K festivalu patrí i vedecké skúmanie dejín a estetiky skladateľskej tvorby v 20. storočí. S hudobným programom je každoročne spojené i niekoľkoďňové medzinárodné kolokvium slúžiacie na otvorené, problémovo orientované diskusie.

Počas bežného roka sa v priestoroch DZzM konajú približne dvakrát mesačne koncerty a stretnutia rôznych umelcov. Sú to predovšetkým komorne ladené koncerty s dielami rozličných žánrov, performance, tzv. ateliérové podujatia a iné multimediálne spojenia hudby, pohybu, literatúry a výtvarného umenia, skladateľské portréty a workshopy mladých skladateľov. Okrem toho tu bývajú výstavy plagátov, fotografií, grafík a malieb, ktoré sa viažu na Novú hudbu.

„Gelbe Musik“

ROZHOVOR S URSULOU BLOCK

Na berlínskej Schaperstrasse 11 je od roku 1981 obchod s gramoplatňami. Volá sa „Gelbe Musik“ (žltá hudba) a teší sa záujmu nielen domácich, ale aj zahraničných zaslávencov do hudby. Vďaka svojej ponuke sprievodných podujatí, výstav hudobných objektov, inštalácií a partitúr a samozrejme vďaka z bežného rámca sa vymykajúcej ponuke gramoplatní výtvarných umelcov a hudobnej avantgardy sa stal informačným strediskom umelcov, hudobníkov a obchodníkov. Porozprávali sme sa s Ursulou Block, ktorá v minulom roku oslávila desiate výročie otvorenia svojho obchodu bluesovým koncertom La Monte Younga.

- Čo vás viedlo k založeniu obchodu ?
- Spočiatku ma zaujímala predovšetkým téma „gramoplatňa umelcov“, t. j. výtvarní umelci, ktorí robia hudbu alebo pracujú so zvukom. Paralelne s týmto mojim záujmom sa už od začiatku vyvíjal program výstav vizuálnych materiálov so vzťahom k hudbe, ktoré pochádzali od skladateľov a výtvarných umelcov. Tu treba hľadať aj pôvod názvu „Gelbe Musik“, pričom slovo „žltá“ zastupuje v mojom chápaní vizuálnu stránku vecí. Časom sa hudobná ponuka stále viac rozširovala a začal prevládať „muzikálny“ element.
- Tá časť ponuky, ktorá sa priamo dotýka výtvarného umenia, tvorí dnes už len asi 5 %. Išlo o postupný vývojový proces, ktorého stredobodom bolo dielo Johna Cagea - prostredníctvom jeho kontaktov a vplyvu napr. umelcov fluxusu, ktorí sú v mojom obchode významne zastúpení. Cage bol zároveň aj spájacim článkom s avantgardnou hudbou. Potom nasledovali hudobníci ako Eric Satie, Charles Ives alebo Henry Cowell, ktorí boli pre Cagea veľmi dôležití, ako aj nahrávky Roberta Ashley, Mortona Feldmana, Earle Browna alebo Christiana Wolffa, teda generácie, ktorá prišla po Cageovi, a potom mladší hudobníci ako Rhys Chatham, John Zorn a Christian Marclay, ktorí sa tiež odvolávajú na Cagea. Tak sa napr. koncert Christiana Marclaya „Berlin-Mix“ vzťahuje priamo na Cageove koncerty „A House Full of Music“ (1982), „4'33“ (1952) alebo „Mozart Mix“ (1991). Veľa plodných podnetov pochádza aj od hudobníka Wenera Duranda, ktorý bol dlhé roky mojim spolupracovníkom a vniesol sem svoje skúsenosti, a tiež od teoretika Klausu Ebbekeho, experta v oblasti elektronickej hudby, ktorý prednedávnom zomrel. Vďaka obom som sa oboznámila s mnohými novými vecami. A učím sa stále ďalej. Aj v tom je čaro môjho obchodu.
- Tzv. nová hudba, ktorú občas v noci vysielajú tretie programy rozhlasu, je dosť jednotvárna a stáva sa zaujímavou často až prostredníctvom zhudobnenia textov Rilkeho alebo Kafku. Nájde sa u vás aj táto hudba ?
- Istý druh novej hudby aj vo mne vzbudzuje hrôzu. Otravuje ma, keď v nej prerážajú na povrch konformné, povrchné tóny. Ešte stále som skeptická aj čo sa týka tzv. akademickej novej hudby. V tomto ohľade je môj výber, ktorý ponúkam, veľmi subjektívny.
- Výstava „Broken Music“, ktorú ste v roku 1989 pripravili spolu s Michaelom Glasmeierom pre berlínsky DAAD a ktorá potom putovala do Grenoblu a Sydney, poukázala prostredníctvom gramoplatní na spôsob, akým s hudbou zaobchádzajú výtvarní umelci. Je pozoruhodné, že takmer všetci významní umelci, počnúc Beuysom cez Ives Kleina, Bohmlera, Dietera Rotha až po Christiansena a Knížaka, mali niekedy dočinenia s hudbou.
- Akustická zložka predstavuje ďalšiu dimenziu. Umelec môže pracovať s papierom a farbami, ale takisto môže prejsť do priestoru. A vtedy vstupuje do hry fenomén zvuku, ktorý sprevádza aj akýkoľvek druh performance. Je úplne samozrejmé, že človek sa usiluje tieto zvuky zachytiť. To bol podnet, ktorý viedol k vzniku gramoplatne s nahrávkami umelcov, a to ešte predtým, než umelec sám médium spracováva, t. j. kým - ako by povedal Moholy-Nagy - použije reprodukčné médium ako výrobný prostriedok a kým sa sám

KATALOG

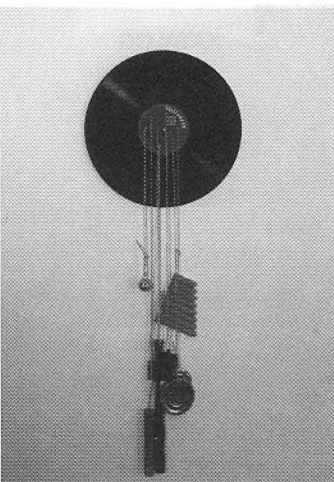
11

August 1992

he audible is in Berlin
the ineluctable
writing on water
Modality of the visible
endlessness
what it is
is knowing unknowing

gelbe MUSIK

Copyright © 1992, 1991, 1990, 1989, 1988, 1987, 1986, 1985, 1984, 1983, 1982, 1981, 1980, 1979, 1978, 1977, 1976, 1975, 1974, 1973, 1972, 1971, 1970, 1969, 1968, 1967, 1966, 1965, 1964, 1963, 1962, 1961, 1960, 1959, 1958, 1957, 1956, 1955, 1954, 1953, 1952, 1951, 1950, 1949, 1948, 1947, 1946, 1945, 1944, 1943, 1942, 1941, 1940, 1939, 1938, 1937, 1936, 1935, 1934, 1933, 1932, 1931, 1930, 1929, 1928, 1927, 1926, 1925, 1924, 1923, 1922, 1921, 1920, 1919, 1918, 1917, 1916, 1915, 1914, 1913, 1912, 1911, 1910, 1909, 1908, 1907, 1906, 1905, 1904, 1903, 1902, 1901, 1900, 1899, 1898, 1897, 1896, 1895, 1894, 1893, 1892, 1891, 1890, 1889, 1888, 1887, 1886, 1885, 1884, 1883, 1882, 1881, 1880, 1879, 1878, 1877, 1876, 1875, 1874, 1873, 1872, 1871, 1870, 1869, 1868, 1867, 1866, 1865, 1864, 1863, 1862, 1861, 1860, 1859, 1858, 1857, 1856, 1855, 1854, 1853, 1852, 1851, 1850, 1849, 1848, 1847, 1846, 1845, 1844, 1843, 1842, 1841, 1840, 1839, 1838, 1837, 1836, 1835, 1834, 1833, 1832, 1831, 1830, 1829, 1828, 1827, 1826, 1825, 1824, 1823, 1822, 1821, 1820, 1819, 1818, 1817, 1816, 1815, 1814, 1813, 1812, 1811, 1810, 1809, 1808, 1807, 1806, 1805, 1804, 1803, 1802, 1801, 1800, 1799, 1798, 1797, 1796, 1795, 1794, 1793, 1792, 1791, 1790, 1789, 1788, 1787, 1786, 1785, 1784, 1783, 1782, 1781, 1780, 1779, 1778, 1777, 1776, 1775, 1774, 1773, 1772, 1771, 1770, 1769, 1768, 1767, 1766, 1765, 1764, 1763, 1762, 1761, 1760, 1759, 1758, 1757, 1756, 1755, 1754, 1753, 1752, 1751, 1750, 1749, 1748, 1747, 1746, 1745, 1744, 1743, 1742, 1741, 1740, 1739, 1738, 1737, 1736, 1735, 1734, 1733, 1732, 1731, 1730, 1729, 1728, 1727, 1726, 1725, 1724, 1723, 1722, 1721, 1720, 1719, 1718, 1717, 1716, 1715, 1714, 1713, 1712, 1711, 1710, 1709, 1708, 1707, 1706, 1705, 1704, 1703, 1702, 1701, 1700, 1699, 1698, 1697, 1696, 1695, 1694, 1693, 1692, 1691, 1690, 1689, 1688, 1687, 1686, 1685, 1684, 1683, 1682, 1681, 1680, 1679, 1678, 1677, 1676, 1675, 1674, 1673, 1672, 1671, 1670, 1669, 1668, 1667, 1666, 1665, 1664, 1663, 1662, 1661, 1660, 1659, 1658, 1657, 1656, 1655, 1654, 1653, 1652, 1651, 1650, 1649, 1648, 1647, 1646, 1645, 1644, 1643, 1642, 1641, 1640, 1639, 1638, 1637, 1636, 1635, 1634, 1633, 1632, 1631, 1630, 1629, 1628, 1627, 1626, 1625, 1624, 1623, 1622, 1621, 1620, 1619, 1618, 1617, 1616, 1615, 1614, 1613, 1612, 1611, 1610, 1609, 1608, 1607, 1606, 1605, 1604, 1603, 1602, 1601, 1600, 1599, 1598, 1597, 1596, 1595, 1594, 1593, 1592, 1591, 1590, 1589, 1588, 1587, 1586, 1585, 1584, 1583, 1582, 1581, 1580, 1579, 1578, 1577, 1576, 1575, 1574, 1573, 1572, 1571, 1570, 1569, 1568, 1567, 1566, 1565, 1564, 1563, 1562, 1561, 1560, 1559, 1558, 1557, 1556, 1555, 1554, 1553, 1552, 1551, 1550, 1549, 1548, 1547, 1546, 1545, 1544, 1543, 1542, 1541, 1540, 1539, 1538, 1537, 1536, 1535, 1534, 1533, 1532, 1531, 1530, 1529, 1528, 1527, 1526, 1525, 1524, 1523, 1522, 1521, 1520, 1519, 1518, 1517, 1516, 1515, 1514, 1513, 1512, 1511, 1510, 1509, 1508, 1507, 1506, 1505, 1504, 1503, 1502, 1501, 1500, 1499, 1498, 1497, 1496, 1495, 1494, 1493, 1492, 1491, 1490, 1489, 1488, 1487, 1486, 1485, 1484, 1483, 1482, 1481, 1480, 1479, 1478, 1477, 1476, 1475, 1474, 1473, 1472, 1471, 1470, 1469, 1468, 1467, 1466, 1465, 1464, 1463, 1462, 1461, 1460, 1459, 1458, 1457, 1456, 1455, 1454, 1453, 1452, 1451, 1450, 1449, 1448, 1447, 1446, 1445, 1444, 1443, 1442, 1441, 1440, 1439, 1438, 1437, 1436, 1435, 1434, 1433, 1432, 1431, 1430, 1429, 1428, 1427, 1426, 1425, 1424, 1423, 1422, 1421, 1420, 1419, 1418, 1417, 1416, 1415, 1414, 1413, 1412, 1411, 1410, 1409, 1408, 1407, 1406, 1405, 1404, 1403, 1402, 1401, 1400, 1399, 1398, 1397, 1396, 1395, 1394, 1393, 1392, 1391, 1390, 1389, 1388, 1387, 1386, 1385, 1384, 1383, 1382, 1381, 1380, 1379, 1378, 1377, 1376, 1375, 1374, 1373, 1372, 1371, 1370, 1369, 1368, 1367, 1366, 1365, 1364, 1363, 1362, 1361, 1360, 1359, 1358, 1357, 1356, 1355, 1354, 1353, 1352, 1351, 1350, 1349, 1348, 1347, 1346, 1345, 1344, 1343, 1342, 1341, 1340, 1339, 1338, 1337, 1336, 1335, 1334, 1333, 1332, 1331, 1330, 1329, 1328, 1327, 1326, 1325, 1324, 1323, 1322, 1321, 1320, 1319, 1318, 1317, 1316, 1315, 1314, 1313, 1312, 1311, 1310, 1309, 1308, 1307, 1306, 1305, 1304, 1303, 1302, 1301, 1300, 1299, 1298, 1297, 1296, 1295, 1294, 1293, 1292, 1291, 1290, 1289, 1288, 1287, 1286, 1285, 1284, 1283, 1282, 1281, 1280, 1279, 1278, 1277, 1276, 1275, 1274, 1273, 1272, 1271, 1270, 1269, 1268, 1267, 1266, 1265, 1264, 1263, 1262, 1261, 1260, 1259, 1258, 1257, 1256, 1255, 1254, 1253, 1252, 1251, 1250, 1249, 1248, 1247, 1246, 1245, 1244, 1243, 1242, 1241, 1240, 1239, 1238, 1237, 1236, 1235, 1234, 1233, 1232, 1231, 1230, 1229, 1228, 1227, 1226, 1225, 1224, 1223, 1222, 1221, 1220, 1219, 1218, 1217, 1216, 1215, 1214, 1213, 1212, 1211, 1210, 1209, 1208, 1207, 1206, 1205, 1204, 1203, 1202, 1201, 1200, 1199, 1198, 1197, 1196, 1195, 1194, 1193, 1192, 1191, 1190, 1189, 1188, 1187, 1186, 1185, 1184, 1183, 1182, 1181, 1180, 1179, 1178, 1177, 1176, 1175, 1174, 1173, 1172, 1171, 1170, 1169, 1168, 1167, 1166, 1165, 1164, 1163, 1162, 1161, 1160, 1159, 1158, 1157, 1156, 1155, 1154, 1153, 1152, 1151, 1150, 1149, 1148, 1147, 1146, 1145, 1144, 1143, 1142, 1141, 1140, 1139, 1138, 1137, 1136, 1135, 1134, 1133, 1132, 1131, 1130, 1129, 1128, 1127, 1126, 1125, 1124, 1123, 1122, 1121, 1120, 1119, 1118, 1117, 1116, 1115, 1114, 1113, 1112, 1111, 1110, 1109, 1108, 1107, 1106, 1105, 1104, 1103, 1102, 1101, 1100, 1099, 1098, 1097, 1096, 1095, 1094, 1093, 1092, 1091, 1090, 1089, 1088, 1087, 1086, 1085, 1084, 1083, 1082, 1081, 1080, 1079, 1078, 1077, 1076, 1075, 1074, 1073, 1072, 1071, 1070, 1069, 1068, 1067, 1066, 1065, 1064, 1063, 1062, 1061, 1060, 1059, 1058, 1057, 1056, 1055, 1054, 1053, 1052, 1051, 1050, 1049, 1048, 1047, 1046, 1045, 1044, 1043, 1042, 1041, 1040, 1039, 1038, 1037, 1036, 1035, 1034, 1033, 1032, 1031, 1030, 1029, 1028, 1027, 1026, 1025, 1024, 1023, 1022, 1021, 1020, 1019, 1018, 1017, 1016, 1015, 1014, 1013, 1012, 1011, 1010, 1009, 1008, 1007, 1006, 1005, 1004, 1003, 1002, 1001, 1000, 999, 998, 997, 996, 995, 994, 993, 992, 991, 990, 989, 988, 987, 986, 985, 984, 983, 982, 981, 980, 979, 978, 977, 976, 975, 974, 973, 972, 971, 970, 969, 968, 967, 966, 965, 964, 963, 962, 961, 960, 959, 958, 957, 956, 955, 954, 953, 952, 951, 950, 949, 948, 947, 946, 945, 944, 943, 942, 941, 940, 939, 938, 937, 936, 935, 934, 933, 932, 931, 930, 929, 928, 927, 926, 925, 924, 923, 922, 921, 920, 919, 918, 917, 916, 915, 914, 913, 912, 911, 910, 909, 908, 907, 906, 905, 904, 903, 902, 901, 900, 899, 898, 897, 896, 895, 894, 893, 892, 891, 890, 889, 888, 887, 886, 885, 884, 883, 882, 881, 880, 879, 878, 877, 876, 875, 874, 873, 872, 871, 870, 869, 868, 867, 866, 865, 864, 863, 862, 861, 860, 859, 858, 857, 856, 855, 854, 853, 852, 851, 850, 849, 848, 847, 846, 845, 844, 843, 842, 841, 840, 839, 838, 837, 836, 835, 834, 833, 832, 831, 830, 829, 828, 827, 826, 825, 824, 823, 822, 821, 820, 819, 818, 817, 816, 815, 814, 813, 812, 811, 810, 809, 808, 807, 806, 805, 804, 803, 802, 801, 800, 799, 798, 797, 796, 795, 794, 793, 792, 791, 790, 789, 788, 787, 786, 785, 784, 783, 782, 781, 780, 779, 778, 777, 776, 775, 774, 773, 772, 771, 770, 769, 768, 767, 766, 765, 764, 763, 762, 761, 760, 759, 758, 757, 756, 755, 754, 753, 752, 751, 750, 749, 748, 747, 746, 745, 744, 743, 742, 741, 740, 739, 738, 737, 736, 735, 734, 733, 732, 731, 730, 729, 728, 727, 726, 725, 724, 723, 722, 721, 720, 719, 718, 717, 716, 715, 714, 713, 712, 711, 710, 709, 708, 707, 706, 705, 704, 703, 702, 701, 700, 699, 698, 697, 696, 695, 694, 693, 692, 691, 690, 689, 688, 687, 686, 685, 684, 683, 682, 681, 680, 679, 678, 677, 676, 675, 674, 673, 672, 671, 670, 669, 668, 667, 666, 665, 664, 663, 662, 661, 660, 659, 658, 657, 656, 655, 654, 653, 652, 651, 650, 649, 648, 647, 646, 645, 644, 643, 642, 641, 640, 639, 638, 637, 636, 635, 634, 633, 632, 631, 630, 629, 628, 627, 626, 625, 624, 623, 622, 621, 620, 619, 618, 617, 616, 615, 614, 613, 612, 611, 610, 609, 608, 607, 606, 605, 604, 603, 602, 601, 600, 599, 598, 597, 596, 595, 594, 593, 592, 591, 590, 589, 588, 587, 586, 585, 584, 583, 582, 581, 580, 579, 578, 577, 576, 575, 574, 573, 572, 571, 570, 569, 568, 567, 566, 565, 564, 563, 562, 561, 560, 559, 558, 557, 556, 555, 554, 553, 552, 551, 550, 549, 548, 547, 546, 545, 544, 543, 542, 541, 540, 539, 538, 537, 536, 535, 534, 533, 532, 531, 530, 529, 528, 527, 526, 525, 524, 523, 522, 521, 520, 519, 518, 517, 516, 515, 514, 513, 512, 511, 510, 509, 508, 507, 506, 505, 504, 503, 502, 501, 500, 499, 498, 497, 496, 495, 494, 493, 492, 491, 490, 489, 488, 487, 486, 485, 484, 483, 482, 481, 480, 479, 478, 477, 476, 475, 474, 473, 472, 471, 470, 469, 468, 467, 466, 465, 464, 463, 462, 461, 460, 459, 458, 457, 456, 455, 454, 453, 452, 451, 450, 449, 448, 447, 446, 445, 444, 443, 442, 441, 440, 439, 438, 437, 436, 435, 434, 433, 432, 431, 430, 429, 428, 427, 426, 425, 424, 423, 422, 421, 420, 419, 418, 417, 416, 415, 414, 413, 412, 411, 410, 409, 408, 407, 406, 405, 404, 403, 402, 401, 400, 399, 398, 397, 396, 395, 394, 393, 392, 391, 390, 389, 388, 387, 386, 385, 384, 383, 382, 381, 380, 379, 378, 377, 376, 375, 374, 373, 372, 371, 370, 369, 368, 367, 366, 365, 364, 363, 362, 361, 360, 359, 358, 357, 356, 355, 354, 353, 352, 351, 350, 349, 348, 347, 346, 345, 344, 343, 342, 341, 340, 339, 338, 337, 336, 335, 334, 333, 332, 331, 330, 329, 328, 327, 326, 325, 324, 323, 322, 321, 320, 319, 318, 317, 316, 315, 314, 313, 312, 311, 310, 309, 308, 307



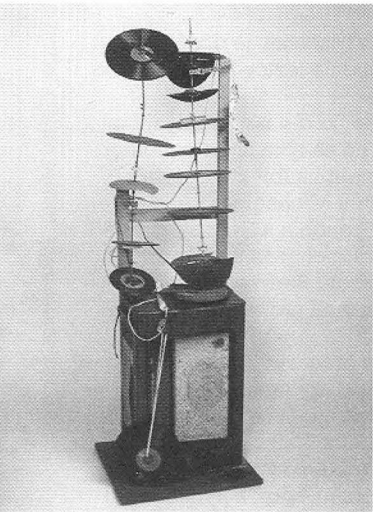
„nehrá“ s gramoplatňou, kým ju nepochopí ako objekt a skulptúru, ako to urobil napr. Beuys a Paik a neskôr Marclay alebo Piotr Nathan. A potom je tu ešte široká oblasť zvukových skulptúr, to znamená umeleckých objektov vydávajúcich zvuk. Ide napr. o diela Harryho Bertoia alebo Takisa. Ďalšiu obrovskú tému predstavujú zvukové inštalácie, ktoré majú v Berlíne tiež svojich prominentných zástupcov - Christiana Kubisch, Julius Hans Peter Kuhn a Ulrich Eller.

- Pozrime sa na Berlín ako na mesto, ktoré nie je práve eldorádom avantgardy. Čo vás tu drží?
- Nuž, obchod by mohol byť v zásade aj kdekoľvek inde, pretože veľa vecí sa aj tak posielajú poštou. Ale do Berlína z času na čas zavítajú všetci zaujímaví ľudia a tak sa z písomných kontaktov potom stávajú osobné.

A okrem toho je tu niekoľko iniciatívnych hnutí, ako napr. hnutie „Priatelja dobrej hudby“, ktoré som spoluzakladala, alebo Festival invencií a ďalšie skupiny ľudí a jednotlivci, ktorí veľmi oživujú tunajšiu scénu.

- Pri počúvaní platní s nahrávkami Pencka alebo Dietera Rotha musí človek až obdivovať ich odvahu, s akou sa oddávajú takémuto nezaťaženému diletantizmu. Profesionáli z Donaueschingen znejú popri nich až príliš ťažkopádne.
- Umelci sú jednoducho oslobodení od doktrín a nepôsobia na nich tlaky, ktorým je automaticky vystavený každý, kto pár rokov študuje hudbu, aby perfektne zvládol hru na hudobnom nástroji. Lenže nielen umelci, ale aj všetci ostatní hudobníci, ktorých nahrávky sa u mňa nachádzajú, sú dôkazom, že hudba je čosi viac, ako len to, čo bežne počúvame.
- Aký je váš názor na rozporuplný zápas medzi gramoplatňou a CD platňou?
- V tomto prípade nám chce rozkazovať priemysel. A to je na zlosť. Ak dnes chce niekto vyrobiť gramoplatňu, dostáva sa vzápätí do problémov. Gramoplatňa sa stala exotickým a nákladným okrajovým médiom. A popritom sa už blíži doba, keď sa nasýti aj trh s CD platňami. Ktovie aký produkt príde potom. CD platňa je pre mňa príliš neosobná. Na gramoplatni vždy vidím, aký má defekt. CD platňa je pokazená a ja neviem prečo. Nevieme, ako budú vyzeráť CD platne po tridsiatich rokoch. Moje staré gramoplatne zo šesťdesiatych rokov sú ešte stále spoľahlivé a reprodukcia hudby je bezchybná.
- Čo vy osobne teraz počúvate najradšej?
- Momentálne si veľmi hodnotím Brahmsove klavírne trio (z ktorého pochádza ústredný motív filmovej hudby Michaela Nymana), „Krátke vlny“ od Stockhausena a 5. LP platňu od Smrteľnej Doris, ktorá sa konečne realizovala aj na CD platni.

„neue bildende kunst“ No 5/93
Preložila Miroslava TELUCHOVÁ



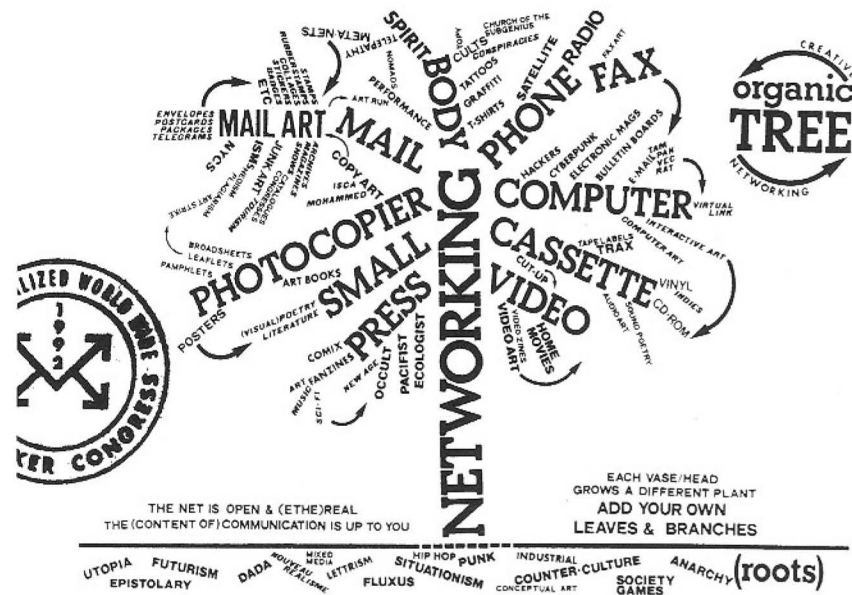
Nam June Paik: Schallplattenschaschlik, 1963

SUBKULTÚRNA KOZMOPOLITNÁ TRANSKULTÚRA

MAIL ART A HUDBA

MICHAL MURIN

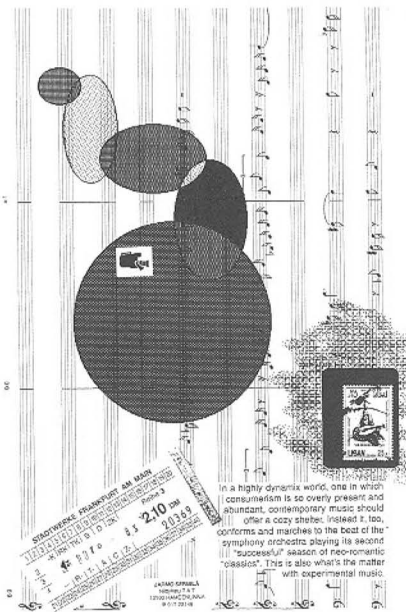
Poštové umenie je v prvom rade sieť rovnako zmýšľajúcich ľudí, ktorí cítia potrebu voľnej výmeny a intímnej participácie na projektoch a individuálnych prezentáciách prostredníctvom najrozličnejších druhov artefaktov, ako sú napr. kresby, počítačová poézia, malé tlačene knihy, fotografie, koláže, maľby, elektronické poštové diskusie, modermové graffiti, CIA (computer aided art), sochy, pečiatky, asambláže, inštrukcie, koncepty, text-art, vizuálna poézia, video lyrika a samozrejme pásky a audiofantázie, akustická poézia, samplingy, elektroakustické kompozície, skladby konkrétnej hudby a pod. Tieto práce sa väčšinou vymieňajú medzi autormi prostredníctvom výzvy s konkrétnou témou, niekedy sa organizujú ich prezentácie na výstavách, inokedy je dokumentom album všetkých zúčastnených autorov, resp. katalóg. Umelecká kritika, kurátori i „úradníci“ tieto subkultúrne aktivity neakceptujú predovšetkým pre problematické začlenenie týchto prác do umeleckého trhu. Sieť mailartistov je živý a regenerujúci sa organizmus, kde sa okolo centra vytváraného od 60. rokov (hlavne v Latinskej Amerike, USA, Taliansku, Nemecku, Švajčiarsku, JAR, Juhoslávii, Fínsku, Francúzsku) pravidelne vynárajú noví záujemcovia o mentálnu komunikáciu. Aj vzhľadom na to, že mail art vyšiel väčšmi z vizuálnej poézie, lettrizmu, ideo-artu, konceptu a pod., autorom nezáleží na remeselnej dokonalosti (používajú xerox, fax) a na materializácii ich výpovede. To je ďalšia príčina, prečo iniciatívy zostávajú v subkultúrnej, aj keď transkultúrnej rovine.



Projekty poštovej hudby sú väčšinou konceptuálne kompozície vznikajúce navrstvovaním jednotlivých príspevkov, ktoré poštou odoslali autori. Kľúčom pri mixovaní môže byť dokonca dátum na pečiatke či poradie, v akom boli balíčky doručované. Rôznorodosť príspevkov a náhodnosť radenia vytvára bohatú hudobnú koláž. Prvý takýto projekt na SP vydal Nicola Fragione v roku 1982-83. Dnes len v jednom čísle časopisu GLOBAL MAIL môže záujemca reagovať na vyše 20 výziev, ktorých výstupom je kazeta obsahujúca nahrávky všetkých zúčastnených autorov. V takých „kompiláciách“ zvukov a nahovorených textov sa môže punk a dead-industria ocitnúť medzi experimentálnou hudbou, bio-

Milan Knížák: Bez názvu, 1963 - 1985, repro: katalóg Broken Music Artists' Recordworks

Near The Edge Editions



zooakustikou, hlukom domácich spotrebičov, prednesom vlastnej, nielen akustickej poézie s rozprávaním o erotických snoch (ako zvukový projekt). Samozrejme, že autor výzvy realizuje svoju interpretáciu a svoju selekciu, ako aj strihom vytvorený charakter skladby. Iným príkladom mail artu je používanie notového papiera, resp. nôt. Ako ukážku predstavujeme prácu fínskeho skladateľa Jarmo Sermilä, ktorý spolupracoval aj s Elektroakustickým štúdiom Slovenského rozhlasu. V „mail music“ sérii, ktorú poskytol SNEH-u, používa fragmenty svojich skladieb, ktoré dekomponuje výhradne cestovnými lístkami, vstupenkami z koncertov, poštovými známkami, elementárnymi geometrickými útvarmi vyrobenými na počítači, a to všetko prepleťá sloganmi ironicky komentujúcimi súčasnú hudbu a hudobné dianie („Myslím, že to, čo potrebujeme vo svete hudby, je viac ducha.“, „Čo je demokratické v hudbe? Čo je skladateľský ekvivalent k západoeurópskym sociálno-demokratickým stranám?“, „Kritici slov používajú slová. Kritici hudby používajú slová.“, „Prečo sa inštrumentálna hudba rozviedla so svojimi vokálnymi a elektroakustickými partnermi?“).

Mail art - a to sa týka aj hudobných aktivít - je vecou komunikácie. Participáciou na projektoch sa mení aj vzťah k výslednému produktu. Je to do istej miery aj jav sociálno-psychologický, keď podobne ako v tlači sa môže čitateľ stať dopisovateľom (v čitateľskej rubrike), tu chce byť poslucháč tvorcom a interpretom niečoho, čo možno, a teraz pozor, ani nechce počúvať.

SURFING ON ELECTRONIC SURFACES

MICHAL MURIN

15 rokov ARS ELECTRONICA, CD-ROM

Infoturistika, ale hlavne najobľúbenejší šport - lадné surfovanie po dátových vlnách, ktoré sú zdrojom informačných záplav v kombinácii s masmédiami, otvárajú nové priestory iba plavcom. Jedným z nich je CD-ROM vydaný k 15. výročiu úspešného podujatia prezentujúceho ideové trendy a koncepty v úzkej prepojenosti s najnovšími technológiami. Počas existencie ARS ELECTRONICA od roku 1979, ako to dokumentuje aj CD-ROM, podujatie dalo veľký priestor techno-performanciam, environmentom, svetelným inštaláciám, laserovým produkciám, holografii, pouličnému divadlu, produkciám v otvorenom priestore, elektronickým happeningom, elektronickému divadlu, multimediálnemu divadlu, tanečno-scénickému divadlu, „teatrakciám“ (medzi divadlom a atrakciou), video art, interaktívnym videoinštaláciám, zvukovým inštaláciám, zvukovým objektom, experimentálnym elektronickým nástrojom a neskôr (v 90. rokoch) interaktívnemu počítačovému umeniu, virtuálnej realite, počítačovej animácii, grafike, hudbe atď. To je len hrubý okruh for-



riem, v ktorých sa demonštrovali aktuálne otázky svojej doby. Ars Electronica a jej propagácia bola tokom informácií aj pre slovenskú kultúrnu verejnosť a niet teda divu, že istým zaväšením tejto skoro platonickej komunikácie bola prednáška Wolfganga Winklera na základe iniciatívy P. Machajdika a M. Adamčiaka počas Festivalu intermedialnej tvorby (FIT'91), ktorý organizoval SNEH. Iným príkladom reálnej väzby na podujatie bol aj performance Chica MacMurtieho, jedného z ocenených na AE'91, v rámci San Francisco

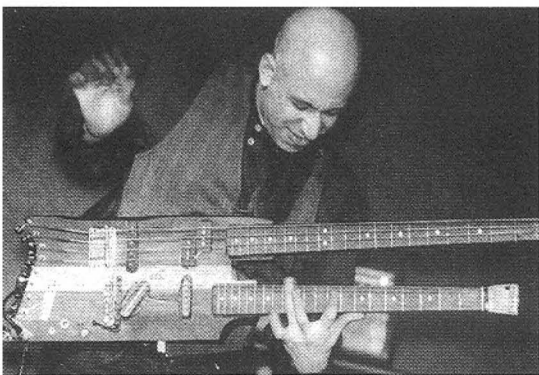
Performance Art, ktorý sa konal tiež pod patronátom SNEH-u (1991). MacMurtieho antropomorfické interaktívne roboty demonštrovali použitie moderných technológií, aby ilustrovali primitívne aspekty ľudských možností. Zo slovenských aktívnych účastí, na ktorých boli zastúpení priamo aj členovia SNEH-u, môžeme uviesť koncept „MOST Linz - Bratislava“ (P. Machajdik, J. Vlk, M. Murin, 1989), prácu Valéra Miku, s ktorou sa zúčastnil podujatia v roku 1994, a do istej miery aj pravidelné reportáže o podujatí na stránkach časopisu PROFIL súčasného výtvarného umenia (M. Murin).

ARS ELECTRONICA dávala v tom čase možnosť ako jeden z kanálov aj neskorším členom SNEH-u oboznámiť sa s „netradičnými“ hudobnými aktivitami, ktoré počas 15 rokov podujatie programovo prezentovalo. V roku 1979 to bol koncert Linzer Klangwolke - gigantický zvukový systém vizualizovaný najmodernejším laserovým systémom pre 100.000 poslucháčov a divákov príznačný pre dobu eufórie z vedecko-technického pokroku a úspechu ľudstva (echo z dobyta kozmu permanentne rezonovalo). Tieto veľké produkcie „Mind of Universe“ (1984), „raumklänge“ Concerto Grosso (Alvin Curran, 1987) medzi realizovaným, takmer utopickým art konceptom a popkultúrou, spektakulárnou, efektnou pyroceremóniou, ktoré si našli obľubu u divákov, do istej miery inšpirovali k dodnes nezrealizovanému projektu „Lode umenia“ (M. Adamčiak, P. Machajdik, M. Murin) z Linzu do Budapešti a iné mutácie tohto projektu. Samozrejme, tieto veľké podujatia ako isté zavrhovanie happeningov, akcií a slávností 60. rokov (či retrobarok) ostali pre umelcov za oponou len matným, platonickým snom. Svedčia o tom aj neporovnateľné realizácie konceptov z dvoch svetov: pop-elektronický hudobník Klaus Schulze s kompozíciou „Linzer Stahlsinfonie“ v oceliarniach v Linzi (1980) a „Konzert pre lisy“ v priestoroch fabriky Meopta (M. Murin, 1987) alebo multimediálne hi-tech divadlo a tanečno divadelné „Predstavenie pre terminálovú sieť, tlačiareň, tanečníka a generátor náhodných čísel“ v priestoroch výpočtového strediska podniku Meopta („01“ - pocta ARS ELECTRONICE, M. Murin, 1987).

Obraz o dianí vo svete približovali samozrejme hudobné performance, napr. Nam June Paika a Charlotte Moormanovej (Sky Kiss a Sky Events, 1982), Urban Sax (1984), popkultúrna vokalistka Diamanda Galasová pohybujúca sa medzi rockovými a intelektuálnym publikom (1986), koncert Richarda Teitelbauma (1990 a v Bratislave na pozvanie SNEH-u v roku 1991), predstavenie priekopníka počítačovej hudby Mortona Subotnika s interpretkou Joan La Barbarou (Hungers, 1988), Paul Panhuysen (1987, v Bratislave 1992, Galéria M+), intergalaktické „Paarung“ na hudbu Jona Hassella, Logos Duo (1988), Knowbotic Research, Kraftwerk (1993), Eliot Sharp a Soldiers String Quartet (1994) a mnoho iných. Aj keď každý ročník prezentoval hudobné podujatia ako súčasť bohatého programu, v roku 1987 bol zvuku venovaný celý festival a bohatý katalóg sa zdal učebnicou a „otvoreným oknom“ zároveň. Na sympóziu s názvom „Slobodný zvuk“ Daniel Charles predniesol príspevok s ideou rozdelenia priekopníkov zvukových inštalácií a hudobných konceptov na autorov s hudobným zázemím (Cage, Harry Partch - remeselná výroba nových hudobných nástrojov a skladby pre ne, David Tudor - elektronické schémy, Max Neuhaus - zvukové inštalácie a hudobné environmenty, Alvin Lucier a jeho „zviditeľňovanie zvuku“) a s vizuálnym zázemím ako Nam June Paik, ktorý vo svojej eseji „Nová ontológia hudby“ (1963) napísal: „Na bežných koncertoch sa zvuk pohybuje a obecenstvo sedí. V mojej tzv. akčnej hudbe (action music) sa zvuk pohybuje a obecenstvo je atakované. V 'Symfónii pre 20 miestností' sa zvuk pohybuje a obecenstvo s ním. V 'Omnibus Music No 1' (1961) zvuky sedia a obecenstvo ho navštevuje. V 'Music Exposition' zvuky sedia a obecenstvo hrá alebo ich atakuje. V 'Moving Theatre' na ulici sa zvuky pohybujú a (nepozvané) obecenstvo ich neočakávané stretáva.“

Vo svojom príspevku Sound Sculpture - pohľad na diela Američanov - opisuje Kevin Concannon kovové skulptúry Harryho Bertoiu, ktoré môžu byť zdrojom zvuku a ktoré do svojej zostavy bicích nástrojov začlenil David Moss (foto na inom mieste v zborníku) pracujúci s duchampovsky nájdenými potenciálnymi zvukovými perkusionalizovateľnými zdrojmi. Interaktívne zvukové situácie poskytoval projekt Christophera Jenneyho Sundstairs (1977), ktorého slovenské realizovanie pripravoval SNEH na rok 1992, bohužiaľ z finančných dôvodov neúspešne. Na schodišti inštalované senzory na pohyb chodcov (v prípade performancu - tanečníkov) sa spolupodieľali na vytváraní syntezátorového hudobného priestoru. Hugh Davies predniesol príspevok „Prehľad nových nástrojov a zvukových skulptúr“, ktorý so súhlasom autora a jeho aktualizovaním predkladá zborník SNEH-u slovenskej verejnosti. Sprievodným podujatím sympózia bol Klang - Park, kde boli inštalované zvukozdrojné objekty (B. Bucher - Veterné gamelany, Walter Cooper - Zvukové mikádo, Paul Panhuysen a iní).

Nové technológie umožňovali nový prístup k zvuku (v protiklade so sonickým umením,



Eliot Sharp

výskumom autonómnych tónov, minimálnych zvukových plôch, arte povera-zácie hudby), čo sa odrážalo aj na samostatnej súťaži v sekcii počítačovej hudby (hlavne v 90. rokoch) ako istého vývojového kontinua elektroakustickej hudby. Hudobný koncept prepojenia s virtuálnou realitou sa realizoval v projekte Knowbotic Research (AE, 1993, pozri ďalej), kde sa poslucháč pohybuje v priestore a datarukavicou si vyberá zvuky, skladby a ich koláže. Analýzou pohybu v konkrétnom priestore javiska sa z otvorenej databanky v počítači vyberajú zvuky a divák interaktívne „remixuje“ v reálnom čase z výše 800 pripravených skladieb od dobrovoľných skladateľov. Divák svojím pohybom ru-

ky reguluje variabilnosť, dĺžku, hlasitosť, zmenu zvukov či skladieb. Na podobnom princípe interaktivity v reálnom čase bola založená interpretácia (prezentácia či realizácia?) skladby Nicolasa Collinsa „Broken Light“ či Laetitie Sonami „What Happened II“, kde interpret v rámci gesticko-vokálnej akcie mohol permutovať (pohodlne, len pohybom ruky s datarukavicou) generované hudobné informácie. Multimedálne interaktívnu kompozíciu založenú na klonovaní zvuku v podaní Kronos Quartet predstavil Klaus Obermaier (pozri text Virtuálna realita a hudba).

V roku 1994 na ARS ELECTRONICA vystúpil aj **Eliot Sharp** (skladba X-topia) so Soldiers String Quartet, ktorý o svojej skladbe napísal:

Extopia je načítaná a transformovaná Vec sama osebe. „Mimo svojho miesta“ - existuje ako extopia. Nie je to výsledný produkt či statický proces, ani jednorazová udalosť, ale slučka zo spätnej väzby.

Transformácia bola kľúčovým prvkom v skladbe Cryptid Fragments (nachádza sa na rovnomenom CD firmy Extreme, XCD 020). Jadro skladby tvorí hra na husliach a violončele, ktorá je potom vložená do počítača a radikálne tvarovaná pomocou časovej expanzie, kompresie, transpozície, filtrovania, spätného chodu, strihov a preskupovania. Niektoré z výsledných „nástrojov“ si zachovali veľa zo svojej identity, pri niektorých sa ich sláčikový pôvod už nedal určiť (pod pojmom „nástroj“ sa tu rozumie spracovaný výsledný zvuk či fráza). Všetky nástroje boli nakoniec pomocou vrstvenia a funkcie playlist zoradené v čase, čím vzniklo virtuálne sláčikové kvarteto. To sa však nedalo predvádzať v reálnom čase. Všetky transformácie vyžadujú dôkladné spracovanie, kontrolu a čas. Dlhší čas som sa usiloval predviesť takúto transformačnú elektroakustickú skladbu v reálnom čase - už od roku 1969 som pri hre na gitare hojne využíval elektronické a mechanické úpravy, ktoré zvuk gitary „vyberali“ z jeho normálnej polohy. S príchodom počítačov som vo svojej práci (nazývanej Virtual Stance (Virtuálny postoj - 1989-90) vstúpil do digitálnej oblasti, pričom som využíval počítač ATARI 1040 so software M, ktorý ovládal rôzne samplery a digitálne echá. So systémom M sa dalo pripraviť prostredie pre improvizáciu, ktoré bolo možné potom realizovať na vystúpení. Systém M tvoril sekvencér s časomierou - mal som vytvárať z cyklického opakovania rytmické štruktúry. Pomocou samplov mojich sláčikových nástrojov (slab, pantar, violonoid) spracovaných tak, že nebolo možné poznať ich pôvod, som sa snažil túto tendenciu zakryť.

X-topia ďalej rozvíja toto narábanie s reálnym časom. Kvartetu je určený základný materiál zoradený v čase a súbor pokynov na hudobné akcie. Ovládač Buchta Thunder (ponúka nové možnosti MIDI ovládania v reálnom čase) a rôzne digitálne upravovače signálu umožňujú samplovať a meniť zvuk kvarteta v priestore priamo na vystúpení. Zvukové procesy vyvolané mojimi úpravami ovplyvňujú kvarteto pri rozhodovaní o ďalších hudobných akciách, ktoré sú potom takisto spracované a vyslané do zvukového poľa.

To, čo chceme ukázať vo svojich skladbách, sa dá vyjadriť slovnou hračkou iracionálna hudba (irrational music): -ir (neodolateľná slovná hračka) - akustika v priestore a v oku a jej vzťah k procesu vnímania: alikvótné tóny, diferenciálne tóny, spätná väzba, efekt hlasitosti, „definuj melódiu“, definuj charakter (groove)“, - racionálne: štruktúra a poriadok, algoritmy využitia a procesu, formálny systém organizácie, spoločenský a žánrový kontext, odkazy. Celkovo - iracionálne - chaos, intuícia, prchavosť.

Nelineárna improvizácia je podstatnou súčasťou iracionálnej hudby - improvizácia hudbu oživuje, statické mení na dynamické; prvok individuality vo zvukovom prúde.

Preklad P. Zagar

CD-ROM zachytáva podstatné udalosti a keďže využíva aj počítačovú animáciu, môžete si vypočúť fragmenty prednášok, ukážok z hudobných produkcií, multimédií, inštalácií, virtuálnej reality, interaktívneho umenia, performansov, ako aj prioritné texty, ktoré odzneli na sympóziách. Dnes sa javí CD-ROM ako progresívne médium, no dynamika vývoja nových technológií dáva tušiť, že je to len nový, skladnejší infoskanzen so stále klasajúcou návštevnosťou a svojou muzealizáciou. A to nehovorím len o forme konzervovania informácií, ale aj o ich oveľa rýchlejšej naftalinizácii.

(Katalógy a CD-ROM sú k dispozícii na nahliadnutie u autora textu.)

Hudba a virtuálna realita

(ARS ELECTRONICA 1993)

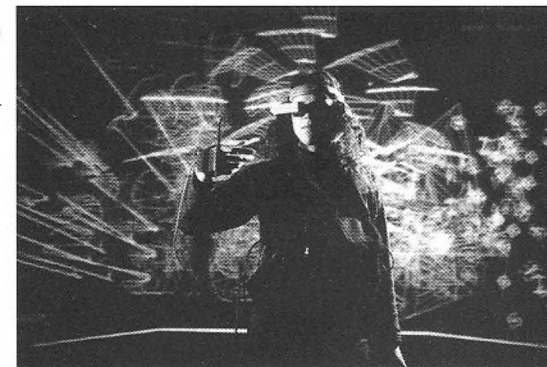
Zvláštne postavenie v rámci Ars Electronica '93 má projekt tímu **Knowbotic Research (kr+cf)** „Simulation Room, Mosaic Of Mobile Data, A Walkable Data Bank“ realizovaný pod záštitou Kunsthochschule für Medien Köln. Vyplýva zo spôsobu, akým zapája hlavnú tému festivalu do širších súvislostí reflektujúcich iné „horúce“ trendy v technológii (a umení): Predovšetkým virtuálna realita a „interkonektivita“.

Virtuálnu realitu, „interaktívny, trojrozmerný priestor generovaný počítačom, do ktorého je osoba ponorená“, ako vysvetľuje termín Jaron Lanier (zakladateľ firmy VPL, Redwood City, CA), reprezentuje v projekte kr+cf Simulačná miestnosť. Reálny tmavý priestor (podzemné garáže Brucknerhaus) a virtuálny priestor obývaný databázou, ktorej zložkami sú zvuky. Interkonektivita v technickej terminológii znamená vzájomné prepájanie počítačových sietí, založených na rôznom hardveri a operačnom systéme. Používa najnovšie telekomunikačné technológie, optický prenos a satelit. V inej rovine môžeme interkonektivitu chápať ako zjednotenie subjektívneho sveta niekoľkých (stoviek) ľudí. (Napríklad technickými prostriedkami.) Sveta vyjadreného v prípade kr+cf hudbou. A práve to je ich konceptom: vytvorí vesmír obývaný čírou subjektivitou a urobí ho počuteľným.

Elektronická pošta medzinárodnej počítačovej siete (internet) je vstupným médium, ktorým kr+cf získava digitalizované zvukové záznamy. Databáza je počas trvania festivalu neustále prístupná a dopĺňaná. Responentmi sú ľudia, ktorí boli prostredníctvom elektronickej pošty vyzvaní, aby zaslali záznam definovaného rozsahu charakterizujúci nejakým spôsobom ich osobnosť.

Dátové štruktúry tvoria v projekte kr+cf dynamický samoregulujúci systém podobný živému organizmu. Jeho dynamika sa prejavuje náhodným plávaním dát vo virtuálnom priestore a tendenciou zgrupovať sa na základe vlastností zvukov, ktoré reprezentujú. Proces je vizualizovaný v miestnosti susediacej so simulačným priestorom na veľkoplošnom videoprojektore. Osoba, ktorá sa nachádza v simulačnom priestore (vždy len jedna), je vybavená navigačným systémom:

1. malou obrazovkou pre jedno oko (privat eye), na ktorej vidí svoju relatívnu polohu vo zvukovom priestore vyhodnotenú v alfanumerickej forme,
2. ultrazvukovým prijímačom rozmerov ceruzky upevneným na ruke. Systém prijímačov na obvode priestoru vyhodnocuje polohu ruky a odovzdáva koordináty riadiacemu počítaču, ktorý ich premieta do virtuálneho priestoru dát. Zvuk s momentálnou polohou vnútri



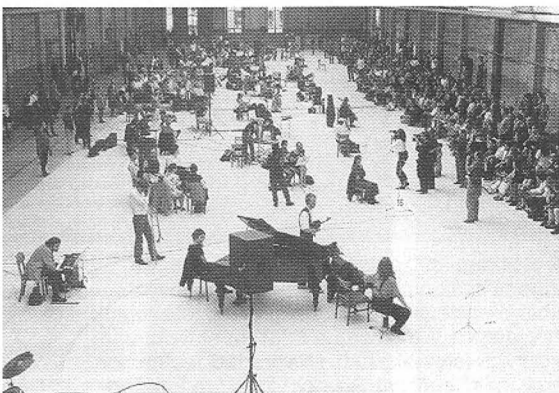
Knowbotic Research, repro: katalóg Ars Electronica, 1993

definovaného intervalu vzdialeností od ruky zaznie v simulačnej miestnosti. Databáza obsahuje zvuky rôznorodej kvality a druhu, počnúc ľudským hlasom a akustickými hudobnými nástrojmi až po maximálne skreslenú a deštruovanú syntetiku. Priestor je ozvučený dvanástimi reproduktormi. Osoba ovplyvňuje pohybom ruky intenzitu, trvanie, smer a nastavenie zvuku vo svojej blízkosti, prechádza od jedného zvuku k inému alebo dáva zaznieť niekoľkým odrazu. Vytvára tak individuálnu a vzhľadom na variabilnosť systému neopakovateľnú kompozíciu.

S podobným „hudobným nástrojom“ pracovala Laetitia Sonami (koncert v rámci festivalu AE 93) v skladbe „What Happened II“ s textom od Melody Sumnera. Používala dátovú rukavicu (glove-controller), senzorický systém vyvinutý pre potreby virtuálnej reality snímajúci jemné pohyby ruky. Ohýbaním a približovaním prstov a pohybmi zápästia sa riadil hlasový výstup, spúšťanie a hustota jednotlivých hudobných „udalostí“, poloha, v ktorej sa hrala melódia. Dátami z rukavice sa živil počítač, syntezátor a sampler.

V projekte kr+cif tvoria dáta autonómny systém. Vonkajšiemu pozorovateľovi sa javia ako chaos nezávislý od prítomnosti človeka. Interakcia so systémom sa obmedzuje na generovanie parciálneho správania sa jednotlivých udalostí. Je skôr percepciou (umelým hmatom a akustickou odozvou) než vedomým ovládaním a je časovo ohraničená odchodom zo simulačnej miestnosti. Naopak, v kompozícii Laetitia Sonami jestvujú v časovej rovine kauzálne uzlové body (napr. moment, keď hudba rozbieha reč, robí hovorený príbeh ďalej nezrozumiteľným a spätný proces) tvoriace premyslený rámec skladby.

ANNA-BIANCA KRAUSE



ho spojenia rôznych štýlov a národov (pozri obr. dole, foto : D+Q, Berlín).

Hudba ako objekt. Vedomie, že je tu bez toho, aby sme ju počuli. Stane sa viditeľnou obracanim platne, blikotanim kontroliek rádioprijímača alebo pohybom perí vydávajúcich spev? Vlastníme ju, keď sme majiteľmi zbierok platní hraničných štýlov - Hendrix, Beethoven, Cage? Alebo je počúvanie tónov vlastníctvom, majetkom, jedinou možnosťou, ako sa otvoriť svetu v jeho celistvosti - čo je nedostupné pre každé nemuzikálne ucho? „Hudba je subjekt, o ktorý sa zaujímam, ale rovnako ju aj vidím ako objekt, takisto ako ju počujeme ako sound. Snažím sa nájsť súvislosť medzi vizuálnou a orálnou oblasťou, ktoré majú vlastne od prírody čosi spoločné. Pri live-performance je tento vzťah mimoriadne dôležitý: moje pohyby, moja prítomnosť, interakcia s objektami je práve tak súčasťou hudby, ako to, čo počujeme.“ Christian Marclay, Kalifornčan, ktorý vyrástol v Ženeve, s trvalým bydliskom v USA a dočasným pobytom (financovaným DAAD) v Berlíne, sa pohybuje vo svojej tvorbe na hraniciach zvukového a priestorového výrazu, medzi hudbou a performance, inštaláciou a koncertom. Začiatkom sedemdesiatych rokov, ešte počas umeleckých štúdií v Berlíne, začal získavať svoj špecifický postoj k platniam, ktorý ho nútil ne-

Rozbitá ilúzia

HUDBA AKO OBJEKT - PRÁCE
CHRISTIANA MARCLAYA

Berlin-Mix Christiana Marclaya sa konal 24. 7. 1993 v niekdajšom električkovom depe Berlin - Moabit. Tohto live-mix sa zúčastnilo viac ako 180 hudobníkov. Etnicky rozmanité, ale i európsky subkultúrne hudobné skupiny sa zišli, aby sa spojili v ensemble živých sóch. Jednohodinové performance s hudobnou škálou od sólového spevu až po totálny chaos poskytlo zážitok vzrušujúce-

uspokojí sa iba s ich prehrávaním, t. j. s nemennou reprodukciou hudby. Tento proces prebiehal nezávisle od podobných pokusov newyorskej černošskej scény, ktoré sa neskôr stali základom rapu a hip-hop. Termínom „record-player“, ktorý si Marclay prisúdil, bol definovaný istý druh povolania. Dnes, na záver tejto etapy vývoja, sa od tohto termínu odpútava takisto prirodzene, ako ho vtedy prijal. Je to náhoda alebo umelecká nevyhnutnosť, že k tomu dochádza práve v čase, keď blednúcu éru gramoplatní nahrádza dobrodružstvo novej kvality - CD? Medzitým ubehlo 15 rokov, v ktorých sa totálne a zo všetkých strán priblížil fenoménu tohto odumierajúceho nosiča zvuku.

Chudý muž s vážnym výrazom, obklopený hromadami platní bez obalov a s minimálne štyrmi gramofónmi v popredí, stojí na scéne a dôverne zaobchádza s rockovou i klasickou hudbou, so zvukmi sláčikových orchestrov, s rozmanitými tónmi, šumom či rečou veľryb - skrátka, s akýmkoľvek zvukom, aký bol kedy zakonzervovaný do podoby vinylovej platne. Vyberá a kombinuje svoje zvukové prísady dovedy, kým nevznikne nová hudba, alebo presnejšie, kým nenaruší iluzórnú nesmrteľnosť konzervy vo vneme poslucháča. Vyvolené platne samopašne rozbieja a znovu ich spája dokopy, zbavuje ich predurčenej rýchlosti otáčok a navrátanými dierami aj ich zvyčajného stredu, platne sú polepené tmavými bodkami, šípkami a krúžkami alebo sú popretkávané priečne sa klukatiacimi zárezmi.

Okrúhle plastické objekty sa nepravidelne zvrávajú, tancujú, škrabocú na tanieri prehrávača, pohybujú sa stále len v ohraničení zvolených sekvencií, až z toho naskakuje husia koža. Marclayov kreatívny prístup pri zaobchádzaní so starými, kdesi nájdenými zvukovými médiami využívajú vo svojej tvorbe hudobníci ako John Zorn, Elliott Sharp, Fred Frith alebo Kronos Quartet.

„Platňa je podľa mňa výbornou metaforou mnohých vecí. Napríklad krehkosti života, predstavy, že niečo je iba dočasné. Sme presvedčení o večnosti, o absolútnej dokumentárnosti objektov, ktoré sú v skutočnosti pominuteľné. Zanedlho sa už nepočúvajú tak, ako v momente ich kúpy. Platňa má okrem toho aj svoju sentimentálnu hodnotu, ktorá ju spája s celou jednou generáciou. Zrejme práve tu pramení môj pocit fascinácie týmto zázračným objektom - spolu s obalom, ktorý k nej patrí. Dnes je to už len kus viac neexistujúcej minulosti a hoci s nostalgiou je to ešte stále ako-tak v poriadku, žiť sa z toho nedá.“ Diskografia Christiana Marclaya je súčasťou série výstavných projektov, inštalácií a performance, ktoré búria krv v žilách každého puritánskeho milovníka hudby. Dokonalé umenie recyklácie je založené na využití celého spektra už zverejnenej hudby, jej mnohovrstevnatosť zodpovedá realite, ktorú už dávno nemôžeme charakterizovať ako pokojnú. Hudba sa odohráva v aktuálnej chvíli, no technické možnosti jej predurčujú smer. Marclay ide ďalej, oslobodzuje do formy vtiesnanú ľahkú múzu a zároveň upozorňuje na nebezpečenstvo plynúce z jej konzervovania. Celé dlážky galérií až k stenám vykladá gramoplatňami a zmäteným návštevníkom neostáva nič iné len pošliapať posvätné objekty nohami. Zberateľ vníma tieto pravidlá porušujúce akcie ako zneužívanie a dlho váha, kým pritlačí topánku na čierne ryhy. Elastické platne prerušia svoje hlboké mlčanie až po výstave, keď sa odpredajú.

Reproduktory, obálky gramoplatní, súčasti huslí a kazetové prehrávače, všetky tieto objekty minulosti prezrádzajú prístup Ch. Marclaya k účinkom hudby. „Práca s hudbou bola pre mňa pokračovaním záujmu o výtvarné umenie. Nevedel som však hrať na žiadnom hudobnom nástroji, a preto bolo prirodzené, že som objekty hudby využil iným spôsobom. Chcel som podať komentár o tom, ako sa



Christian Marclay: If You Can't Lick, 1992, zošité obálky platní, foto : Margo Leavin Gallery, Los Angeles

hudba konzumuje. Chcem ľuďom ukázať zázrak hudby a zároveň ich varovať pred tým, čo môže spôsobiť. Prečo nás hudba dostáva do určitej nálady, čím to je? Jej magické pôsobenie môže nadobudnúť aj diabolskú silu, zlý vplyv. Deštruktívny aspekt mojej tvorby zastupuje to, čo robí priemysel. Najprv nás presviedčajú, aká výborná vec sú gramoplatne, a potom nám oznámia, že ich máme zahodiť a kupovať CD platne alebo hocikakú inú technologickú novinku."

Marclayova dávno rozobratá LP platňa „Record Without A Cover“ sa predáva bez obálky, čiže už len jej transport domov zanechá stopy na objekte, po ktorom sme túžili, a z každej jednotlivej platne sa stáva unikát osobne opečiatkovaný kupcom platne.

Tento nezvyčajný spôsob prístupu k mediálnemu objektu zblízuje umenie s jeho recipientom. Na malej LP platni „More Encores“ sa Marclay hrá s nahrávkami viacerých umelkyní a

umelcov. Jednotlivé pasáže z valčíka Johanna Straussa sa vzájomne dobiehajú a stávajú sa vlastnou ozvenou; kompozícia Johna Zorna sa rozvinie do podoby obludného metalového netvora; spev Louisa Armstronga prerušuje výrazné čkanie; božský hlasový výdych Marie Callas nemá konca kraja - Marclay ho zámerne predĺžil, aby docielil výraz nesmrteľnosti a súčasne klamu.

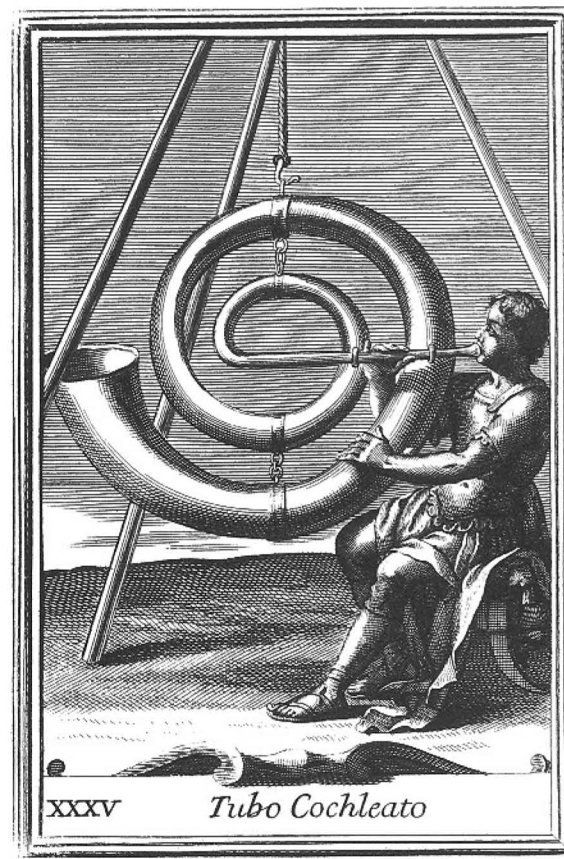
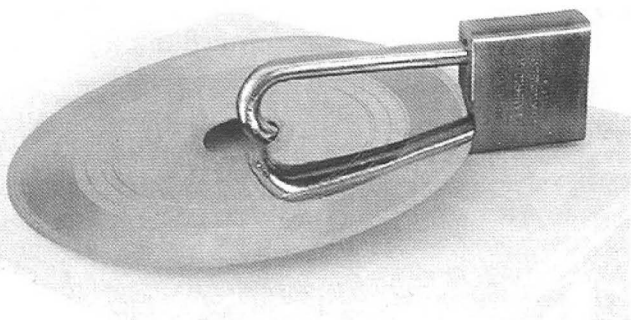
„Myslím si, že tento uhol pohľadu je dôležitý. Som absolútne proti deleniu umenia na profesionálne, amatérske alebo hoci populárne. Nahráť Mariu Callas na kus umelej hmoty je už samo osebe akýmsi druhom svätokrádeže. Zrazu sa má táto nedostižná diva prebudiť k životu prostredníctvom platne. V mysliach ľudí je stále pevne zakorenená predstava, že niektoré gramoplatne sú umelecké diela a nie, ako to naozaj je, len kus vinylu. Odrazu sú plní rešpektu a to ich núti vytlačiť na obálku platne hoci klasickú maľbu alebo čokoľvek, čo pôsobí hodnotne.“

Úpravám obálok platní venoval Marclay osobitnú pozornosť, dôkladne preskúmal existujúcu ponuku a výsledky dokumentoval v katalógoch. Okrem iného sa tu môžeme stretnúť s obálkou pre nahrávku big-bandu, ktorú krásia príťažlivé pin-up-girls, hoci s hudbou na platni nemajú nič spoločné. Poslucháčovi sa má vsugerovať dojem, že nejde o tzv. vážnu, ale o populárnu hudbu. Protipólom sú milióny obálok klasických platní dekorovaných „veľkým“ umením alebo obálky nahrávok európskeho džezu, kde sa vnútorný obraz improvizovanej hudby spája s abstrakciou expresionistov.

Kritika konzumu na jednej strane a hlboký vzťah k hudobnému umeniu, zmyslovosti a abstrakcii na strane druhej nestoja v Marclayových kolážach, v jeho ready-made a performance vo vzájomnom protiklade. Teraz, keď sa každý venuje recyklovaniu platní s cieľom vytvoriť nový sound, už Marclaya zaujímajú iné objekty. Sedí vo svojom ateliéri medzi súčiastkami totálne rozobratého rádioprijímača a vedľa seba má telefón zavretý v klietke na vtáky.

„Humor je korením života, čo si dokonca uvedomili už aj politici. Ľudia zbystria pozornosť, keď sa na nich obrátite s humorom. S vtípom si môžeš dovoliť byť oveľa trúfalejší.“

„neue bildende kunst“ No 5/93
Preložila Miroslava TELUCHOVÁ



SOUND OFF

nový intermediálny projekt

Spoločnosti pre nekonvenčnú hudbu (SNEH)

prezentujúci výtvarné a hudobné produkcie
i súčasne podoby ich vzájomných fúzií
v konfrontácii stredoeurópskeho diania v tejto oblasti
s najaktuálnejšími tendenciami vo svete
premiérový ročník - už na jeseň 1995

Tom CORA, Jaroslav DROTÁR - Marek PIAČEK, Svetozár ILAVSKÝ, Kriso L,
Viktor LOIS, Christian MARCLAY, Jon ROSE, Blahoslav ROZBOŘIL

Info: SNEH, Jakubovo nám. 12, 811 09 Bratislava, tel./ fax: 07 - 361 407

Slovenská verejnosť mala možnosť spoznať Loisove nástroje a zažiť niekoľkokrát jeho koncerty počas festivalu alternatívneho umenia (Performance Art) v Nových Zámkoch (Studio ERTÉ), resp. na Benátskom Bienále v roku 1993. SNEH uvažuje v roku 1995 usporiadať jeho výstavu spojenú s koncertom v rámci festivalu SOUND OFF.

(red.)

Viktor Lois má svoju váhu. Jeho umenie tvorí zase protiváhu. Stráviť hustotu a uniesť váhu je ťažké. Aj preto nikdy neúčinkoval v oslňujúcej, kvázizápadnej vtieravej skupine či v populistickom maďarskom zoskupení. Lois nie je internacionálny, pretože je jedinečný, a nie je ani maďarský, lebo z jeho prístrojov nevychádzajú žiadne cigánske piesne. Neovláda žiaden cudzí jazyk a nikdy nežil v zahraničí. Napokon, je Viktor či Lois maďarské meno? Takže s Viktorom Loismom nie je niečo v poriadku.

Lois vytvára stroje, a to tak, že spája rôzne časti strojov spôsobom, ktorý odporuje ich pôvodnej funkcii. Stroje pri práci mechanicky hrajú hudbu. Nezodpovedajú žiadnemu ikonografickému archetypu, nemajú surrealistickú povahu a nie sú to ani *ready-made* objekty.

Viktor Lois sa narodil v roku 1950 a vyrastal v meste Tatabánya, v jednej z priemyselných báh maďarského socializmu. Po končení vysokoškolských štúdií pracoval ako technik písacích strojov a v rodičovskom dome v Bánhide zriadil galériu Betegszamár.

V polovici 70. rokov bol provinčným amatérskym sochárom ignorujúcim súčasné umenie. Pri práci s drevom používal najjednoduchšie nástroje (napr. dláto či kúsok skla). Bolo to technicky náročné, ale on dokáže prekonať prekážky. Už v dielach z tohto obdobia sa črtali určité charakteristiky Loisovho umenia: veľké nadanie pre plastiku, zmysel pre orientáciu, mnohoznačnosť väčšiny jeho drevených plastík (pôsobia, akoby boli vyrobené z kovaného železa) a závažný politický obsah názvov (*Ohnutá hrdosť, Človek nie je ohorok, nemožno ho zašliaľnuť* atď.). Materiálna neadekvátnosť a (tragická) sociálna povaha dreva (umenia) a prostredia (industriálna krajina) ho viedli k irónii: „Mám radšej iróniu než tragédiu“, hovorí Lois. Dochádza k metamorfóze, ku kvadrature kruhu. Vzniká dielo *Stroj manifestujúci silu* (spružina). Neoddeliteľnou súčasťou tejto radikálnej metamorfózy je Loisovo zoznámenie sa so súčasníkmi žijúcimi v umeleckej kolónii v Szentendre.

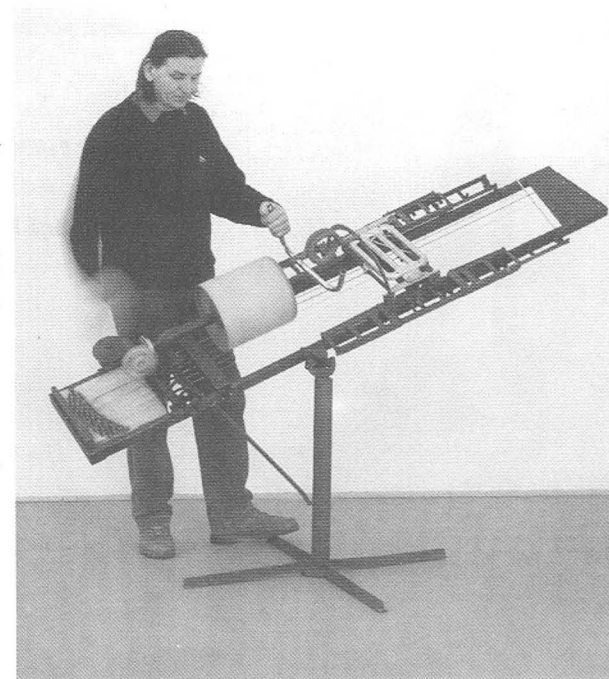
Prichádzame k druhej polovici 70. rokov. Autodidaktom zo Szentendre, ktorí pretavili vo svojej tvorbe okrem zdanlivého talentu aj vplyvy miestnych tradícií, dadaizmu, surrealizmu, popkultúry, sa podarilo vypudieť odtiaľ bolševizmus (toto šikovné a elegantné gesto bolo veľmi významné, pretože bolo, pokiaľ viem, vo Veľkej Sovietskej ríši ojedinelé). A tak sa Lois presťahoval do Szentendre. Odvtedy sa pri práci riadi najvyššími estetickými a etickými princípmi.

Viktor Lois je dieťaťom industriálnej civilizácie. Ak môže ešte vzniknúť nový folklór, bude

to individuálny folklór, a ak práve vzniká, potom je Loisovo dielo jeho súčasťou. Viktor vyrastal medzi opotrebovanými strojmi a vrakmi. Zistili, že na rozdiel od ľuských bytostí stroje ožijú, keď sa poškodená časť vymení. Tieto stroje sú napriek perfektnej kondícii odsúdené na smrť. Zistil aj to, že keď sa vyrobí nový prototyp, každá časť starého prototypu je odsúdená na smrť. Tento kanibalizmus Loisa trápil. Bolo mu ľúto stroja, jeho súčiastok, funkcií a vzhľadu. Začal tieto stroje používať podľa ich súčiastok, funkcií a vzhľadu. Výroba strojov sa riadi normami a predpismi, a teda aj veľkosť kĺbov, pásov, uzáverov atď. je štandardizovaná. Na jednej strane si nikdy nemôžeme byť istí, či tie súčiastky, ktoré sa dajú spojiť, budú fungovať ako celok, na druhej strane nie je isté ani to, či sa súčiastky fungujúce ako celok dajú spojiť. To je Viktorova estetická abeceda. Jeho obľúbeným materiálom sú práčky, známy motocykel Riga, trabant, lada atď.

Loisov prvý „strojový program“ *Exodus z konzumnej spoločnosti* spočíval vo výrobe nábytku. Tento program sa skončil v polovici 80. rokov, keď sa rozbehol *Program nového maďarského automobilu v podmienkach technického rozvoja*. V tom čase začal Lois vyrábať nástroje. V roku 1987 už mal dostatok nástrojov pre celý orchester. Vymenujme len zopár: odstredivková gitara, husle z pracieho valca, harfa - žmýkačka, pracia širéna, buriňové gajdy a basový nástroj. Prvý koncert, na ktorom Viktor hral na štyroch nástrojoch, sa konal v septembri 1987. Výstavy jeho plastík sa zmenili na koncerty a výstavné miestnosti na koncertné siene. Na jeseň a v zime roku 1990 sa so svojimi koncertami - výstavami predstavil v Nemecku, Francúzsku a Holandsku. Ďalšia séria koncertov - výstav nasledovala na jar 1992.

Lois vytvára stroje. Sú zložité vo svojej racionalite a sú nepochopiteľné. Ich zložitost je záhadná a iracionálnosť romantická (opäť odkaz na kvadraturu kruhu). Nástroje majú tri črty: najprv sú ako nehybné plastiky, potom sa začnú hýbať (možno aj svietiť), stávajú sa pohyblivými a nakoniec vydávajú zvuk. Najhomogénnejšími sú ako nehybné plastiky. Ak sa nespreneverujú svojej funkcii, vyzerajú ako fantastické a autenticky estetické objekty. Keď sa začínajú pohybovať, význam ich súčiastok sa mení podľa toho, či plnia nejakú funkciu, alebo nie (súčiastky bez funkcie sa ďalej delia na dve skupiny podľa toho, či



Viktor Lois

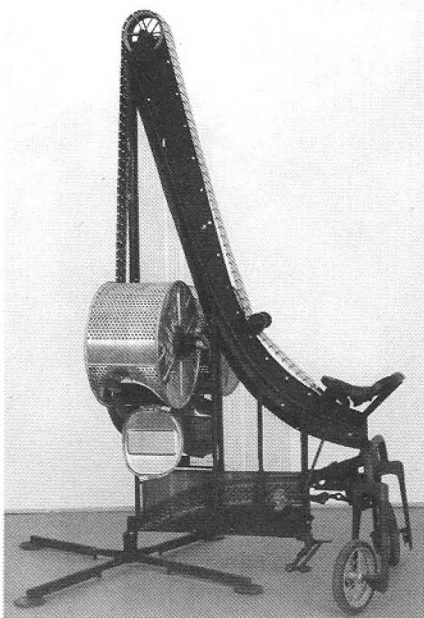
slúžia ako ozdoba, alebo sú na svojom mieste preto, lebo neboli vyrobené na terajší účel ako nevyhnutné príslušenstvo súčiastky s novou funkciou). Keď sa táto mobilná plastika naplno prejaví ako hudobný nástroj, celý komplex sa preskupí a odhaľujú sa jeho funkcie - ozdobná a statická, mechanické funkcie ovládajúce nástroj a zvukové funkcie. Čo bolo dovtedy len vizuálne, stáva sa teraz aj sluchovým, t. j. ide o výstavu s nástrojom - mobilnou plastikou - orchestrom. Čo hrá tento orchester? Viktor Lois je sochár, nie skladateľ. Maliari zo Szentendre hrajú vlastné i prebraté hity popmusic. Na rozdiel od nich vstúpil Lois do sveta vážnej hudby a navyše sa pohybuje na krehkej hranici medzi hudbou a hlučkom. Lois sa chytil do tejto pasce, pretože sa prefikane vyhol inej. Podarilo sa mu vyhnúť sa výrobe bizarných nástrojov líšiacich sa od akéhokoľvek sériovo vyrábaného nástroja len jednou črtou: horšou kvalitou. Lois vyrába strunové (stupnice sa dajú cvičiť aj na jednej strune) a dychové nástroje. A samozrejme aj bicie nástroje. Tieto nástroje vydávajú v podstate jeden tón a ich výroba je náročná, pretože treba extrémne zúžiť stupnicu. Najjednoduchším prípadom je situácia, keď sa improvizuje s určitými zvukmi rôznych výšok.

Dá sa to nazvať hudbou a kompozíciou? Len si spomeňte na slávny koncert v Eindhovene (s fantastickým Gigantom II), na ktorom hrali nasledujúce nástroje: spievajúci stroj, dychové nástroje: píšťala z fľaše, plynová rúra, práčková siréna, strunové nástroje: basový nástroj, stĺpová gitara, práčkový bubon so samotným Gigantom I a II (je to strunový nástroj kombinovaný s obrovským rohom). Spolu tieto nástroje zahrli polyfonickú minimalistickú hudbu, ktorá bola skomponovaná počas skúšok.

Teraz ťa, milý čitateľ, opustím, aby si mohol počúvať Loisove koncerty.

(8.-9. apríl 1992, Budapešť)

(prebraté z katalógu VIACCIO NEI SUONI, SOUND TRIP - Viktor Lois, redakcia katalógu a kurátor výstavy v národnom pavilóne Maďarska na 45. Bienále Benátky, Katalin Keserü, 1993)



Polky z Pensylvánie ANNA-BIANCA KRAUSE

DLHÁ PŮT HUDBNÍKA A SKLADATELA GUYA KLUCEVSEKA

Dnes sa ľudia vracajú späť k svojmu pôvodu, k svojim vlastným koreňom. Stotožňujú sa s vlastnou kultúrou proti iným, cudzím. Keď už sa rúca a rozpadá všetko navôkol, chcú si ľudia ponechať aspoň možnosť uchovania vlastnej kultúrnej identity. Je to smiešne, ale zodpovedá to, žiaľ, realite. Zaujímavou sa stáva otázka, aký má význam, aby sa hudobník utiekal k svojmu pôvodu a aby ho publikum mohlo ešte počúvať? Ako na ňu odpovie asi päťdesiatročný zdržanlivý muž so šibalským úsmevom v očiach Guy Klucevsek? „Neviem, aký význam to má pre publikum, ale viem, ako dlho trvalo mne, kým som svoj vlastný background transponoval do svojej hudby. Prešlo 20 rokov, kým sa korene môjho pôvodu stali funkčné v hudbe, ktorú robím.“

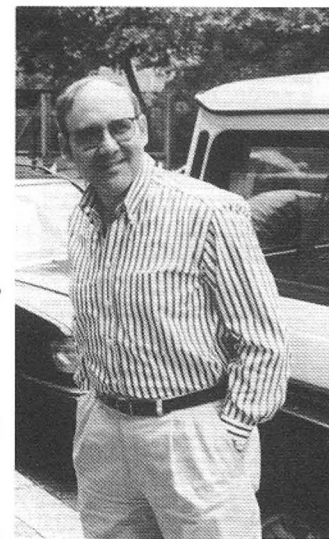
Korene - to v jeho prípade znamená slovinský pôvod jeho starých rodičov, ktorí sa ešte v mladosti prisťahovali do USA, a vlastné detstvo prežité v Pensylvánii. „Ja osobne nemám už žiadny priamy vzťah k Slovinsku, patríam k tretej generácii slovinských Američanov a hudba, s ktorou som v Pensylvánii vyrastal, už nemala slovinský, ale slovinsko-americký charakter.“ Guy Klucevsek, akordeonista a skladateľ, pôsobí umiernené a múdro, jeho odpovede sa vyznačujú odzbrojujúcou úprimnosťou a ani v náznaku ich neovplyvňuje biznis - nehovorí o aktuálnych nahrávkach ani o plánovaných turné. Ide mu predovšetkým o hudbu. V rokoch 1986 - 1988, po 20-ročnom období, keď sa pohyboval výlučne v prostredí novej hudby a v kruhoch avantgardy, zostavil skutočne ojedinelú kolekciu nahrávok polky. Invenčný prístup G. Klucevseka a nápady ďalších kolegov - hudobníkov, ktorých podnietil ku komponovaniu poliek a k jej zaradeniu do svojich programov (Tom Cora, Anthony Coleman, Nicolas Collins, Robin Holcomb, Peter Garland, Fred Frith, Elliott Sharp a ďalší), spôsobili, že tento ťažkopádny český dvojstrvtový folklórny hudobný žáner - mimoriadne obľúbený ako spoločenský tanec 19. a začiatku 20. storočia - sa zaradil medzi hudobné kabinety rarít. Rytmus poliek sa spočiatku príjemne, harmonicky a melodicky vtieira do priazne publika, aby následne nabral neočakávané zvraty. Dômyselným a nedogmatickým spôsobom, ale aj skresleným a až na nepoznanie zrýchleným tempom plným zlomov odkrývajú polky krajné polohy hudby. Prestávajú platiť všetky zákonitosti inštrumentácie a rytmu, polky a pseudopolky sa stávajú karikatúrami. Nebadať v tom však žiadny zlý úmysel, naopak - len zriedkakedy prekypovala newyorská avantgarda takým prílivom citu, ako pri spoluúčinkovaní s Guy Klucevsekom.

ABK: Aký význam prikladáte spolupráci s newyorskou avantgardou, s hudobníkmi ako John Zorn, Fred Frith alebo Christian Marclay? Do akej miery ste sa vzájomne ovplyvnili?

GK: No, môj vplyv na nich bol zrejme úplne nepodstatný, ale opačné pôsobenie pocíťujem ako veľmi oslobodzujúce. V tom čase som hrával s mnohými „new-music-ensembles“, ktoré sa všetky orientovali na interpretáciu, ale nekomponovali. Ja však rád spolupracujem so skladateľmi, pretože títo obohacujú svoju prácu o vlastný slovník. Predtým, než som začal hrať so Zornom, som mal pred očami stále len partitúru. Hralo sa a keď sa skladba dohrala, bola za ňou bodka. Mój skromný prínos ako skladateľ som nikdy nemohol uplatniť v cudzej hudbe, pretože som vyšiel z klasickej tradície. Skutočná sloboda pri práci s Friselom, Zornom alebo Donom Byronom vyplynula z toho, že som mohol uplatniť svoje skladateľské vlohy ako súčasť spoločnej práce.

ABK: Bola to improvizácia, na ktorú sa vám takto vytvoril priestor?

GK: Nie som improvizátorom v pravom zmysle slova. Nerád komponujem pred publikom. Som príliš navyknutý komponovať medzi štyrmi stenami, považujem to za nanajvýš súkromnú aktivitu. Ale medzičasom som už prišiel na to, ako sa vynásť v situáciách, do ktorých ma strčili iní.



Guy Klucevsek v Berlíne, foto: Detlev Schilke

ABK : Čo je pre vás prvoradá - komponovanie alebo live-vystúpenia?

GK : Myslím, že oboje sa vzájomne dopĺňa. Keď pre mňa píše hudbu niekto iný, často sa prebudia vo mne také prvky mojej osobnosti, ktoré by som inakšie ani nebol pobil. Ak pre mňa napíše hudbu Anthony Coleman, je v nej obsiahnuté niečo ako „jazzfeeling“, o ktorom som si myslel, že ho nemám, pretože nehrám jazz. Lenže on dokáže objaviť moje jazzové čítanie, ktoré potom nájde svoj výraz. A v niektorej mojej ďalšej skladbe to potom samozrejme tiež využijem. A ak ju bude hrať niekto iný, tiež ho to ovplyvní. Tento proces sa mi veľmi páči.

ABK : Ako ste sa dostali k akordeónu a hrali ste niekedy aj na inom nástroji?

GK : Hral som na tube, ale prvý bol akordeón. Keď som mal asi 11 rokov, chcel som hrať v skupine, v ktorej však nepotrebovali hráča na akordeóne. Tak som sa obrátil na vedúceho skupiny, ktorý mi povedal, že by potrebovali hráča na tube a xylofón. A tak som od 9 do 19 rokov hral na tube. Lenže tuba mi nedávala ten pravý pôžitok z hry, preto som stále cvičil na akordeóne. V 50. rokoch, keď som vyrastal, ste mohli každú chvíľu vidieť akordeón v televízii. Pre mňa to bolo niečo úžasné - prtláčate si tú vec k hrudnému košu a ťaháte hore - dole. Vyzeralo to tak dynamicky.

ABK : Vaša hra je namixovaná zo špeciálnej zmesi humoru a melanchólie, na čo publikum veľmi citlivo reaguje. Ako ste k tomu dospeli?

GK : Po skončení strednej školy som sa zaradil do prúdu avantgardy s jej tradíciou. A písal som hudbu, ktorá bola ovplyvnená inými skladateľmi a mala si získať aj ich uznanie. V tom čase som si toho nebol vedomý. V rokoch 1972 - 1986 som teda robil hudbu, ktorá bola určená iným skladateľom. V roku 1986 som dostal ponuku istého klubu alternatívnej hudby v USA zostaviť z vlastných skladieb dvojhodinový koncert. Keď som začal s tvorbou programu, zistil som, že by to bol veľmi nudný koncert. Zo skladieb, ktoré som napísal za 15 rokov, sa nedalo vybrať ani päť takých, ktoré by nebudili dojem, že sa opakujem. Vtedy som vytrel. Začal som v tom čase spolupracovať s tanečnými skupinami. Prvé, čo odo mňa chceli, bola 12-minútová skladba rozdelená na tri časti. Musel som teda napísať tri štvorminútovky a najkratší kus, aký som dovtedy vôbec napísal, mal 27 minút. Čo som mal, dočerta, robiť? Okrem toho požadovali, aby to bolo niečo ľahké a iskrivé.... Nuž pustil som sa do toho a vznikla polka. Bolo to v roku 1986 a ja som ostal šokovaný. Napísal som ešte ďalšie veci a všetky akosi vychádzali z vokálnej a tanečnej tradície. Vtedy ma znovu požiadali o koncert pre klub v New Yorku. Teraz som už mal skladby, ktoré sa dali dobre skombinovať, ale znovu ma prepadlo obava z ich interpretovania pred inými komponistami. Konečne som však pochopil, že dovtedy som písal len pre skutočne elitný okruh poslucháčov a uvedomil som si, že avantgarda nie je vrcholom umenia, ale že je to štýl ako každý iný, ani lepší, ani horší. Pochopil som, že je to iba iné hudobné vyjadrenie a že môžem práve takisto hrať inému publiku.

ABK : Má klasické vzdelanie, ktoré ste absolvovali, ešte význam z hľadiska hudby, ktorú dnes robíte?

GK : Po prvé - dnes sa už aj tak nájde len málo učiteľov klasickej hry na akordeóne a považujem za veľké šťastie, že ja som mal možnosť jedného nášť, pretože to zmenilo môj život. Dokázal to mne vzbudiť nefalšovanú lásku k hudbe. K hudbe ako nekomerčnému médiu. Nepovzbudzoval ma, aby som sa venoval hudbe, pretože to prináša peniaze, ale pretože hudba obohatí môj život o niečo krásne. Navyše kládol dôraz na osobnú výrazovú formu, „muzikálnosť“ staval nad techniku.

ABK : Vedeli by ste opísať, čo pre vás znamená akordeón? Ako sa dívate na svoj nástroj?

GK : Je pre mňa ako dýchanie, nedá sa to vtesnať do žiadneho iného obrazu. Je súčasťou môjho života, mojej osobnosti, nemám naň pohľad zvonku. Je to hlas môjho výrazu.

ABK : Mám pocit, že to typicky americké vo vašej

hudbe, je jej humoristická stránka. Princíp skomolenia, paródie má v americkej hudbe dlhú tradíciu.

GK : Je to možné, ale v období rokov 1972 - 1986 nebolo v mojej hudbe nič humorné. Vždy som mal v sebe zmysel pre humor, ale nikdy som ho nenechal vyjsť napovrch cez hudbu. Myslím, že po spolupráci s Johnom Zornom som pocítil, že by som to mohol skúsiť. Povzbudil ma, aby som vliadol humor do svojich skladieb.

ABK : John Zorn prednedávnom celkom jasne vyjadril svoje stanovisko k Radical New Jewish Culture. Čo si myslíte o tom, že hudba, resp. kultúra by mala opäť existovať len vo svojej čistej podobe, nenarušená vplyvom iných kultúr?

GK : Myslím si, že John Zorn objavuje svoju židovskú identitu v živote príliš neskoro, ale zrejme je to preňho veľmi dôležité. Myslím, že si jasne uvedomuje, že práve New York je jedným z mála miest na svete, kde sa židovská kultúra mohla nerušene rozvíjať za posledných asi sto rokov. Teda kde sa mohla udržať mimo tých miest, kde bola eliminovaná. Mój etnický background nie je výrazne profilovaný, pochádzam zo značne zmiešaného prostredia. Sú ľudia, ktorí majú ten názor, že si nielenže musia udržať svoju kultúru, ale že je aj neprípustné meniť ju. Ale našťastie majú tieto kultúry aj svojich rebelov. Myslím, že oboje je dôležité - vnútorná sila udržať sa, ale aj schopnosť posunu.

ABK : Pravdepodobne je jednoduchšie, tak ako vo vašom prípade, meniť hudbu z vonkajšej pozície kultúry, z ktorej ste vyšli?

GK : Keď ste, povedzme, v Louisiane, kde nie je najpopulárnejší cajun, ale americká popmusic, jedinou možnosťou ako ostať verný svojmu štýlu, je pre hudobníka, ktorý hrá cajun, transportovať svoju hudbu inam a nájsť ľudí, ktorí sa o ňu zaujímajú. No a ak európske alebo ázijské publikum prejaví záujem o cajun, aj muzikanti, ktorí ho hrajú, si budú môcť pomyslieť, že ich hudba je o. k. a budú na to hrdí.

ABK : Čo počúva Guy Klucevsek, keď sám nehrá a nekomponuje?

GK : Ój, Guy toho počúva veľa. Zbožňujem Dolly Parton, každý druh hudby, ktorá sa hrá na akordeóne, mám rád skladby, ktoré vychádzajú z tradície kabaretu. Veľa počúvam aj vokálnu hudbu a všetky možné druhy hudby z celého sveta - dominikánske merengue, balkánsku hudbu, srbské, rumunské, bulharské skupiny, ktoré hrávajú na svadbách, brazílsku, kolumbijskú hudbu a všetky podobné veci.

ABK : Polka predstavovala len jednu z etáp vašej hudobnej dráhy. Kam sa budete uberať v budúcnosti?

GK : Kolekcia poliek vznikla v období rokov 1986-88, odvtedy som nezložil už ani jednu. Momentálne komponujem sólové skladby, hrám v komorných ensembloch a skladám množstvo hudby pre moderný tanec. So skupinou Laurie Anderson sa chystám do Európy. Bude to úžasný zájazd - Viedeň, Istanbul, Barcelona, Lausanne - všetko mestá, ktoré nepoznám.

Výber z diskografie Guy Klucevseka :

- Blue Window, Zoar, (out of print), kazeta
- Sounding/Way, privátna produkcia s Pauline Oliveros, kazeta, 1986
- Scenes from a Mirage, rere, 1987 (CD 1992)
- Flying Vegetables of the Apocalypse, Experimental Intermedia, 1991
- Polka Dots Laser Beams / Polka from the Fringe Volume 1, Wave 1992
- Manhattan Cascade (zostava z vypredaných kazetových nahrávok spolu s novými nahrávkami, medzi ktorými sú i kompozície Johna Zorna a Christiana Marclaya, Composers Recordings Inc. 1993)

V spolupráci ako sideman :

- David Garland - Control Songs, 1986
- Anthony Coleman - Disco by Night, Avant/DIW, 1992
- John Zorn - Cobra, hat Art, 1987

„Nie je ľahké opísať scénu zvanú Downtown. Akýkoľvek pokus o to - či už ako „noise art“, „noise funk“ alebo „noise music“ - sa stáva vždy iba drobnou a neúplnou informáciou. Jedine samotný zvuk môže podať akú-takú informáciu. A práve o nové spôsoby organizovania zvukov a rytmov sa usilujú predstavitelia scény Downtown.“

David Moss

Hudobníci downtownu sú väčšinou tulákmi. Prišli z rôznych končín Ameriky, Európy, ba i z Japonska. No v určitom okamihu svojho vývoja zakotvili v New Yorku, ktorého šialená energia sa stala ich najdôležitejším zdrojom inšpirácie.

Mnohí z nich začínali ako jazzoví alebo rockoví hudobníci, hrali vo vysokoškolských súboroch. Po čase začali experimentovať a dostávať stále odvážnejšie nápady. Možno prvým impulzom bola Mitch Mitchellova spolupráca s Jimi Hendrixom vedúca ďalej cez polyrytmiku Elvina Jonesa, revolučné prístupy Cecila Zaylor a Alvena Aylera, Harryho Partcha a zostrojovanie vlastných nástrojov až k hudobným prejavom posledného obdobia.

Koncom 70. rokov nastala renesancia downtownu v New Yorku. Improvizátori ako John Zorn, Fred Frith, Bill Laswell a mnohí iní začali budovať svoju vlastnú scénu, na ktorej sa stretávali výtvarníci, tanečníci a iní umelci. V tomto čase existovalo v New Yorku mnoho klubov, kde sa dalo účinkovať. Dnes však slovo „Downtown“ znamená viac istý umelecký smer a jeho stav (filozofiu) než miesto, kde sa táto scéna grupovala. Mnohí z jej predstaviteľov sa rozprchlí po svete.

Jedným z najvýznamnejších osobností downtownu je americký bubeník David Moss. Boží otec downtownu, ako ho často nazývajú médiá, začal s experimentovaním v roku 1971. Počas vysokoškolských štúdií hrával v jazzových kapelách. Jeho vzorom v tých časoch bol Elvin Jones. „Bol som Elvinovým bledým imitátorom. Miloval som jeho hru, no uvedomoval som si zároveň, že je nemožné hrať tak ako on. Neskôr som začal počúvať Stockhausena, Varesa a Pendereckého. Bol som unesený Varesovou skladbou „Ionization“, v ktorej hrá 13 bicistov. Ja som však o tom nevedel a myslel som si, že to hrá jeden človek. To mi dodalo odvalu a začal som skúšať v skutku nemožné veci. No väčšina hudobníkov, s ktorými som sa stretol, nedokázala akceptovať moje predstavy, a preto sme sa lúčili často slovami „Forget it. Bye!“ Moja hudba nemala totiž takmer nič spoločné s ich predstavami o improvizovanej hudbe majúcej korene výhradne v jazze.“

Po neúspešnom hľadaní vhodných spoluhráčov sa Moss dostal k avantgardnému trúbkárovi Bill Dixonovi, s ktorým spolupracoval dva roky. „Dixon mi vravieval: bubeník môže robiť čokoľvek. Prečo hráš paličkami? Vezmi si ihlice na pletenie. Prečo znejú tvoje činely stále rovnako? Prečo pri hraní používaš stále tie isté grify? Vzal som si jeho slová k srdcu a začal som svoju súpravu bicích nástrojov pretvárať. Napokon sa zo mňa vyvinul skôr akýsi „object-soundmaker“ než bicista, a to bol bod nášho rozkolu, pretože Bill chcel bubeníka. No ja som sa usiloval ísť ďalej.“

Po rozchode s Dixonom si Moss začal budovať svoj vlastný hudobný výraz. „V polovici 70. rokov som začal stretávať ľudí podobného zmýšľania, ako bolo moje. Boli to John Zorn, Tom Cora, Fred Frith, Malcolm Goldstein, Tom Guralnik, Arto Lindsay a mnohí ďalší. Všetci sme sa jasne zaoberali improvizáciou, nie však jazzovou ani rockovou, ale improvizáciou ako výsledkom kombinácie konceptov všetkých hudobných foriem.“

V tých časoch sa Mossova súprava bicích drasticky menila: bola obohatená o rôzne kovo-

vé, drevené, plastické a iné predmety. O pár rokov neskôr pridal k tomu všetkému i svoj hlas. Pri pokusoch o napodobňovanie chaotického zvuku svojich bicích prešiel k novým poznatkom. „Ukoval som si svoju vlastnú súpravu, no bol som ešte stále akosi sklamaný z toho, že nedokážem zahrať takú melódiu, akú v sebe nosím. A keďže nehram na žiaden hudobný nástroj, začal som spievať.“

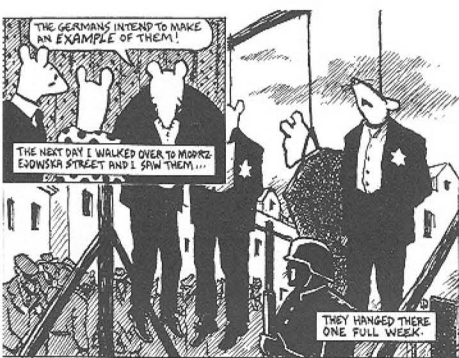
Moss začal imitovať každý zvuk, ktorý dokázal urobiť rukami alebo paličkami. Začal vyvíjať pseudo-jazyk a napokon používať i skromné elektronické zariadenie. Neobyčajná technika perkusívneho vokalizovania sa stala Mossovým poznávacím znamením scény Downtown a priviedla ho i do Európy a Japonska.

„Európske obecenstvo, predovšetkým nemecké, je mimoriadne pozorné a reaguje na moju hudbu veľmi energicky. My máme síce svoje kultové publikum v New Yorku, no to reaguje v poslednom čase na akýkoľvek druh hudby dosť chladne. Európania dýchajú so mnou, spievajú, doslova visia na každom mojom zvuku. A po koncertoch býva mnoho otázok, rozhovorov o filozofii a pozadí všetkého - o tom sa v Amerike s vami jednoducho nik nebaví. Mój celkový dojem z New Yorku je ten, že nikto sa nechce o ničom s nikým zhovárať. Obecenstvá sú príliš chladné a hudobníci sa zaujímajú len o svoj zárobok.“

Mossov vzťah k Európe nie je náhodný: už vyše dvoch rokov žije v Berlíne, kde obdržal štipendium DAAD. „V Nemecku som spoznal množstvo vynikajúcich hudobníkov, s ktorými v poslednom čase spolupracujem. Ide predovšetkým o skladateľa a klávesostueinera Goebblesa, bubeníka Petra Hollingera, saxofonistu Dietmara Diesnera, trombonistu (pозaunistu) Connyho Bauera či gitaristu Petra Machajdíka. No v žiadnom prípade nezanebávam spoluprácu so „starými“ priateľmi zo zámoria. S jedným z nich, basgitaristom Jeanom Chaineom a Európanmi Goebblesom, Machajdíkom a Hollingerom sme pripravili na hudobnom festivale Musica'92 v Strasbourgu program My Favorite Things pozostávajúci z mojich najobľúbenejších pesničiek. Okrem toho vediem súbor Dense Band, v ktorom hrajú klávesista Wayne Horvitz a gramofónový čarodejník Christian Marclay.“ V lete 1993 sa v Berlíne konal Mossov projekt „Physical Acts“, ktorý bol zaujímavým spojením umenia a športu. Hlavnými aktérmi boli americký spisovateľ John Giorno, saxofonista Tom Guralnik, bubeník Fast Forward, tanečnice Marie Chouinard a Elizabeth Streb, vynikajúci nemeckí gymnasti Andreas Wecker, Diana Schröder a Anke Schönfelder, ukrajinský žrdkár Alexander Čerňajev a, samozrejme, všadeprítomný David Moss, bubnujúci, spievajúci a režirujúci celý projekt. „Physical Acts dáva divákovi príležitosť sledovať celé dianie z tesnej blízkosti, môžu stáť pozdĺž rozbehovej dráhy skokana do výšky, môžu z krátkej vzdialenosti vidieť majstrovstvo gymnastov svetovej triedy, ako i tanečné a hudobné vystúpenia. „Psychical Acts“ ponúka divákovi dôverný a emocionálny vzťah k účinkujúcemu. Projekt vyzýva atlétov, aby svoju špecializovanú zručnosť postavili do nového, zrejmejšieho kontextu. Zároveň vyzýva umelcov, aby svoju tvorbu obohatili o spoluprácu s novými partnermi z 'neznámych' odborov.“



David Moss: Excentrické pesničky pre intenzívne telo



The big Gundown WOLF KAMPMANN

COMIC STRIP A STRATA REALITY V HUDBE
JOHNA ZORNA

Inšpiračným zdrojom hudobníka Johna Zorna sú komiksové obrázky, pornovidea a fotografie newyorského fotoreportéra Weegeeho. Témou Zornovej hudby sú synestézie triviality, ich vzťah k času a k histórii.

Chvilími je až nepochopiteľné, akými kľukatými cestami sa uberá umelec vo svojom vzťahu k realite. Stáva sa, že sa dostane až do bodu, v ktorom sa realita sama rúca a začne sa riadiť svojimi vlastnými zákonmi. Spravidla už potom umelec nemôže uniknúť svojím vlastným konštrukciám. Ním stvorená zdanlivá realita potlačí reálnu skutočnosť. Modelový prípad: John Zorn. Ešte začiatkom osemdesiatych rokov patril k umelcom, ktorí vedeli jastrabím zrakom pozorovať a výstižne reflektovať realitu im vnútorne cudziu, ale bežne ich obklopujúcu. Zorn otvoril dvere hudby, aby do nich vstúpila každodenná realita. Nie však na spôsob Vareseho, ktorého odraz každodennosti v jeho hudbe mal také vysoké niveau, že si recepcia jeho diela vyžadovala poznanie myšlienkového zázemia skladateľa. Zorn vychádzal z inej podstaty. Tento newyorský saxofonista, ročník 1953, mal ako dieťa „mediálnu výchovu“, jeho hrdinami boli Fred Feuerstein, Dick Tracy a Batman. Zorn si osvojil estetiku komiksu. Existuje predsudok, podľa ktorého komiksy nedokážu ísť do hĺbky - ani v obsahu, ani figuratívne. Ten s čiernymi vlasmi porazí toho s veľkým nosom. Dobrý stojí proti zlému. Takmer žiadny z tohto druhu výtvorov neexistuje bez toho, aby nestaval bezprostredne proti sebe túto významovú dvojicu. Vytvorí sa schéma, podľa ktorej akčné postavy konajú. Zásada jednoznačného dešifrovania postavy je najvyšším príkazom. Nielen tvára a šaty, ale aj charaktery musia byť presne zaradené. Mimika a gestá sa vyznačujú šablónovitosťou, dialógy sú orámované bublinami. Priebeh deja je vždy predurčený.

John Zorn, pôvodne ovplyvnený improvizovanou hudbou a skladateľmi ako Ives, Cage, Xenakis a Stockhausen, sa rozhodol využiť vo svojej hudbe práve tieto elementy. Pochopil sugestivitu komiksu. Nebol to preňho nový sujet. „Na strednej škole som pracoval na hudbe ku kresleným filmom“, spomína si Zorn. „Zaoberal som sa hudbou Carla Stallinga pre Warner Bros zo štyridsiatych rokov a Scotta Bradleyho, ktorý pracoval pre Hanna Barbera (štúdio produkcie kreslených filmov Tom and Jerry, Fred Feuerstein, Jetsonovci a ďalších) a pokúšal som sa dopátrať, ako začleňovali hudbu do kreslených filmov. Zistil som, že v ich hudbe existuje ešte iný pojem času. Nahral som si hudbu z televízie a vždy, keď sa naskytla príležitosť, som ju študoval a veľmi tvrdo som na tom pracoval.“

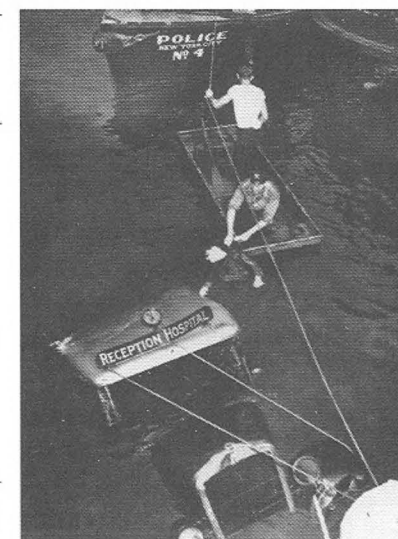
Zornov vzťah ku komiksom sa najprv prejavil v tom, že napodobňoval rôzne zvuky. Gágal ako hus, využíval zvuky vtáčieho spevu a do svojej hudby zakomponovával zvuky, ktoré nás v živote bežne obklopujú. Bol stálym zákazníkom obchodov s poľovníckymi potrebami, kde skupoval zvukové nahrávky všetkých možných zvierat. Hudobníkov zo svojich

skupín povzbudzoval skôr k hraniu rolí, ako k hre na nástrojoch. Zorn ich spontánne viedol nie k improvizovaniu, ale k istému druhu scénického vystúpenia. V iných súvislostiach by sa dalo povedať, že určoval pravidlá hry a správania sa. Zornova hudba čoraz viac nadobúdala podobu zvukovej nahrávky pre komiks. „Práve o to sa vo svojej práci usilujem“, povedal Zorn v interview z roku 1985 pre poľský magazín Jazz Forum, „pretože si myslím, že cartoon music patrí medzi veľké hudobné štýly a doteraz bola akosi prehliadaná. V štyridsiatych rokoch sa toho v hudbe veľa nedialo. Ale keď sa pozrieme pozornejšie, vidíme, že 40. roky položili základ hudby 50. a 60. rokov. A najprevratnejšia hudba, akú zo 40. rokov poznám, bola cartoon music... Všetko bolo skombinované v jedinečnom vzťahu k času, sound vznikol v priamom vzťahu k vizuálnemu. Ale keď necháme vizuálnu stránku bokom...potom v hudbe objavíme tie pozoruhodné momenty ticha. Niečo podobné sa v hudbe ešte neodohralo. Je v tom absolútna originalita a ja k tomu smerujem tým, že radikalizujem časovú koncepciu mojej hudby.“

Vzťah k času si definoval Zorn celkom po svojom. Výstredné improvizácie nahrádza buď svojimi legendárnymi „Quikies“ alebo dlhými komentovanými obrázkovými poviedkami. K posledným spomenutým patria veľkolepo inscenované diela „Godard“ a „Spillane“, ktoré vznikli v roku 1985, resp. 1986. Obidve kompozície chcú vzdať hold dvom, podľa Zorna veľkým umelcom tohto storočia. „Godard“ sa začína originálnym citátom z filmu tohto francúzskeho režiséra, po čom nasleduje pre film typické synthesizer - mysterioso, krátky, mohutný vstup saxofónu, mystické zvuky harfy, deformované hlasy a elektronicky od cudzené tóny, barové piano, bicie pripomínajúce streľbu z guľometu, šepot lásky, vtáčie trilkovanie, drnčanie skla, barokové cembalo, krátke bluesové gitarové trio, jazz band, zvuky gramofónu, zvučka filmového týždenníka, virvar hlasov, zvuky akoby z diablovej kuchyne, havajská gitara, ženský hlas hovoriaci po japonsky, smiech, aplaus, God Save The Queen, škripavými tónmi altsaxofónu prerušovaná veselosť.

V kompozícii „Spillane“ sa odvažuje ísť ešte hlbšie do ríše trivialnosti, pričom využíva skvelú príležitosť transponovať imidž amerického autora kriminálkov a tvorca postavy de-

tektíva Mickey Spillaneho. Výsledkom je perfektný hudobný komiks. Poslucháč takmer jednoznačne vníma a dešifruje crime strip. Nevynecháva nič, čo k nemu patrí. Vrieskajúce ženské hlasy, výstrely z pištole, prenasledovanie. Nechýba ani Mike Hammer. „You kill ten guys one of them is bound to come back. He doesn't know how dead he is. He runs after you and grabs your gun. You better wake up“, šepká do mikrofónu charizmatický hlas Johna Luriesa. „Keď si zvolím námet - v tomto prípade je to Mickey Spillane,“ píše Zorn v sprievodnom texte k tomuto opusu, „pátram po detailoch : čítam knihy, články, pozerám filmy, televízne vysielanie, prezerám si fotografie, počúvam rôzne nahrávky a podobne. Spíšem si všetky pramene a na kartotékové lístky si poznamenávam jednotlivé nápady a obrazy. Každý jednotlivý záznam zodpovedá



jednému aspektu Spillaneho práce, jeho sveta, jeho charakteru, jeho ideológie." Zorn celkom vedome napodobňuje náladové scény známych filmov, využíva nezameniteľne známe zvukové elementy, ktoré potom - ako sám hovorí - dáva do perfektného poradia. Na záver zostáva už len správne obsadiť „hercov“ do ich úloh a dielo je hotové.

V jeho „Quickies“ (Zorn vlastní rozsiahlu kolekciu japonských pornovideí) sa v absolútne zredukovanej forme, nezriedka v priebehu troch, ôsmich alebo desiatich sekúnd, striedajú za sebou dva až tri hudobné obrazy. Ako najznámejší príklad môže poslúžiť EP „Torture Garden“, ktorú nahral v roku 1990 so svojou skupinou Naked City. Názov skupiny je odvodený od názvu súboru prác fotoreportéra Weegeeho (pôsobil v 30. až 60. rokoch), ktoré boli publikované v roku 1945. Niektoré jeho momentky použil Zorn aj na obálky svojich gramoplatní. V „Torture Garden“ sa za 26 minút vystrieda 42 hudobných obrazov.

Rytmus sa mení zo sekundy na sekundu. Nežne ukolisávajúce tóny folkovej gitary spaľujú oheň bubnov, atmosferickú pohodu klávesov poráža atak saxofónu, disciplinovaný bluesový rytmus ustupuje ohlušujúcemu hudobnému chaosu. Idey sú iba naznačené, hudobné figúry naškicované, zvuková farebnosť nastolená v prenikavých odtieňoch. Pozvoľný prechod neexistuje. Ale povrchnosť je len zdanlivá. Brutálne „Quickies“ majú svoj presný plán a štruktúru, nič nie je nechané na náhodu. Pri live-performance ľahko postrehneme, akú veľkú koncentráciu hudobníkov si vyžaduje interpretácia týchto hudobných diel.

Nahrávka „Kristallnacht“ sa objavila v roku 1993 (po prvýkrát bola uvedená v roku 1992 počas mníchovského Art Projectu). Zorn opäť pracuje osvedčenou metódou. Imaginárnu hudobnou formou postupne zobrazuje jednotlivé štádiá prenasledovania židov v Nemecku. Časť „Shtetl“ vypovedá o klamlivej idyle židovského malosveta pred holocaustom; „Never Again“ je prenikavým a nekonečným výkrikom so symbolikou rinčania skla z 9. novembra 1938; takmer nečujne sa vo vzduchu vznášajúce „Gaheret“ vyjadruje ohromenie nad tým, čo sa stalo; komorne znejúce „Tikkun“ je krátkym okamihom prinavrátania vedomia. Podobne ako Spiegelman svojimi dvoma dielami obrázkového seriálu s rovnakou tematikou aj Zorn podáva tento historický kontext vo forme komiksu. Jeho jazyk je opäť jednoznačný a presne taký aj chce byť. Podáva stav vecí tak, ako si to vyžaduje doba. Tu sa však odhalí odvrátená strana mince práce s triviálnymi prostriedkami. Zorn sa stáva obeťou vlastných klišé. Berie na vedomie len to, čo chce počuť. V úsilí zabojovať o znovuoživenie tradičnej židovskej kultúry New Yorku podporí radikálne hnutie židov. Keď sa na rozdiel od predchádzajúcich pracovných fáz usiluje zaplniť priestor obsahom, v konečnom dôsledku mu chýba reálny, kritický postoj a jeho miesto zaujímajú prázdne vyznania a tvrdenia o historických danostiach. Zorn sa ocitá v roli hlavného hrdinu svojich vlastných comic strips, stáva sa bojovníkom za vznešené ideály naprotiveň zlu sveta. Dokonca aj svojim ustrojením - maskovacie nohavice, židovská hviezda na čiernom tričku - dokonale zapadá do úlohy, ktorá sa hneď na prvý pohľad dá identifikovať ako úloha komiksového hrdinu.

Zodpovedať na otázku, či je Donom Quichotom alebo Supermanom svojej doby, bude možné, až keď príde ten správny čas.

„neue bildende kunst 5/93“

Preložila Miroslava TELUCHOVÁ

John Zorn

PETER MACHAJDÍK

Nazývajú ho konceptualistom. V jeho hudbe nedominujú sólisti, ba ani samotná kompozícia, ale subjektívna dramaturgia robíaca z neho imaginátora znejúcich obrazov. Preto sa často považuje za filmového skladateľa. Jeho nedávna CD-plaťňa s názvom „Film Works 1986 - 1990“ predstavuje v tomto zmysle jeho doterajšie hlavné dielo. Väčšia časť Zornovej tvorby má určitý vzťah k filmovému plátnu. Už v jeho staršej nahrávke „The Big Gundown“ z roku 1985 možno počuť prepracované skladby Ennia Morriconeho, známeho autora westernových melódií: „Ludia považovali The Big Gundown skôr za nanovokomponovanú vec než prearanžovanie starých melódií. Ja som sa na to pozeral ako na dobrú aranžérsku prácu. Myslím si, že aranžovanie znamená viac, než len povedať hudobníkom: Ty hraj to a ty zas rob toto. Je pri tom potrebné vedieť, čo ktorý inštrumentalista dokáže, a vedieť ho vhodne do daného konceptu zapojiť. Treba tiež presne vedieť, o čom by skladba mala byť, odkiaľ vychádza, kadiaľ vedie, kde má mať svoj vrchol a kedy sa má skončiť. Môj vzťah k Morriconemu bol skutočne silný: nielen kvôli jeho melódiám a harmóniám, ale i kvôli cíteniu a podstate toho, čo sa svojou hudobnou tvorbou pokúsil dokázať. Pretože som chcel, aby každý malý kúsok môjho diela korešpondoval s filmovým dejom, začal som chodiť do kina a sledovať množstvo filmov. Hľadel som na to, na čo hľadel on, vnímal kedy a ako sa pripojí hudba a kedy sa končí. Po čase som zistil, že sa táto práca darí aj mne a mojim muzikantom.“

Okrem toho adaptoval Zorn v posledných rokoch so svojim súborom Naked City filmové muziky Jerryho Goldsmitha, Johna Barryho a Henryho Manciniho. Skladba „Forbidden Fruit“, napísaná pre Kronos Quartet a grampfónového mága Christiana Marclaya, bola venovaná hviezde japonského filmu Ishihura Yujirovej. Iná z jeho skladieb sa volá „Godard“. Medzi svoje obľúbené považuje Zorn harmónie Bernarda Herrmannsa, tvorcu hudby k filmom Orsona Wellesa a Alfreda Hitchcocka.

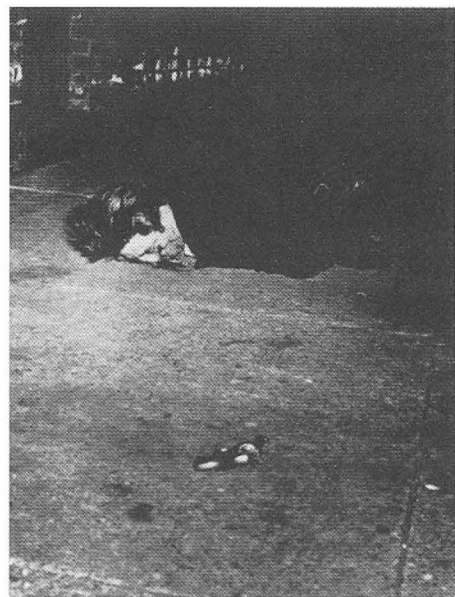
Čo tohto 41-ročného Newyorčana fascinuje na filmovej hudbe, je jednoducho jej pestrosť, kontrastnosť a umelecká heterogénnosť. Podobne ako na plátno mení sa v Zornovej hudbe nálada a tempo, pohyb a výraz v rýchlom slede. Na podnet autora kriminálnych filmov Mickeyho Spillanea a skladateľa hudby ku kresleným filmom Carla Stallinga, vymyslel Zorn v roku 1986 filmovú hudbu bez filmu „Spillane“, ktorá pozostáva z krátkych sekvencií z oblasti jazzu, blues, country a je prerušovaná monológmi Johna Lurieho a tajomnými zvukovými kolážami: „V tom čase som práve pracoval na „Godardovi“, no chcel som urobiť ešte niečo iné, zvukovo však príbuzné. Mal som skomponovaný materiál, ktorý tvorí približne 25 percent zo „Spillane“. Zvyšok je improvizácia. Chcel som zároveň preskúmať metódu práce, pri ktorej by som mal jednu základnú hudobnú osnovu, množstvo akordov a mohol sa s tým celým babrať v štúdiu.“

Začiatkom 80. rokov sa Zorn angažoval na tzv. No Wave a FAKE-Avantgarde scéne a popri Davidovi Mossovi, Fredovi Frithovi, Wayneovi Horvitzovi a Artovi Lindsayovi patrila k hlavným predstaviteľom Noise Music. Postupne však svoju pozornosť stále častejšie začal obracať na tvrdšie varianty hluku, akými sú hardcore, punk a speed metal, ktoré sa stali popri sentimentálnom „klišé“ filmovej hudby jeho najvýraznejšími charakterovými

rysmi. Ako hardcorový sólista hosťoval Zorn v súbore Intergalactic Maiden Ballet a v japonskej skupine Friction. S thrashmetalovým Blind Idiot God ho možno počuť na sample-ri „Spirou“ venovanom francúzskym komikom. Aj v jeho vlastnom kvintete Naked City sa stávajú hlučné prvky dominujúcou súčasťou štýlovej mnohotvárnosti, podobne ako v triu Slan, v ktorom okrem Zorna pôsobí gitarista Elliot Sharp a bubeník Ted Epstein. Keď k tomu pridá ešte skladby Orneta Colemana v hardcorovo-thrashovej úprave, ako je to na platni „Spy Vs Spy“, sú ním nadchnutí aj milovníci free-jazzu.

Že však John Zorn dokáže hrať aj menej agresívne, dokazujú jeho nahrávky s komorným triom s gitaristom Billom Frisellom a pozaunistom Georgeom Lewisom („News For Lulu“, „More News For Lulu“) i Horvitzovým Sonny Clark Memorial Quartetom („Voodoo“): „Ludia si nevedomili, že Wayne Horvitz a ja sme kedysi hrávali hudbu Sonnyho Clarka. Bolo to vzrušujúce, pretože nikto si nemyslel, že viem hrať i takto na saxofóne. Všetci si mysleli, že na platni hrá s nami ešte niekto ďalší. I môj idol Anthony Braxton si zo mňa spočiatku ufahoval, pretože ma predtým nikdy nepočul hrať. Nedávno na festivale Newt Wave v Amsterdame prišiel za mnou a s úžasom mi povedal: Ty vieš naozaj hrať na saxofóne“.

V minulom roku vydali japonské firmy Eva Records a Union Disk sériu novších i starších nahrávok Johna Zorna a jeho Naked City. K najzaujímavejším patrí predovšetkým „Locus Solus“ zachytávajúci obdobie improvizovanej hudby začiatku 80. rokov, opäť filmový „heretic“ pozostávajúci z kratších, komorne ladených improvizácií členov Naked City i „Elegy“, ktorá je Zornovým výletom do oblasti Novej hudby: „Elegy je venovaná Jeanovi Genetovi, veľkému Francúzovi, ktorý nás ako pravý „poet maudit“ naučil milovať zlo. Je to jedna z mojich najvydarenejších platní. Medzi krehkosť a delikatesnosť kvetov a brutálnu bezcitnosť väzňov som sa usiloval načrtnúť panorámu medzi nekonečnou krásou altovej flauty a hnusom vyplutej spermie. Kontrastnosť ticha a zhustujúceho sa hluku, jednotlivé zvuky, kostra a telo tejto hudby ostali pritom úžasne jednoduché.“



Fotografie z Weegeeho New York, Schirmer-Mosel Verlag, Mníchov 1992, Mítvola s revolverom, cca. 1940

VÝVOJ IMPROVIZOVANEJ HUDBY

V POSLEDNÝCH TROCH DESAŤROČIACH

SPRACÚVA

MONOGRAFIA JOZEFA ČSERESA

OD AYLERA PO ZORNA

PUBLIKÁCIU PRIPRAVUJE

SPOLOČNOSŤ PRE NEKONVENČNÚ HUDBU

V SPOLUPRÁCI S VYDAVATEĽSTVOM IRIS

V R. 1996.

BOHATO ILUSTROVANÁ KNIHA

JE DOPLNENÁ PROFILMI, ROZHOVORMI,

BIBLIOGRAFIAMI A DISKOGRAFIAMI

VÝZNAMNÝCH PREDSTAVITEĽOV

IMPROVIZOVANEJ HUDBY

V CELOSVETOVOM KONTEXTE.

M.R. ABRAMS, D. BAILEY, L. BOWIE, A. BRAXTON, P. BRÖTZMAN, D. CHERRY, O. COLEMAN, T. CORA, C. CUTLER, A. DAVIS, F. FRITH, H. GOEBBELS, M. GOLDSTEIN, R.S. JACKSON, J. JARMAN, L. JENKINS, G. KLUCEVSEK, S. LACY, G. LEWIS, C. MARCLAY, P. MINTON, R. MITCHELL, D. MOSS, D. MURRAY, H. PASCOAL, H. REICHEL, J. ROSE, P. SANDERS, E. SHARP, SUN RA, C. TAYLOR, H. TREADGILL, J.B. ULMER, K. VALITSKY, J. ZORN A ĎALŠÍ

Nasledujúca výpoveď bola určená zhromaždeniu Národnej asociácie učiteľov hudby v Chicagu v zime 1957. Publikoval som ju v sprievodnom bulletine George Avakianovej nahrávky môjho dvadsaťpäťročného retrospektívneho koncertu v newyorkskej Tower Hall r. 1958:

Kedysi som sa vždy ohradil, ak niekto označil moju hudbu za experimentálnu. Zdalo sa mi totiž, že skladatelia vždy vedeli, čo robia, a že experimenty predchádzali hotovým dielam tak, ako skice predchádzajú maľbám a skúšky predstaveniam. Časom som však pochopil, že obyčajne existuje podstatný rozdiel medzi vytváraním a počúvaním hudby.

Skladateľ pozná svoje dielo, ako zálesák pozná svoj chodník, poslucháč sa však stretáva s rovnakým dielom ako niekto v lese s rastlinou, ktorú predtým nikdy nevidel.

Na druhej strane sa však časy zmenili, zmenila sa hudba a ja už dlhší čas neprotestujem proti slovu „experimentálna“. Používam ho predovšetkým na označenie tej hudby, ktorá ma zaujíma a ktorej som oddaný, či už som ju napísal ja sám, alebo niekto iný. Stal sa zo mňa poslucháč a z hudby sa stalo čosi, čo je určené na počúvanie. Mnoho ľudí však prestalo považovať novú hudbu za „experimentálnu“ a namiesto toho začalo používať termín

„diskutabilná“ (*controversial*) alebo dokonca priamo prešlo k otázke, či táto „hudba“ je ešte vôbec hudbou.

V tejto novej hudbe nemá miesto nič iné okrem zvukov: tých, ktoré sú v notách, i tých, ktoré tam nie sú. Tie, ktoré v notách nie sú, vystupujú v zapísanej hudbe ako ticho, otvárajúc tak hudbe dvere ku zvukom z okolia. Táto otvorenosť existuje v oblasti moderného sochárstva a architektúry. Sklené domy Miesa van der Rohe odrážajú svoje okolie, ukazujúc oku odrazy oblakov, stromov alebo trávy, podľa situácie. A keď sa pozeráme na drôtené konštrukcie sochára

Richarda Lippolda, cez drôtenú sieť nevyhnutne vidíme aj ďalšie veci a ľudí, ak sú tam práve prítomní. Neexistuje prázdny priestor a prázdny čas. Vždy je čosi vidieť a počuť. V skutočnosti, nech sa o to akokoľvek snažíme, ticho dosiahnuť nedokážeme. Na určité výskumné účely je nevyhnutné dosiahnuť čo najviac možnú tichú situáciu. Miestnosť na to určená sa nazýva anechoická komora, má šesť stien a je bez ozvien. Pred niekoľkými rokmi som na Harvardovej univerzite do jednej takejto miestnosti vstúpil a počul som tam dva zvuky, jeden vysoký a jeden nízky. Keď som ich opisoval hlavnému inžinierovi, poučil ma, že vysoký zvuk bol nervový systém a nízky môj krvný obeh. Až kým nezomriem, zvuky budú existovať. A budú pokračovať aj po mojej smrti. Nikto nemusí mať obavy o budúcnosť hudby.

Táto neohrozenosť sa však dostaví len vtedy, ak sa na križovatke, kde je jasné, že zvuky existujú, či chceme, alebo nie, vyberieme nezamýšľaným smerom. Je to psychologický obrat a spočiatku sa zdá opustením všetkého, čo patrí k ľudskosti - pre hudobníka to znamená vzdať sa hudby vôbec. Tento psychologický obrat vedie do sveta prírody, kde postupne alebo naraz zbadáme, že ľudskosť a príroda nie sú oddelené, ale existujú na tomto svete spolu, že sme nič nestratili, keď sme sa všetkého vzdali. V skutočnosti sme všetko získali. V hudobnej terminológii to znamená, že akýkoľvek zvuk sa môže vyskytovať v ľubovoľnej postupnosti.

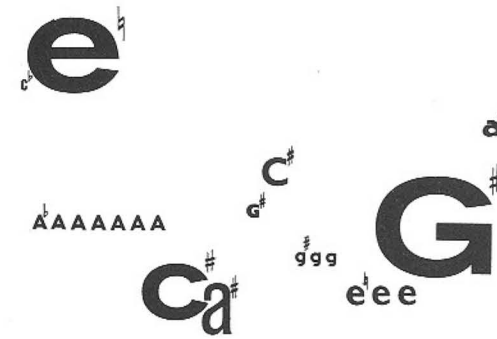
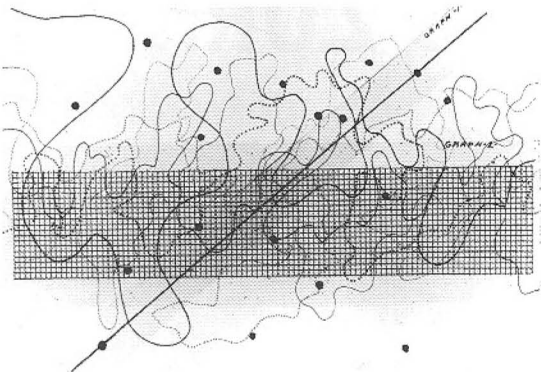
Je to neobyčajná zhoda okolností, že práve teraz disponujeme technickými prostriedkami na produkovanie takejto voľnej hudby. Keď Spojenci pred koncom 2. svetovej vojny vstú-

pili do Nemecka, zistili, že v oblasti magnetického nahrávania zvukov sa dosiahol taký pokrok, že páska je vhodná aj na hudobné nahrávky hi-fi kvality. Najskôr vo Francúzsku v práci Pierra Schaeffera, neskôr tu (v USA, pozn. J.C.), v Nemecku, Taliansku, Japonsku a možno, bez toho, aby som o tom vedel, aj inde, magnetická páska sa začala používať nielen na jednoduché zaznamenávanie hudobných predstavení, ale aj na vytváranie novej hudby realizovateľnej len vďaka nej. Použitie dvoch magnetofónov a jedného gramofónu umožňuje nasledujúce procesy: 1. jednoduchú nahrávku ľubovoľného zvuku, 2. opätovné nahranie, počas ktorého môžu byť prostredníctvom filtrov a obvodov zmenené všetky (alebo žiadna) fyzikálne vlastnosti zaznamenaného zvuku, 3. elektronické mixovanie (na treťom stroji sa kombinujú zvuky vychádzajúce z dvoch ďalších) umožňujúce prezentáciu ľubovoľného počtu zvukov v kombinácii, 4. obyčajné zlepovanie umožňujúce juxtapozíciu ľubovoľných zvukov, ktoré, ak obsahuje nekonvenčné strihy, poskytuje podobne ako nahrávanie zmeny žiadnej alebo všetkých pôvodných fyzikálnych vlastností. Situácia, ktorá sa dá dosiahnuť týmito prostriedkami, je v podstate totálnym zvuko-priestorom, ktorého obmedzenia sú determinované len sluchom, postavenie čiastkového zvuku v tomto priestore býva výsledkom piatich determinantov: frekvencie alebo výšky, amplitúdy alebo hlasitosti, štruktúry alikvotných tónov alebo zafarbenia, trvaním a morfológiou (ako zvuk začína, prebieha a zaniká). Zmenou ktoréhokoľvek z týchto determinantov sa mení postavenie zvuku vo zvuko-priestore. Ľubovoľný zvuk v ktoromkoľvek bode tohto totálneho zvuko-

priestoru sa môže stať zvukom v ktoromkoľvek inom bode. Uvedené možnosti však využívame, len ak si želáme radikálne zmeniť hudobné návyky. Je to výhoda, ako keď sa niekto namiesto toho, aby šiel do divadla, rozhodne zostáť doma a sledovať televíziu. Alebo niekto môže letieť, ak si neželá ísť pešo.

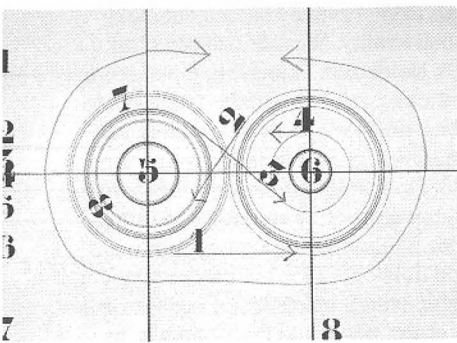
Za hudobné návyky považujeme stupnice, mody, teórie kontrapunktu a harmónie a štúdium farieb, jednotlivito i v kombinácii obmedzeného počtu zvuky produkujúcich mechanizmov. V termínoch matematiky sa všetky viažu na nespojitú postupnosť. V prípade výšok pripomínajú kráčanie na dvanástich nášlapných kameňoch. Opatrné kráčanie nie je charakteristické pre možnosti magnetického pásu, ktorý nám ukazuje, že hudobné dianie alebo existencia môžu prebiehať v ľubovoľnom bode alebo po priamke, alebo po krivke, alebo po čomkoľvek, čo existuje v totálnom zvuko-priestore, že sme v skutočnosti technicky vybavení transformovať naše súčasné uvedomovanie si operačných metód prírody do umenia. Znovu sa nachádzame na križovatke. Každý má možnosť výberu. Ak si neželá zbaviť sa svojich snáh kontrolovať zvuk, môže svoju hudobnú techniku skomplikovať smerom k aproximácii nových možností a vedomia (použil som slovo „aproximácia“, pretože posudzovacia myseľ nemôže nikdy celkom posúdiť prírodu). Alebo ako predtým, môžeme sa zbaviť túžby kontrolovať zvuk, očistiť svoju hudobnú myseľ a skôr sa pokúsiť objavovať spôsoby (prostriedky), ako nechať zvuky samy na seba, než hľadať prostriedky pre človekom vytvorené teórie alebo výrazy ľudských citov.

Tento projekt by mohol niekomu nahnáť strach, no po dôkladnejšom oboznámení sa s ním nedáva dôvod na poplach. Počúvanie zvukov, ktoré nie sú ničím iným než zvukmi, okamžite podnecuje teoretizujúcu myseľ na teoretizovanie a ľudské city sú nepretržite burcované stretnutiami s prírodou. Či v nás hora neúmyselne neevokuje pocit údivu? Vydry pri potoku pocit radosti? A noc v lese pocit strachu? Či nám padajúci dážď a hmla nepripomínajú milenecký vzárok medzi nebom a zemou? Či nie je pokazené mäso odporné? Neprináša nám smrť milovaného smútok? A jestvuje väčší hrdina ako najmenšia rastlin-



John Cage: FONTANA MIX, 1958, © Edition Peters

Jaroslav Štástrý: Hommage a' Cage



ka, ktorá rastie? Čo je zlostnejšie ako svetlo blesku a zvuk hromu? Tieto reakcie na prírodu sú moje vlastné a pochopiteľne sa nemusia zhodovať s reakciami iných. Emócia je vlastná každému človeku a ten je jej nositeľom. Ani zvuky ponechané samy na seba nevyžadujú, aby si tí, čo ich počúvajú, počínali tak necitlivo.

Nová hudba: nové počúvanie. Nie úsilie porozumieť tomu, čo sa povedalo, ak sa niečo povedalo, ale úsilie vtesnať zvuky do tvaru slov. Nič, len pozornosť aktivite zvukov.

Tí, čo sa nechali zatahnuť do komponovania expe-

perimentálnej hudby, nachádzajú spôsoby a prostriedky, ako sa vymaniť z pôsobnosti zvukov, ktoré vytvárajú. Niektorí používajú náhodné operácie odvodené zo starých zdrojov, ako je čínska *Kniha premien*, alebo z moderných zdrojov, ako sú tabuľky náhodných čísel používané vo fyzikálnom výskume. Alebo podobne ako v Roschachových psychologických testoch interpretácia kazov papiera, na ktorý niekto píše, môže viesť k hudbe oslobodenej od jeho pamäti a predstavivosti. Môžu sa tiež použiť geometrické prostriedky využívajúce priestorové vrstvy nezlúčiteľné s výsledným predvedením v čase. Celkové pole možností možno približne rozdeliť a aktuálne zvuky vnútri takto získaných dielikov označiť číslami, interpretovi alebo lepičovi však treba nechať možnosť výberu. Skladateľ v takomto prípade pripomína kameramana, ktorý dovolil niekomu inému spraviť záber. Či niekto používa pásku, alebo píše pre konvenčné nástroje, vstupom pásu sa mení prítomná hudobná situácia. Nie je však dôvod na znepokojenie, ak vznikne čosi nové, ani keď zaniká predchádzajúce. Každá vec má svoje vlastné miesto, nikdy nezaberá miesto inej; čím je viac vecí, ako sa zvykne hovoriť, tým je veselšie.

Môžeme však na tomto mieste spomenúť niektoré efekty, ktoré spôsobuje pás v experimentálnej hudbe. Odkedy sa počet palcov pásu rovná počtu uplynutých sekúnd, je oproti symbolom štvrtových, polových, šestnástinových atď. nôt zauživanejšia priestorová notácia. Miesto určené na strane pre notu zodpovedá času, v ktorom sa realizuje. Na uľahčenie predvedenia sa používajú stopy a výsledný rytmus je veľmi vzdialený od rytmu konštruktívnych kopýt a iných pravidelných úderov.

Dosiahnuť dokonalú synchronizáciu súčasným hraním niekoľkých samostatných pásov je takmer nemožné. Táto skutočnosť viedla k výrobe viacstopových pásov a prístrojov so zodpovedajúcim počtom hláv; prišlo sa na to, že partitúra, ktorá si vyžaduje hrať presne naraz mnoho častí, nie je najadekvátnejším vyjadrením stavu vecí. V súčasnosti sa preto nekomponuje v partitúrach, ale v častiach, ktoré možno navzájom ľubovoľne kombinovať. Znamená to, že každé predvedenie takejto hudby je jedinečné a zaujímavé tak pre skladateľa, ako aj pre poslucháčov. Opäť je tu zrejme paralela s prírodou - žiadne dva listy na jednom strome nie sú úplne rovnaké. Paralelou toho v umení je soľskáulptúra s pohyblivými časťami - mobil.

Nemožno však povedať, že by disonancia a hluky boli v tejto novej hudbe vítané. Čo však s dominantným septakordom, ak sa objaví?

Skúsenosti ukazujú, že v novej hudbe, či už pre pás, alebo pre nástroje, je počúvanie oveľa jasnejšie, keď sú reproduktory alebo interpreti rozdelení v priestore, než keď sú zskupení blízko seba. Harmonickosť v tom zmysle, ako sa všeobecne chápe, keď kvalita súladu závisí od súhry niekoľkých prvkov, sa na túto hudbu nevzťahuje. Tu máme do činenia s koexistenciou rozdielov - a ústredných bodov, v ktorých dochádza k fúzii, je mnoho; uši poslucháča môžu byť kdekoľvek. Táto disharmónia, parafrázujúc Bergsonov výrok o neporiadku, je jednoducho harmóniou, v ktorej je veľa nezvyčajného.

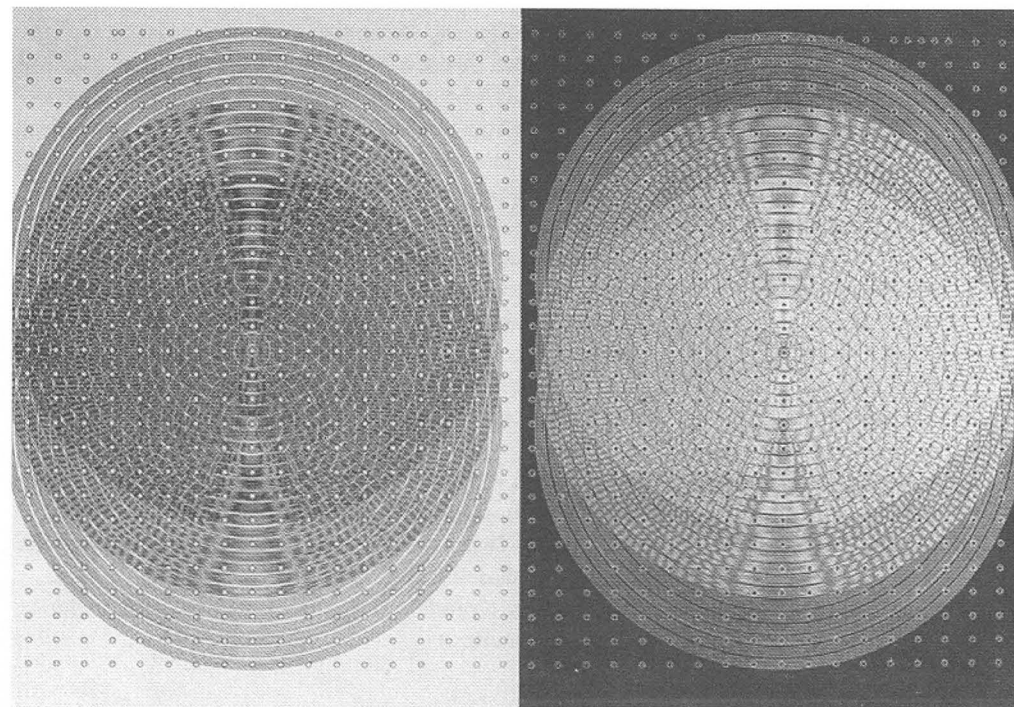
Kam sa odtiaľto uberáme? K divadlu. Ono totiž viac než hudba pripomína prírodu. Máme oči rovnako ako uši a je našou povinnosťou, aby sme ich, kým žijeme, používali.

A čo je účelom písania hudby? Nemáme sa, samozrejme, zaoberať účelmi, ale zvukmi. Alebo potom musíme odpovedať formou paradoxu: zámerná bezúčelnosť alebo bezúčelná hra. Táto hra je potvrdením života - nie pokusom vniesť poriadok do chaosu ani navrhnúť vylepšenia tvorby, ale jednoducho spôsobom prebudenia k životu, ktorý prežívame a ktorý je taký skvelý, že našu myseľ i naše túžby oslobodzuje od zvukov a necháva nás dobrovoľne konať.

...

Keď sme s Xéniou prišli z Chicaga do New Yorku, pricestovali sme na autobusovú stanicu s asi dvadsiatimi piatimi centami. Predpokladali sme, že zostaneme nejaký čas u Peggy Guggenheimovej a Maxa Ernsta. Max Ernst nás stretol v Chicagu a vtedy vyhlásil: „Kedykoľvek keď prídete do New Yorku, pobudnite u nás. Máme veľký dom na East River.“ Šiel som do telefónnej búdky a zavolať. Prihlásil sa Max Ernst. Nespoznal však môj hlas. Nakoniec sa spýtal: „Ste smädný?“ „Áno“, odpovedal som. „Výborne, tak prídite zajtra na koktejl.“ Šiel som naspäť ku Xénii a vyrozprával jej, čo sa stalo. Povedala: „Zavolaj mu ešte raz. Môžeme všetko získať a nič stratiť.“ Zavolať som. Max povedal: „Ó! To si ty? Čakáme na vás už celé týždne. Vaša izba je pripravená. Prídite hneď teraz.“ Otec je vynálezca. Jeho ponorka spravila r. 1912 svetový rekord v dĺžke pobytu pod vodou. Pretože však bola poháňaná plynovým motorom, zanechávala na hladine bubliny, a tak bola v 1. svetovej vojne nepoužiteľná. Otec tvrdí, že svoje najlepšie veci tvorí počas spánku. Na New School som vysvetľoval, že dobrým spôsobom, ako získať nápady, je nuda. Napríklad komponovanie takýmto spôsobom, keď sa proces komponovania stáva nudou, podnecuje nápady. Priletia do hlavy ako vtáci. Mal otec na mysli toto?

Z anglického originálu John Cage: Experimental Music. In: John Cage - Silence. Wesleyan University Press, 1961, preložil Jozef Cseres



FILOZOFONIKA PRIESTORU: ZVUK, BUDÚCNOSŤ A KONIEC SVETA

FRANCES DYSON

*John Cage v Silence hovorí o zvuku ako o „prenose vo všetkých smeroch zo stredú poľa“. (1)
Stockhausen cituje sv. Tomáša, ktorý hovorí o „extáze ducha pochádzajúcej z vecí večne vy-
buchujúcich vo zvuku“. (2)*

Edgar Varèse poznamenáva, že má rád „hudbu, ktorá exploduje“. (3)

*Kritika Herberta Ruscolla neprekvapuje, že obdobie elektronickej hudby časovo korešpon-
duje s atómovým vekom. (4)*

Spoločným trópom prenikajúcim uvedenými reprezentáciami aurality je trópus radiácie. Radiácia je báječná umelá metafora - umožňuje premostenie medzi zvukom ako indivi-
duálnym, organickým fenoménom prítomným v okamihu sveta a zvukom šíriacim sa rozla-
hlým poľom predstaviteľného a fiktívneho priestoru. Táto jednota mikro- a makrokozmu
kombinuje aj rozdielne a časovo protikladné ontológie. Radiácia poskytuje istotu objektu
dlho považovaného za základ bytia a poznania. (5) Súčasne však sugeruje plynutie a efe-
mélnosť udalosti. Umožňuje kompromis medzi objektom a udalosťou, navodzuje tiež do-
jem organického procesu, pohybu, zmeny a zložitosti - predpokladanú podstatu vitality
samej - zatiaľ čo udržuje dojem identity a individuality. Vo veku, v ktorom sú prísne štrú-
ktúry nahradené tvárnymi formami, keď sa hranice objektu začínajú rozplývať, zvuk sa so
svojou významnosťou, nenútenosťou a istotou stáva veľmi vhodným médiom na zrieknutie
sa času a priestoru neodlučiteľných od takých podstatných premien.

V súčasných diskusiách o človeku vo vesmíre, o informačných dialniciach a virtuálnych
realitách vytvára pôdu pre diskurz o budúcnosti radiálny zvuk - či už ide o diskurz utopický
alebo dystopický - zostrojený z dlhých dejín prenosu zvuku (telefónia, rádiofónia) a
jeho „ducha“ (zelektifikovaného skladateľmi ako Cage, Varèse a Stockhausen). Do určitej
miery túto pôdu prijali aj súčasní filozofi Derrida, Baudrillard a Lyotard, ktorí používajú
aurálne, spaciálne a incinderálne metafory, aby nastoľovali otázky o bytí, technológii a
budúcnosti. A tak sa radiálny zvuk stáva figúrou v rozličných, navzájom však súvisiacich
kultúrnych oblastiach: ako trópus pre mnohé z veľkých modernistických zmierení, s deji-
nami vychádzajúcimi z organicizmu, romantizmu a individualizmu, poskytuje vzor indivi-
duu rozptýlenému naprieč elektronickým poľom. Tak či tak, aj v dobe postmodernizmu,
menej naklonenej blaženosti, obsahuje reprezentácia radiálneho zvuku silnú kultúrnu
ambivalenciu smerom k dvadsiemu storočiu s jeho mohutnými technologickými pre-
vratmi, utopickými sľubmi i neúspechmi a hanebným záznamom vojny. V tomto kontexte
je radiácia radiálneho zvuku naplnená ponurejšími konotáciami - práve tak, ako atómová
vojna zaznamenáva ľudskú formu sfa tiene na stene, tak možno vidieť technologický
záznam a prenos zvuku v priestore, ako zanecháva smrteľné stopy tela a prírody v teles-
nosti zbavenom zvuku, ktorý produkuje.

Ústredné problémy tejto štúdie spočívajú v myšlienkach o zvuku, priestore, technológii a
stelesnení. Nepredkladám jednotnú teóriu - len sled súvislostí, ktoré, verím, že budú
dôležité pre umelcov i teoretikov. Dúfam, že prostredníctvom týchto súvislostí poviem na-
koniec aj niečo o „imerzivnosti“ nových interaktívnych médií, o objavení sa *tropologic-
kého* priestoru a kolapse priestoru *písma*, o predstave ako nástroji na vstup do budú-
cnosti, o zvuku a existenciálnom tichu vesmíru.

AUDIOFONICKÁ RADIÁCIA

V pojme radiálneho zvuku je často vyjadrený ontologický vzťah medzi zvukom, jeho po-
sluchom a technológiou. John Cage napríklad v *Silence* opisuje zvuk ako:

Nutný, jedinečný, neznalý histórie a teórie...nachádzajúci sa v strede sféry, bez povrchu,
s nerušeným vznikáním, energeticky šírený...Neexistuje ako jeden z radu oddelených
krokov, ale ako prenos vo všetkých smeroch zo stredú poľa. (S:14)

Máme tu do činenia s chápaním zvuku, ktorý vzniká v strede a je vysielaný von, aby pre-
nikol ďalšími takými centrami. Byť „šírený“ (v angličtine „broadcast“, pozn. prekl.) je re-
miniscenciou na rozhlasové štúdio, majúci „stred“ pripomína organicizmus tvorcu ab-
straktných filmov Oscara Fischingera, ktorý hlboko ovplyvnil Cageove chápanie zvuku.
(7) Prechodom od pojmu zvukového objektu k aurálnemu procesu (príznačnému pre ži-
vot všeobecne) a k myšlienke radiácie prisudzuje Cage technológii schopnosť „vyslobo-
dzovať“ zvuky z objektov, možno rovnakým spôsobom ako zvuk oslobodzuje „ducha“ ob-
jektu, umožňujúcej tak neutrálnu cestu smerom k podstate zvuku samého. Amplifikácia
napríklad dovoľuje zaznieť zvukom, ktoré by inak ostali tichými, rádiový prenos vy-
slobodzuje zvuk z materializácie spôsobenej nahrávaním (8) a rádiofónia, aj tichá, zabez-
pečuje technickú asistenciu pri premene „nášho súčasného uvedomovania si operač-
ných spôsobov prírody v umení“ umožňujúcej umeleckému objektu nahradiť plynutie ži-
vota. Technológia sa takýmto spôsobom stáva „procesom“ podieľajúcim sa na celkových
premenách kultúrneho na prírodné, keď umelec prijíma spôsob jestvovania alebo *vznika-
nia* zvuku. Technologické protézie sú ako funkcia tohto vznikania, ktoré Cage nazýva
„*prenosom vo všetkých smeroch zo stredú poľa*“, vyžarované dovnútra, do stredú bytia,
ale tiež von, k vysielaciemu médiu. Prostredníctvom „techniky“ môžu byť zvuky nielen
„samy sebou“, ako by povedal Cage, ale možno ich tak aj počúvať. A toto počúvanie im-
plikuje technologické ucho, ucho ktoré je dokonale odhmotnené a teoreticky neutrálne,
takže nemá nevyhnutne vzťah k poslucháčovmu telu, tak ako reprodukováný zvuk nemá
nevyhnutne vzťah k aurálnemu kontextu, v ktorom sa prvý raz objavil. S takýmto uchom je
skladateľ neurčito prítomný v nepoznateľných vnútrach „zvukov ako takých“ i v neohra-
ničenom priestore elektronickeho prenosu.

Cageove chápanie odhmotnenej techno-subjektivita vytvárané prostredníctvom elektro-
niky alebo „techniky“ však nakoniec nie je jedinečné. V 19. a 20. storočí bol jav elektric-
kého prenosu uznávaný v rámci už zavedeného systému viery, ktorý elektrinu stotožňoval
s duchovnou a (alebo) kozmickou silou a prenos s pohybom duše svetskými a nebeskými
sférami. Zatiaľ čo „šírenie“ („broadcast“, pozn. prekl.) prenesene diseminuje „slovo“ hovo-
riaceho subjektu, „radiácia“ (z latinského *radius* a derivácie *radiare* - vyžarovať lúče a *ir-
radiatus* - iluminovať, intelektuálne osvietiť (9)) pripomína *pôvod* tejto diseminácie v stre-
de Ja, uberajúceho sa podľa teológie svetla tiež von do sveta a vesmíru. Prenášaný hlas
naplnený náboženským a kozmickým významom zaberá konceptuálny priestor obývaný
tiež elektrinou a čiastočne aj myšlienkou éteru. Preto nie je náhoda, že rané štetky tele-
fonickej komunikácie rezonovali so špiritistickou túžbou dostať sa na „druhu stranu“ za
žitie alebo že Thomas Edison experimentoval s prenášaním myšlienok a s komunikáciou
s mŕtvymi, alebo že rané „magické“ bezdrôtové kryštálové prijímače boli prijaté kultúrou
už priaznivo naklonenou „bezdrôtovému telefónu“ či mediálnemu „boxovaniu hlasov“. (10)
Komunikovanie s „druhou stranou“ je nakoniec tiež spojené s vyhlídkou nemateriálnosti,

t.j. so smrťou. Radiálny zvuk preto žiari i páli - je dvojsečný a v určitom zmysle stelesňuje obdiv aj strach sprevádzajúce používanie zvukovej technológie i technológie všeobecne na konci 19. a v 20. storočí. Radiácia vystupuje ako elektrina, ako spaľovanie, explózia, popol, vzor pre organický život, ničiteľ i osloboditeľ. Raní „osloboditelia zvuku“ spájali napríklad jeho uvoľnenie s výbuchmi na bojisku. Russolo ovplyvnený experimentálnou poéziou Filippa Marinettiho, autora vojnovéj poémy, v ktorej sú bojové zvuky zobrazené slabikami, samohláskami a spoluhláskami, napísal r. 1912 futuristom venovanie, aby „k veľkým ústredným témam hudobnej poémy pridali panstvo stroja a víťazné kráľovstvo Elektriny.“ (11) Edgar Varèse, koncipujúci svoje nedokončené dielo *Espace* (Vesmír, pozn. prekl.), si želal, aby obsahovalo:

Hlasy na oblohe vyludzované akoby čarovnými, neviditeľnými rukami otáčajúcimi gombíkmi fantastických rádioprijímačov, naplňujúce celý vesmír, navzájom sa križujúce, prekrývajúce a prenikajúce sa, rozdeľujúce sa, vrstviace i odrážajúce sa, kolidujúce a zrážajúce sa. (12)

V *The Liberation of Sound* (Oslobodenie zvuku, pozn. prekl.) píše Varèse o tom, že chce vytvoriť pocit „podobný tomu, aký v uchu i oku vyvoláva lúč svetla vysielaný silným reflektorom - dojem projekcie, cesty do vesmíru.“ (13) Efekt vysielaného zvuku je zrejmy aj jeho nedokončenom projekte *l' Astronomie* započatom r. 1928. Toto dielo bolo projekciou do roku 2000 a týkalo sa zobrazenia radu katastrof spôsobených „okamžitou radiáciou“. Náčrt kusu daroval r. 1932 Antoninovi Artaudovi a ten na jeho základe napísal *There is no More Firmament* (Niet viac nebies, pozn. prekl.) s príbehom sústredeným okolo konca sveta zapríčineného vedcom, ktorý - v úsilí zaviesť „medziplanetárny jazyk“ - ochotne zničil prostredníctvom „nebeského telegrafu“ vesmír. (14) Vo Varèseho skici sa záverečná scéna končí vyparením sa protagonistu do medziplanetárneho priestoru za zvukov továrenských sirén a lietadlových vrtúľ. V tej chvíli sú reflektory nasvietené do hladiska a oslepujú divákov, zatiaľ čo sa „masa“ v dráme mení na kameň. Stockhausen tiež písal postapokalyptickú hudbu (napr. *HYMNEN*) a svoj tvorivý proces dával do súvislosti s elektroakustikou, ktorú spájal so „syntetickým priemyslom“ a procesom molekulárnej manipulácie:

A je to sen, že vstupom do štruktúry bunky, do jej jadra, môžete podnietiť zrod rozličných bytostí. Objav kódu DNA napríklad upriamil pozornosť na to, ako možno tvoriť rozmanité druhy bytostí, počnúc najmenšími čiastočkami a ich zložkami. Práve preto sme my všetci súčasťou ducha atómového veku. V hudbe robíme presne to isté. (15)

Stockhausen nevidí rozdiel medzi svojím telom, zvukmi, ktoré komponuje, vnútornou povahou zvukov, organizáciou vesmíru a „elektrickou“ silou, ktorá všetko zjednocuje. Hovorí:

My všetci sme v literálnom zmysle tranzistormi...človek je neustále bombardovaný kozmickými lúčmi s veľmi špecifickým rytmom a štruktúrou a oni menia jeho atómovú štruktúru a tým aj celý jeho systém...Sme elektrickým systémom - zabudnime už na naše telá neustále zomierajúce preto, aby, možno to tak povedať, sa znovuzrodili v inej forme. (16)

Tým, že sme tranzistormi, sme čiastočne bezbranní voči zvukom:

Zvuky dokážu všetko. Môžu zabíjať...(preto) Musíme poznať, ako na nás pôsobia vlny - všetky vlny...kozmicke lúče neprestajne bombardujúce a prenikajúce naše telá. (17)

FILOZOFICKÁ RADIÁCIA

Radiácia, atomizmus, žiarenie, ožarovanie, molekulárna transformácia, dezintegrácia, explózia, katastrofa. Ako hrom duniaca atómová bomba zanecháva záhadný tieň, fotografický odtlačok tela na stene - nápis na povrchu. Atómové žiarenie zatiaľ preniká ľudskou bunkou, spôsobujúc zmeny v jej genetickej štruktúre, vibráciami vnútri najmenšej jednotky genetického kódu rozvracia inteligenciu a lúšti, čím bude ľudská bytosť. Je ťažké oddeliť myšlienku radiálneho zvuku manifestovanú v spisoch týchto skladateľov od pekelného ohňa vojny nášho storočia, pekelného ohňa zanechávajúceho stopy tela zosilnené, transformované a vysielané zvukovou technológiou 20. storočia. Toto spojenie rozvíja filozofická zložitost v súčasnej práci Jacquesa Derrida *Uhlíky* (z anglického názvu diela *Cinders*, pozn. prekl.), v ktorej spája oheň, radiáciu, holocaust a zvukovú technológiu. Derrida používa termín „uhlík“, aby premenoval a revitalizoval svoj pojem stopy, ktorá je znakom prítomnosti dlhšie neprítomného - prítomnej absencie. V *Uhlíkoch* sa pýta, ako by bolo možné ozvučiť stopy bytia, uhlíky stále ešte horiace v našich spomienkach na holocaust a stále sa ešte ozývajúce v tichu kultúrnej amnézie. Ďalej sa špeciálne pýta, ako možno tieto tiché hlasy spočítať v rámci samého textu *Uhlíky*, ktorý, ako hovorí, „je určený oku“. Derrida nachádza odpoveď v zvukovej technológii, keď píše: „Potom jedného dňa prišla možnosť, povedal by som príležitosť, urobiť magnetofónový záznam toho.“ (18) „Hlasy“ v texte dostávajú prostredníctvom magnetofónového prístroja svoju „špecifickú hlasitosť“. Dovtedy heterogénne médiá textu a zvukového záznamu sa „navzájom jedno pre druhé znovuobjavia“, umožniac vznik, ako sám hovorí, „štúdia vokálneho písania“. (C:23) Text sa tak stane polyfónnym, podobne ako mixovanie hlasov pri nahrávaní, ďalšie hlasy sa stanú počuteľnými, ďalšie písania, ktoré sa v texte vždy vyskytujú. Túto polyfóniu a disemináciu uskutočňuje zosilnením nepočuteľného alebo v Derridovom metaforickom jazyku prostredníctvom „pyrifikácie toho, čo nezostáva a nikomu sa nevracia“ (19), to, čo Derrida nazýva „fonografickým aktom“. Derrida tu hovorí o uhlíku nahrádzajúcom opisové a objektívne konotácie stopy stelesnením vitalizmu (pôvodného) ohňa, ktorého je pozostatkom. (20) Píše:

Všetkospaľujúce je nepodstatný vedľajší dej, číry dodatok substancie vznikajúci bez akéhokoľvek deja...bez vznikania subjektu a bez zjednotenia jeho odlišností prostredníctvom seba (Selbst)...Všetkospaľujúce pripomína čistú odlišnosť absolútnej náhody...Len čo sa objaví, len čo sa ukáže oheň, zostáva, udržuje sám seba, stráca sa sám ako oheň...To je pôvod dejín, začiatok úpadku, západ slnka, únik do západnej subjektivity. Sám pre seba vznikajúci oheň je stratený. (C:42-46)

Privlastnením si metafory ohňa sa Derrida opäť odvoláva na heideggerovské čítanie. „Západ slnka“ je odkaz na Heideggerov výraz *Arben-land*, doslova „večerná krajina“, odkazujúcim na Západ. Heidegger používa tento výraz, keď hovorí o „gigantickej“ premene, ku ktorej došlo v západnom myslení, keď sa bytie začalo myslieť v pojmoch prítomnosti - presnejšie prítomnosti objektu. (21) „Všetko spaľujúci oheň“ je narážka na predsokratovského filozofa Herakleita, ktorý použil jav neustále zhasínajúceho a znovu sa zapalujúceho ohňa ako symbol plynutia života.

Metafora ohňa, ktorú Herakleitos použil na vyjadrenie vznikania a plynutia, by sa mohla rovnako vhodne nahradiť metaforou zvuku. Podobne ako oheň aj zvuk má temporálnu povahu, vzniká vo chvíli svojho zániku, balansuje medzi bytím a nebytím, je viac udalosťou než objektom. Tak ako sa táto oscilácia nemohla udomáčniť v západnom racionalizme, tak bol umlčaný aj prípad povahy zvuku a ohňa, stal sa pozostatkom, Derridovými slovami „uhlíkom“. Extrémny tlak tohto umlčania je zrejmy aj z nespokojených zvyškov vojny - tieňov na stenách, tienidiel lúčov, tiel premieňajúcich sa na stopy a objekty. A mimo vojny, v pozemskosti každodenného života monštruóznosť myslenia orientovaného na objekt vidí telá a prostredia, ako keby nemali svoje vlastné miesto, históriu alebo čas. Tak ako píše Derrida: „Uhlíky existujú, len kým existuje ohnisko, kozub, nejaký oheň alebo miesto. Uhlík ako príbytok bytia.“ (C:41)

Jeho voľbu magnetofónu ako nástroja na uvoľnenie tichého volania uhlíka možno vidieť vo vyššie načrtnutých širších súvislostiach radiácie. Cage komponujúci pred 2. svetovou vojnou spájal radičné bytie spočítateľné v radičnom zvuku s okultistickým pojmom elektriny ako priaznivej a spirituálnej sily. Zvuková technológia bola preňho neutrálnym nástrojom na odhalenie tejto sily, tejto radičnej esencie života. Tak či tak, od čias Derridovho písania nadobudol magnetofón ponurejší význam. Či už ako mechanizmus, alebo ako metafora zaznamenáva a zosilňuje zvuk vždy ako radičný - na jednej strane ako zvuk načúvajúci zvukovej udalosti, plynutiu existencie, no zároveň aj ako zvuk nesúci stopy zatomizovaných tiel, premenených vojnovými požiarmi na objekty. V ambivalentnej klíme charakterizujúcej kultúru 20. storočia produkuje zvuková technológia tak zvuky vesmíru (rozhlasové vlny, Artaudov nebeský telegraf), ako aj explózie kozmickej katastrofy - inými slovami, radiácia radičného zvuku sa ozýva hlasmi tých, čo boli spálení vojenskými a komunikačnými technológiami. Rovnako ako evokuje odhmotnený hlas Boha naplňuje radiácia odhmotnený hlas média elektrickým timbrom šeptajúcim „môžem byť na ktoromkoľvek mieste a v ktoromkoľvek čase“ a varujúcim, že „nebude už viac žiadne miesto ani žiadny (ľudský) čas“.

INCINDERÁLNE VIRTUALITY

V mnohých smeroch neprekvapuje, že túto otázku ľudského času a priestoru nachádzame v reálnych a fiktívnych svetoch kybernetickej kultúry a zložitosti radičného zvuku rezonujú so sónickými výpočtami zdanlivého zvuku. Podobne ako si raný telefón a rádio ťažko požíciavali z rétorického prostredia, čo sa nakoniec uskutočňovalo v oveľa menej cynickej dobe, než je tá naša, virtuálna realita a ďalšie technológie nových médií tiež vzájomne „kšeftujú“ vo veľkom i malom meradle. A takisto ako radiácia aj toto simultánne otvorenie a zatvorenie priestoru, tento presun z jedného priestoru, jednej ontológie do druhej má za následok kolonizáciu metaforického pásma zvuku.

Uvažujúc napríklad o VR prilbe, mohli by sme sa veľmi ľahko vrátiť k myšlienke Rudolpha Arnheima o „božskej atmosfére“ alebo *stimmung* vznikajúcej, keď rozhlasový poslucháč počúva cez slúchadlá v „intímnom šere svojej obývačky“. (22) Tak ako slúchadlá koncentrujú artikuláciu priestoru do uší, VR prilba sústreďuje vizuálne pole priamo pred oči. Medzi slúchadlom a uchom je asi toľko priestoru ako medzi očami a prilbou a zdá sa, že táto relatívne prízemná záležitosť stopy, palca alebo centimetrov sa týka aj hlbších problémov existencie a stelesnenia. Zdá sa tiež, že to, čo viaže pojem „reality“ na počítačovú simuláciu, má menej do činenia s prekonaním problému v centimetroch vyjadrenej vzdialenosti ako s prekonaním ontológie týchto niekoľkých centimetrov nimi

vyjadrenej vzdialenosti.

Umelci a nadšenci napríklad potvrdili, že umožnením VR cestovateľovi letieť, prechádzať stenami, vidieť objekty z ich vnútra atď. je technológia virtuálnej reality schopná vytvoriť nový priestor percepcie a stelesnenia. Keď niekto vstupuje do interakcie s trojrozmernou počítačovou simuláciou v totálne „pohrúženom“ prostredí, vzniká silné pokušenie domnievať sa, že 1/ simulácia je „reálna“ a 2/ „byť v obraze“ znamená byť jeho časťou, vedúce až k výroku „Som v obraze, teda som“. (23) „V“ v protiklade k „pred“ sa tu stáva pôdou pre Bytie ako také. V rovnakom čase je zo simulácie vybratá „prítomnosť“ uchovávaná prostredníctvom fyzickej prítomnosti účastníka manipulujúceho so zariadením. Znemožňuje to predovšetkým vyhnúť sa metaforám ako „priestor“ alebo „realita“, zatiaľ čo sa telo účastníka stáva mapou, na ktorej sa overuje „stelesnenie“ virtuálnosti. Toto mapovanie má doslovnú analógiu vo virtuálnom audio, kde sú minútové detaily sónických vlastností zvuku spolu s jeho pohybom virtuálnym prostredím vypočítané tak, ako topológia poslucháčovho ucha, pleca, krku a brucha.

Telo tak vstupuje do sféry výpočtov, v ktorých sa ilúzia neurčitého priestoru vytvára prostredníctvom kolapsu fyzikálneho priestoru. A spôsobuje to nielen absencia niekoľkých centimetrov medzi VR okuliarmi a okom, ale aj substitúcia celkového pohybu tela týkajúceho sa všetkých jeho častí, pohybom artikulovaným len okom a rukou. Rovnakým spôsobom, akým sa v kine používala trojrozmernosť a temporalita zvuku na vyvolanie dojmu „byť tam“, vo virtuálnom prostredí mobilnosť tela vytvára dojem pohybu, zmeny a plynutia. Takže, rovnakým spôsobom, akým sa zvuk vo filme redukuje na „efekt“, sa „efektom“ stávajú pohyb tela a telo samo.

Friedrich Kittler upozorňuje, že:

Všeobecná digitalizácia informácie ... stiera rozdiel medzi jednotlivými médiami. Zvuk a obraz, hlas a text sa stávajú len povrchovými efektmi... Zmysel a vedomie sa stávajú iba obyčajným pozlátkom. (24)

Kittler usudzuje, že v digitálnych systémoch všetky údaje (vrátane telesných) plynú, „konec v stave *n* Turingovho univerzálneho počítača; čísla a znaky sa stávajú (v rozpore s romanticizmom) kľúčom ku všetkým bytostiam“. (25) Vzhľadom na túto numerologickú hermeneutiku nie je potom náhoda, že Peter Weibel hovorí o „genetickom umení“ ako o novej umeleckej forme, v ktorej - viac než umelec - počítačový program priamo vytvára obrazy, takže proces programovania je vlastne tvorením samého diela. Podľa Weibela toto „genetické umenie simuluje živé bytie“. Weibel inde píše, že „skutočné“ elektronické umenie sa nezakladá na priestore klasickej fyziky ani na prírodnom priestore, ale na priestore endofyziky. (26) Iný autor, Florian Rötzer, predpokladá, že zrušením estetického rozdielu medzi subjektom a obrazom, obrazovkou alebo svetom sa aj výsledné umelecké dielo stáva tým, čo nazýva *total data work* (totálne data-dielo). (27) Podobne ako genetické umenie aj totálne data-dielo by malo byť axiomaticky karteziánske a logocentrické, malo by však niesť genetické stopy umožňujúce kultúrnu premenu. Jedným z dôsledkov toho je vznik hybridných identít, ako napríklad programátor/umelec, a zánik stabilného zjednoteného subjektu, ktorý v podobe romantického umelca tradične umožňoval cestu k vznešenému.

Čo potom vyplňa vákuum vytvorené odchodom kybernetického umelca z toho všetkého, o čom by malo byť Umenie? A ako autori ako Michael Heim chápu kybernetický joystick, keď udržiavajú organickú, predovšetkým duchovnú rovnováhu so zemou, väzbu so vzne-

šenosťou tradičných umeleckých pojmov a metafyzické zakotvenie v „realite“? V trajektórii posthumálneho, implózie umelca/programátora, objektu/udalosti alebo subjektu/objektu je tiež explózia, ktorú nik neprežije. Preto je pre Heima „realita“ zakotvená v definitívne konečnom donútení a výsosťnom priestore, smrti. Aj Rötzer tvrdí, že cez diery v komunikačnej sieti, akými sú bolesť, šok a vojna, „reálne ešte stále presvitá“ a pomocou „náhody“ bude realita prežívaná vo veku simulácie. (27)

Napriek tomu, že nemožnosť fyzickej smrti v kybernetickom priestore je jedným z jeho hlavných lákadiel (celkom určite pre simulátorov vojenských letov), táto absencia smrti a jej možnosti projekt vôbec neoslabuje. Pre kybernauta sa smrť stáva eventuálnou pôdou nie v zmysle individuálnej smrti či dokonca smrti planéty, ale, ako hovorí Lyotard, smrti slnečnej sústavy. Lyotard pri mnohých príležitostiach spomína neodvratiteľný zánik slnečnej sústavy odhadovaný o 4,5 miliardy slnečných rokov. Úlohou technológie je vytvoriť alternatívny neorganický systém, ktorý by túto katastrofu prežil. Istota tejto udalosti nezákladá len azda najvyššiu vznešenosť smrti, ale koniec slnečnej sústavy reprezentuje konečnosť, rozklad kladúci ultimatívne obmedzenia ľudskému úsiliu. Tento záver nakoniec prichádza na konci naratívneho priestoru, v ktorom sú všetky utopické a apokalyptické obavy definujúce vzťah kultúry 20. storočia k technológii schopné vyčerpať svoje predstavy.

V súlade s perspektívou, ktorú logocentrický aparát zdedil po renesancii, sa aj budúcnosť ako spôsob reprezentácie tela v priestore spája s frontálnosťou a kladie do protikladu k anteriorite. Kybernaut môže ako radiačný alebo ožiarený subjekt transmitovať zo stredu všetkými smermi, napriek tomu však v kontexte písma hľadá vždy vpred. Vpred - k neexistencii vzdialenosti medzi organickým okom a simulovanou scénou, k neexistencii rozdielu medzi reálnym a reprezentáciou, k rozvinutiu sa sekvencie virtuálneho príbehu a do budúcnosti ako rozprávaniu vývoja. Tento priestor budúcnosti preto zastupuje všetky fyzické priestory strácajúce sa vo virtuálnych svetoch a táto budúca smrť odkladá rozplynutie telesnosti a prísľub transcencie sľubované individuálnou smrťou. Nemožnosť organického stelesnenia v budúcnosti umožňuje navyše konečné odôvodnenie numerického ustanovenia, karteziánskej koordinácie a digitálneho uchovávanía subjektu vyžarujúceho potom nevyhnutnosť prežitia.

To je teda radiačný subjekt umenia - sublimatečný, tentoraz vyžarujúci kanál. Subjekt deliaci sa s radiačným zvukom, bezpečnosť identity s významnosťou, zmena a plynutie udalosti. Tak ako hovorí Baudrillard, že už viac nepotrebujeme VR rukavicu alebo odev, pretože „sme prehltli naše mikrofóny“ a „zvnútorňili svoj estetický obraz“. (28) Stali sme sa postholocaustovým zvýznamnením radiačného zvuku - transmisívneho, no s prehnutým jadrom. A tak k uskutočneniu tejto subjektivity nedochádza v momente solárnej explózie, ako by naznačovala radiácia, ale vo chvíli konečného zúčtovania. V tomto bode síce signál prežíva vo vonkajšom priestore, priestore budúcnosti, zvuk a akékoľvek vibrujúce teleso sú však vzápätí umlčané tichom.

Poznámky

(1) *Silence*, Wesleyan University Press, Middletown, CT, 1961 s. 14.

(2) *Stockhausen: Conversations with the Composer*, Jonathan Cott, Simon and Schuster, NY, 1973.

(3) Ferdinand Ouelette, *Edgar Varèse*, prekl. Derek Coltman, NY, Orion, 1968 s. 52.

(4) Ruscoll píše:

Zostáva tu (elektronická hudba) tento „kontrolovaný chaos“, tento „divoký zhuk chrapľavého zvuku, cvakotov, škripotov“, „tónových trhlín a absolútnej nudy“, táto „sluchová nočná

mora“, aby som použil slová rôznych pobúrených kritikov, naozaj? Zdá sa mi, že odpoveď dôrazne znie áno. ...sluchová nočná mora, bezodná priepasť totálnej slobody je nad nami práve ako bomba. Vôbec sa nechystá jednoducho odísť preč.

Herbert Ruscoll, *The Liberation of Sound* s. xxiv.

(5) Pojem zvukového objektu sa odvíja z vizualizmu západného myslenia a jeho pretrvávajúce v zvukovom diskurze možno čiastočne vysvetliť analyzovaním obľúbeného aforizmu „videnie je viera“. Viera je spojená s poznaním, poznanie je stelesnené v teórii a, ako ukáže letný etymologický pohľad, slovo „teória“ sa spája so slovesom „vidieť“. Súvisiac s gréckym *theoria*, videnie, znamená myšlienku kontemplácie uvádzajúcu rozdelenie javu do oddelených častí alebo kategórií s cieľom jeho bližšieho nazerania. *Kontemplácia* je ovplyvnená latinským *templum* vyjadrujúcim tak posvätnú budovu (kostol, anglicky „temple“), ako aj „spánok“ hlavy a spája sa s latinským *tempus* - na periódy delený čas - ale aj myšlienka rozdeleným sektorom vymedzeného priestoru. Pozri Eric Partridge, *Origins: A Short Etymological Dictionary of Modern English*, Macmillan, NY 1966, s. 711 „theory“ a 701 *contemplate*. Pri ďalších etymologických čítaniach pozri Mark Krupnick (ed.) „Introduction“ in *Displacement: Derrida and After*, Indiana University Press, Bloomington, 1987, s. 22.

(6) Čo sa týka pojmu zvukovej udalosti, je poučné pozrieť sa na etymológiu slova „aurálny“, z latinského *auris*: týkajúci sa ucha, odvodeného z „aura“, pôvodného gréckeho výrazu pre „vzduch“ a prevzatého latinčinou vo význame „jemnej, obyčajnej neviditeľnej exhalácie alebo emanácie“. Partridge *Origins*, op. cit., s. 636, „soar“.

(7) Cage píše o tom, ako ho predstavili Fischingerovi:

Začal sa so mnou zhovárať o duchu, ktorý je vnútri každého objektu na tomto svete. Takže, povedal mi, aby sme tohto ducha oslobodili, musíme preklepať objekt a vylúdiť jeho zvuk. Táto myšlienka ma priviedla k bicím.

Daniel Charles: *For the Birds*. Marion Boyars, London, 1981, s. 74.

(8) „Fonograf...je vec - nie hudobný nástroj. Vec vedie k ďalším veciam.“ *Silence*, op. cit., s. 125. Podobne r. 1952, keď Cage prvý raz pracoval s magnetickým pásom, zistil, že zvuk môže zaberáť určené priestory merateľné dĺžkou pásu zodpovedajúcou presne stanoveným trvaniam a tento vzájomný vzťah sa interpretoval ako technologicky motivovaná synestézia. Pozri Richard Kostelanetz, *Conversing with Cage* Limelight, New York, 1988, s. 184.

(9) Pozri Websters *New Universal Dictionary* a Eric Partridge *Origins*, s. 552, „ray“, op. cit.

(10) Pozri Thomas A. Edison: *The Diary and Sundry Observations of Thomas A. Edison*. Dagobert D. Runes (ed.), Philosophical Library, New York, 1948; The Meta-Science Foundation „The Magic of Living Forever“, audio tape, a Avitall Ronell, *The Telephone Book*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1989.

(11) Apollonio, Umbro, (ed.), *Futurist Manifestos*, Thames and Hudson, London, 1971.

(12) Ferdinand Oulette, *Edgard Varèse*, prekl. Derek Coltman, Da Capo Press, NY, Orion, 1981.

(13) Varèse, „The Liberation of Sound“, in: *Contemporary Composers on Contemporary Music*, ed. Elliott Schwartz and Barney Childs (NY: Holt, Rinehart and Winston, 1967) s. 197.

(14) STUPENDOUS DISCOVERY. SKY PHYSICALLY ABOLISHED. EARTH ONLY A MINUTE AWAY FROM SIRIUS. NO MORE FRIMANENT. CELESTIAL TELEGRAPHY BORN. INTERPLANETARY LANGUAGES ESTABLISHED. Antonin Artaud, „There is No More Firmanent“, in: Antonin Artaud, *Collected Works*, Vol. 2, prekl. Victor Corti, London: Calder and Boyars, 1971, s. 85.

(15) *Stockhausen: Conversations with the Composer*, Jonathan Cott, Simon and Schuster, NY, 1973, s. 37.

- (16) Ibid.
- (17) Ibid., s. 82.
- (18) Jacques Derrida, *Cinders*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1987, s. 22-23, ďalej citované ako „C“.
- (19) „Disseminácia sama vyjadruje piatimi slovami (*il y a la cendre*) to, čo je predurčené ohňom k rozptýleniu bez návratu, pyrifkácia čoho nezostáva ani sa nikomu nevracia.“ *Cinders*, op. cit., s. 39.
- (20) „Najlepšou paradigmatou stopy...nie je...lovecká stopa...záľuba kroku vo svojom odtlačku, ale uhlík.“ C:43 Poznámka: Pre extrémnu hustotu tohto veľmi poetického diela sa nepokúsím na tomto mieste o jeho čítanie ani o úplné a podrobné rozpracovanie termínu „uhlík“. Text zjavne sa týkajúci holocaustu je plný ezoterických metafor a ťažko ho čítať mimo svetla židovského mysticizmu. Tak či tak existujú mnohé paralely medzi Derridovým pojmom „stopa“ a „priestorom (vzdialenosťou)“, ako napríklad to, že uhlík vyplňuje chiazmus medzi označovaným a označujúcim, umožňujúc označovaniu, aby nastalo, a vyplňuje aj medzeru vnútri „je“ (bytie) v rámci „tam je“, ktorú nemožno pomenovať, ale iba vďaka uhlíku neutajíť. (por. Heidegger) Príklad: „Názov „uhlík“ síce označuje, no pretože tu niet uhlíka, nie je tu (nemožno sa ho dotknúť, nemá farbu, nemá telo, len slová), sú predovšetkým tieto slová, ktoré prostredníctvom názvu majú pomenovať nie slovo, ale vec, tým, čo pomenúva jednu vec namiesto inej, zatiaľ čo metonymia oddeľuje uhlík, jedna vec naproti tomu označuje inú, z ktorej neostáva nič tvárneho.“ Ibid., s. 71.
- (21) Heidegger: „Stojíme v súmraku najmonštruóznejšej premeny, akú kedy naša planéta podstúpila, v súmraku tej epochy, v ktorej sa Zem vznáša sama zavesená?...Máme sa vydať na cestu do tejto historickej oblasti súmraku Zeme?...Prekoná táto krajina súmraku rovnako Západ i Orient?“ Heidegger, *Early Greek Thinking*, op. cit., s. 17. Pojem *Arbenland* sa objavuje aj v židovskom mysticizme ako údel Židov čelíť krajine zapadajúceho slnka.
- (22) Intímny rozhlasový hlas vytvára, Arnheimovými slovami, *Stimmung* alebo atmosféru spájanú na jednej strane s útulnou obývačkou a s „Nebeským Otcem...síce neviditeľným, no jednoznačne pozemským“ na strane druhej. Rudolph Arnheim, *Radio*, NY: Da Capo Press, 1972, s. 76.
- (23) Pozri napríklad umelcov zaoberajúcich sa počítačovou animáciou Moniku Fleischmann a Wolfganga Straussa, katalóg *Der Prix Ars Electronica*, 1992, s. 104 alebo Steve Aukstankalnis, David Blatner, *Silicon Mirage: The Art and Science of Virtual Reality*. Berkeley: Peachpit Press, 1992, s. 21-22.
- (24) Kittler, „Gramophone, Film, Typewriter“, *October 41*, Summer, 1987, MIT Press, s. 102.
- (25) Kittler, „Gramophone, Film, Typewriter“, op. cit., s. 118.
- (26) Weibel, katalóg *Der Prix Ars Electronica*, 1992, s. 44, 66.
- (27) Florian Rötzer, „Fascinations, Reactions, Virtual Worlds and Other Matter“, *Book For the Unstable Media*, V-2 Organization, The Netherlands, 1992.
- (28) Jean Baudrillard, „Virtual Illusion: The Automatic Writing of the World“, prednáška na Pwer Institute of Fine Arts, Sydney University, 5. mája 1994.

Z anglického originálu Frances Dyson - *A Philosophonics of Space: Sound, Futurity and the End of the World*, in: *ISEA 1994 - The 5th International Symposium on Electronic Art Catalogue*, ISBN 951-9384-72-3, s. 74 - 82, preložil Jozef Cseres.

Hugh Davies

MICHAL MURIN

Hugh Davies (1943) sa narodil v Exmounthe. Po skončení štúdia hudby na Oxfordskej univerzite pracoval v Kolíne ako Stockhausenov osobný asistent (1964 - 66). Odvtedy je aktívny ako skladateľ, vynálezca nových hudobných nástrojov a zvukových zdrojov aj ako muzikológ. Zostavil prvú diskografiu elektronickej hudby (1964), prvý kompletný prehľad elektronickej hudby a štúdií a podrobný prehľad nahrávacích systémov všetkých čias, napísal 305 hesiel o nástrojoch 20. storočia v *The New Grove Dictionary of Music Instruments*,



napísal rozsiahly text o nových nástrojoch, ktorý predkladáme slovenskej verejnosti v tomto zborníku. Prednáša o súčasnej kompozícii, elektronickej hudbe, o futurizme (o grafických notáciách v hudbe Luigiho Russola a aj o autorovi) a dada, o hudobnej kaligrafii, nahrávacom priemysle a audio-arte. Od roku 1967 vyvinul vyše 100 nástrojov so všeobecným názvom „shozyg“, z ktorých mnohé predviedol na live koncertoch. V 80. rokoch Daviesove nástroje a zvukové objekty boli dominantou na niekoľkých veľkých výstavách ako *Zvuk, tvar a pohyb (Sound, Shape and Motion)*, 1980, Kunstmuseum, Bern), *Ozvena - predstava zvuku (ECHO - Image of Sound)*, 1984-85, Eindhoven a Middleburg), veľmi populárna výstava *Hluk v tvojom oku (A Noise in Your Eye)*, 1985-86), *Hudobné nástroje* (1986, Londýn). Jeho grafické partitúry boli začlenené do putovnej výstavy *Arts Council: Hudba oka - grafické umenie a nová hudobná notácia* (1986-87). Jeho koncertné aktivity sa realizujú v dvoch rovinách: komponovanej a improvizovanej. Bol členom Stockhausenovej elektronickej skupiny, elektronickej skupiny *Gentle Fire* (1968-75) a improvizáčnych skupín *Music Improvisation Company* (1969-72) a *Naked Software* (1971-73). Od roku 1971 sa sústreďuje na sólové projekty pre ním vynájdené hudobné nástroje, zúčastňuje sa festivalov a pripravil niekoľko platní. Na svojich nástrojoch hral aj v kompozíciách iných autorov, ako Cagea a Stockhausena (za ich účasti). Jeho premiéry, okrem autorských, zahŕňajú aj takých autorov ako napr. Annea Lockwoodová, Alvin Lucier, Cornelius Cardew, Richard Orton, Erhard Grosskopf, David Rowland a Phil Minton/Veryan Weston.

Hugh Davies na pozvanie Milana Adamčiaka vystúpil prvýkrát na Slovensku na festivale *KONVERGENCIE* (1991) a v tom čase sa tiež predstavil prednáškou spojenou s ukázkami svojej tvorby v SNG v Bratislave. Od tejto návštevy je čestným členom SNEH-u. V roku 1993 sa zúčastnil konferencie usporiadanej IFEM (International Festival for Electroacoustic Music) v Dolnej Krupej a o rok neskôr sa zúčastnil *Večerov novej hudby*, na ktorých viedol hudobnú dielňu a pripravil spoločný koncert s Milanom Adamčiakom v bratislavskej Botanickej záhrade.

HISTÓRIA A PRIEKOPNÍCI

Vo vývoji nových nástrojov a zvukových skulptúr v 20. storočí možno rozlíšiť niekoľko navzájom sa prelínajúcich trendov. Jeden trend súvisí s technikou: „high tech“, v ktorom hrajú hlavnú úlohu najnovšie vyvinuté materiály a elektrické prístroje od prvých foriem elektronických oscilátorov až po dnešné mikrokomputery, a „low tech“, ktorý siaha od nepretržitého používania mechanických strojových zariadení založených na princípe hodinového stroja až po neskoršie inovácie v elektrotechnike, ako napr. elektromotor (vynájdený pred 150 rokmi) a elektrický zosilňovač (prvýkrát použitý pred 100 rokmi). Ďalší aspekt sa týka ladenia alebo intonácie - či už sa jednotlivé zvuky ladia na tóny rovnomerne temperovanej 12-tónovej chromatickej stupnice, do stupnice s viacerými než 12 (alebo niekedy s menším počtom) deleniami oktávy (naladenej v rovnomerne alebo - podobne ako pri prirodzenom ladení - nerovnomerne temperovanom systéme) alebo, pri čiastočnom využívaní náhody, sa tóny neladia do žiadneho výlučného systému. Posledný prípad sa často spája so vzrastajúcim javom v priebehu nášho storočia, a to s častejším používaním zvukov, ktoré sa v minulosti považovali za hluky nevhodné na hudobné použitie. Ďalej treba brať do úvahy pôvodné prostredie jednotlivých vynálezov nástrojov, ako aj účel a kontext, pre ktoré sa nástroje navrhujú. Každý z týchto aspektov sa môže rozdeliť zhruba do dvoch skupín: ľudia s hudobným alebo s iným umeleckým vzdelaním a nástroje (a zvukové skulptúry) navrhované buď pre koncerty, alebo pre výstavy, inštalácie a environmenty, ktoré nemusia mať vždy priamy vzťah k týmto prostrediam.

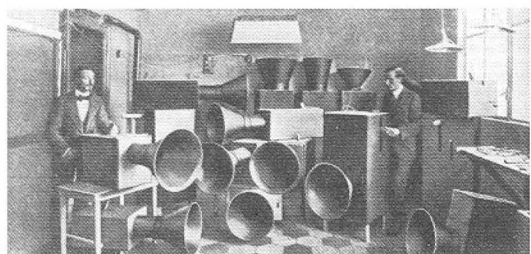
20. storočie zažilo pozoruhodne široké spektrum umeleckých hnutí, z ktorých sa väčšina týkala hlavne vizuálneho umenia. Tu sa budeme venovať hudobnému významu veľkých hnutí a iným s tým súvisiacim faktorom a vplyvom, hudobným i iným. V reakcii na status quo (čo je základný princíp všetkých takýchto hnutí) boli hudobníci vcelku menej ochotní vytvárať veľké skupiny než pripojiť sa k nejakému už existujúcemu multidisciplinárne hnutiu. Hlavné vplyvy na hudbu v tomto storočí boli buď technické, alebo čisto hudobné (ako napr. vplyv jazzu 20. rokov a nezápadnej hudby posledných rokov na komponovanú hudbu). Prvé nástroje 20. storočia, ktoré sa konštruovali od 20. rokov, boli zväčša elektrické alebo elektromechanické, ako napr. **Singing Arc** (Spievajúci oblúk, 1899) Williama Duddella, obrovské **Telharmonium** Thaddeusa Cahilla (vyvinuté začiatkom 90. rokov 19. storočia, ale verejne prezentované až v r. 1906) a takmer súčasne vyvinuté podobne

ohromne veľké **Choralcelo** Melvina Severyho (1888 - 1909). Po nich nasledovali prvé nástroje, ktoré používali plne elektronické elektrónkové oscilátory: nedokončené **Audion Piano** Leeho de Foresta (1915) a **Theremin** Leva Termena (1920). Všetci vynálezcovia boli priekopníkmi vo vývoji elektrickej techniky ako elektrického zosilňovača a rádia, hoci Cahill

bol tiež právníkom. V oblasti akustických nástrojov od 90. rokov 19. storočia hrali perkusionisti divadelných a varietných orchestrov na predmetoch s rôznymi zvukovými efektmi (ako píšťaly, sirény a nezvyčajné perkusívne predmety), čo viedlo k zdokonaľovaniu prístrojov na zvukové efekty ako **Allefex** a **Kinesounder** zostrojených okolo r. 1910. Mnohí černošskí jazzoví hudobníci v USA hrali blues, ragtime a neskôr jazz na nástrojoch, ktoré si sami zostrojili, alebo na nájdených predmetoch, z ktorých vznikli aj rôzne typy tlmičov pre dychové nástroje, ktoré sa začali používať v 20. rokoch (napr. „klobúčkové“ dusidlo - pôvodne „tvrdčák“, ktorý sa nosil ako súčasť orchestrovej uniformy).

Prvými významnými akustickými nástrojmi tohto obdobia boli **intonarumori** (hlukové intonátory), ktoré zostavoval od roku 1913 Luigi Russolo spolu so svojim priateľom futuristom Ugom Piattim. Futuristická estetika glorifikujúca hluky moderného priemyslu a mestskej spoločnosti stimulovala Russola, maliara z hudobníckej rodiny, aby v liste-manifeste adresovanom jedinému futuristickému hudobníkovi tej doby, skladateľovi Francescovi Babillovi Pratellovi, navrhol vytvoriť nové hlukové stroje. Jeho odpoveď bola zrejme záporná (hoci neskôr Pratelli začlenil niektoré Russolove nástroje do niekoľkých svojich diel), a tak sa Russolo podujal realizovať svoje nápady sám a za niekoľko týždňov skonštruoval osem súborov intonarumori, ktoré boli založené na princípe flašinetu. Iní talianski futuristi, ako napr. Fortunato Depero, experimentovali s jednoduchými, doma vyrobenými nástrojmi, ktoré boli založené výhradne na tradičných modeloch, ako aj s hlukovými obľekmi. Koncom 1. svetovej vojny zopár ruských futuristov - len nepriamo ovplyvnených talianskym prístupom, tiež zostrojilo niekoľko jednoduchých nástrojov. Ich interpretácia využitia hluku sa však najjasnejšie prejavila na prvých veľkých environmentálnych hudobných predstaveniach, kde sa použili továrenské a lodné sirény a húkačky, parné píšťaly, hmlové klaksóny, gulomety, delostreľba a masové zbory. Tieto predstavenia sa konali v rôznych mestách pri príležitosti výročia Októbrovej revolúcie v rokoch 1918 až 1923. Spočiatku sa inšpirovali agitačnými propagandistickými ideami Majakovského a Gasteva. Medzi organizátormi rôznych podujatí bol skladateľ a muzikológ Ārseny Āvraamov, ktorý sa zaoberal aj mikrotonálnou hudbou, a v roku 1929 bol pravdepodobne prvým človekom, ktorý vytvoril zvuky pre film priamo zo znakov na zvukovom zázname. Až do roku 1930, obdobia vývoja elektrického zosilňovača, reproduktora a ďalších plne elektronických nástrojov, ako boli Martenotove vlny, Trautonium a prvé (polyfonické) elektronické organy, vznikalo len málo ďalších aktivít v oblasti akustických nástrojov s výnimkou Russolových vlastných nepretržitých výskumov v oblasti sláčikových nástrojov. Umelecké hnutia ako kubizmus, surrealizmus a vorticizmus produkovali len minimum sprievodnej hudby, ktorá zväčša pozostávala z nudných kusov (najmä pre klavír) od skladateľov, na ktorých sa už dávno zabudlo. Dokonca aj Dada podnietilo vznik hudobných štruktúr, ktoré použil Kurt Schwitters vo svojej ranej recitačnej zvukovej básni **Sonate in Urlauten** (1925 - 32), a vznik zakódovaných predpisov pre hudobné prvky, ktoré sa objavili v dvoch dielach Marcela Duchampa, napr. **Erratum musical** (z **La mariée mise à nue par ses célibataires, meme**) z roku 1913. Niektorí vtedajší skladatelia však prejavili podobné záujmy; Erik Satie zahrnul do partitúry pre balet **Parade** (1916 - 17) krátke pasáže so sirénami, písacím strojom, kolesom šťastia, pištoľou, morzeovkou a ladenými fľašami. V Satieho prístupe pokračoval (po jeho smrti) v druhej polovici 20. rokov americký skla-

Luigi Russolo: Intonarumori, 1913, Milano



dateľ žijúci v Európe George Antheil vo svojej partitúre pre film Fernanda Légera **Ballet mécanique** (1923) a v ďalších dielach, v ktorých použil automobilové húkačky, elektrické dverové zvončeky, dve letecké vrtule, cirkulárky, nákovy, písacie stroje, telefóny a motory. V Bauhause sa pri pokusoch zaznamenávania zvuku, ktoré sa uskutočňovali v rokoch 1931 - 32, kládol väčší dôraz na súčasnú techniku, hoci niekoľko rokov predtým špecifikovali László Moholy-Nagy a Oskar Schlemmer podobne ako futuristický vodca Marinetti divadelné využitie škály hlukov a hudobných zvukov.

Trvalejší hudobný prínos vznikol až v 30. rokoch. Okolo roku 1930 dvaja mladí skladatelia, ktorí strávili väčšinu svojho života v Kalifornii, Harry Partch a I.A. MacKenzie, nezávisle od seba spálili všetky alebo väčšinu svojich jestvujúcich skladieb a zamerali sa hlavne na vyrábanie nových nástrojov a zvukových skulptúr. Partchove nástroje, určené na hranie na viac-menej tradičných miestach, boli len časťou koncepcie Gesamtkunstwerk, ktorá zahŕňala systém mikrotonálneho ladenia (43 delení oktávy v prirodzenom ladení) a dramatické prvky. V druhej polovici desaťročia, tiež spočiatku v Kalifornii, sa skladateľ John Cage zaoberal výskumom možností perkusívnych nástrojov vrátane nájdenných predmetov, napr. brzdových valcov z automobilov, a úpravami známych nástrojov („vodný gong“). Tieto výskumy ho v roku 1940 - nie v roku 1938, ako uvádzali mnohé skoršie pramene dovedli k vývinu „preparovaného klavira“ (ktorý bol inšpirovaný aj niektorými výskumami Henryho Cowella začiatkom 20. rokov), perkusívneho súboru pre jedného hráča, v ktorom sú medzi susediacimi strunami koncertného krídla umiestnené rôzne malé predmety ako skrutky a gumové pásiky. Iní hudobníci následne objavovali podobné metódy preparovania alebo iného modifikovania zvuku nielen klavira (princíp, ktorý siaha až do 18. storočia, keď Friedrich Wilhelm Rust vytvoril zvuk podobný lutne tak, že požiadal hráča, aby brnkal na strunách čembala, a ktorý začiatkom 20. storočia široko skúmal Cowell), ale aj iných strunových nástrojov, ako elektrická gitara a harfa. Ďalším aspektom celej oblasti výskumu zvuku, ktorý prebiehal predovšetkým v prvej polovici nášho storočia, sú zvukové efekty - najprv vo filme a neskôr v niektorých koncertných dielach. Ďalším stimulom bolo zavedenie zvukového filmu koncom 20. rokov, takže v 40. rokoch v novovytvorenom oddelení zvukových efektov v štúdiách Walta Disneyho sa zhromaždilo približne 8.000 hudobných nástrojov a predmetov.

Podobne ako v toľkých iných odvetviach ľudského snaženia, najmä tam, kde ide o nejakú formu techniky, znamenala druhá svetová vojna nielen podstatné prerušenie, ale zapríčinila aj zrýchlenie vývoja tam, kde hrala dôležitú úlohu elektrina. Tvorba elektronického zvuku sa od konca 40. rokov rozdelila na dva zväčša nezávislé smery, ktoré sa čiastočne znovu spojili len v posledných rokoch: komerčne orientovaná tvorba elektronických nástrojov a komponovanie elektronickej hudby s použitím v tom čase „zdokonaleného“

magnetofónu a ďalších prístrojov v elektronickom hudobnom štúdiu. Takéto rozdelenie neexistovalo v 30. rokoch, keď poprední skladatelia ako Varèse, Hindemith, Messiaen, Honegger, Jolivet, Milhaud, Copland, Ives, Šostakovič, Grainger a Ravel písali diela, do ktorých zahŕňali jeden alebo viac elektronických nástrojov alebo uvažovali o nich ako o možných alternatívach.

Vo vizuálnom umení v 50. rokoch umožnila elektrina vývoj kinetických skulptúr, z ktorých mnohé mali jeden alebo viac niekedy navzájom nezávislých rotujúcich prvkov, ktoré boli do istej miery založené na princípe mechanických hodín alebo boli ich ekvivalentom. Tieto mechanizmy často vydávali sprievodné zvuky a postavili pred umelca nevyhnutnosť voľby medzi tromi možnosťami: pokúsiť sa zredukovať tieto zvuky na minimum, ignorovať ich alebo ich považovať za neoddeliteľnú súčasť diela a spraviť ich rozmanitejšími a zaujímavejšími. Prvý sochár, ktorý uskutočnil tretiu alternatívu, bol Jean Tinguely. Jeho použitie skrivených, doma vyrobených mechanických hodín (poháňaných elektrickým motorom) s ozubenými kolieskami a hnacími remeňmi núkalo porovnanie s iným novým typom tvorby zvuku, ktorý v tom čase vznikol v Paríži, s nahratou hudbou **musique concrète** Pierra Schaeffera a Pierra Henryho. Začiatkom 60. rokov takisto v Paríži sochár Takis skúmal magnetizmus ako metódu tvorby pohybu, čo ho dovedlo k rozšíreniu sprievodných zvukov do hudobnej oblasti. Yaacov Agam vyrábala skulptúrne panely so znejúcimi predmetmi, ktorých sa bolo možné dotýkať. V Taliansku vytvoril Bruno Munari niekoľko zvučiacich kinetických skulptúr, pričom rozvinul svoju ideu nepotrebných strojov. V USA začali nadobúdať vplyv Cageove diela spočiatku mimo hudby - na rozvoj happeningov a eventov, keď spolupracoval s umelcami z iných umeleckých oblastí na Black Mountain College v roku 1952 a pri nasledujúcich kurzoch v New Yorku. Ďalší Cageov vplyv badať na skupine Fluxus sformovanej v New Yorku a v častiach západnej Európy začiatkom 60. rokov a v tom istom období aj na iných podobných skupinách v jednotlivých krajinách, ako Zaj (Španielsko), Gutai (Japonsko), Living Theatre (USA a neskôr Európa), Mood Engineering Society (Holandsko) a na špeciálnych eventoch ako **Destruction in Art Symposium** v Londýne (1966) a na sérii **Situasies** v Holandsku (od r. 1965). V niektorých dielach týchto skupín tvorili zvuk a hudba (najmä ako médium, proti ktorému treba reagovať) po prvý raz od futurizmu hlavný prvok. Približne polovica zo 40 najvýznamnejších členov hnutia Fluxus študovala hudbu v nejakej forme (hoci to neboli vždy tí istí ľudia, ktorí boli najaktívnejší na eventoch Fluxus a ktorí hudobne vystupovali alebo hrali na hudobných nástrojoch). Eventy obsahovali mnohé „komentáre“ k hudobným nástrojom (niekedy s dočasnou modifikáciou alebo čiastočnou či úplnou deštrukciou nejakého starého alebo lacného nástroja) a k performance, na ktorých niekedy akcie bez zvláštneho hudobného významu predvádzal súbor s dirigentom. Stručné slovné partitúry alebo inštrukcie na takéto predstavenia boli často vytlačené vo veľkosti a v tvare vizitiek. Do skupiny Fluxus podobne ako k futuristom patril významný konštruktér nástrojov Joe Jones, mladý skladateľ, ktorý začal používať malé elektrické motory na aktivizovanie strún starých alebo hračkárskych huslí, gitár, citár a perkusívnych nástrojov. Niekedy sám skonštruoval kompletný nástroj, ako napr. violončelu podobný drevený klát, na ktorého strunách sa brnkalo rukou bábiky, a nástroj podobný koto s pohyblivými plexisklovými kobylkami, na ktorého struny sa udieralo šnúrkami od topánok otáčanými pomocou elektromotorov. Do roku 1966 zostrojil v štýle hnutia Fluxus automatický orchester z dvoch tuctov takýchto nástrojov. Neskôr upravil staré pianina a použil motorom poháňané bicie



Thomas Rother: Veľký hudobník

paličky pri hre na sitare a čembale.

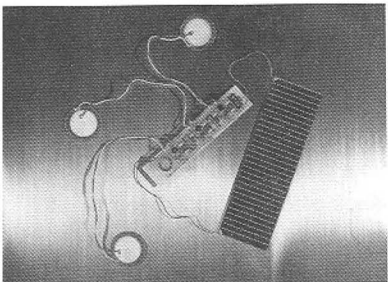
Nezávisle od takýchto mixmediálnych a (v dnešnej terminológii) performancových umeleckých skupín vznikla začiatkom 50. rokov ďalšia aktivita Francoisa a Bernarda Bascheta, dvoch bratov, z ktorých prvý bol pôvodne výtvarným umelcom a druhý inžinierom. Ich diela hneď od začiatku charakterizovalo používanie tvarovaných a skladaných kovových „vysielačov“, z ktorých každý vyvoláva zvolenú frekvenčnú reakciu na zvuky, ktoré zväčša vydávajú dlhé kovové tyče (často veľmi tenké), na ktoré sa udiera alebo hrá sláčikom z pripevnených sklenených tyčí, ktoré sa predtým navlhčia prstami.

Baschetovci vo svojich dielach jasne definovali tri stupne produkcie zvuku, ktoré sa pri tradičných nástrojoch nedajú vždy tak presne oddeliť (a dajú sa jasnejšie vidieť až pri porovnaní s elektrickým zosilňovacím systémom): zdroj pomerne jemného vibrujúceho zvuku (alebo mikrofón) a vysielač (alebo reproduktor), ktoré sú oddelené veľmi masívnym „zosilňovačom“. Medzi ohromné množstvo diel, ktoré vytvorili bratia Baschetovci počas 30 rokov, patria koncertné nástroje (na ktorých napr. hrala skupina **Structures Sonores** so skladateľom Jacquesom Lasrym a ďalšími hudobníkmi, nedávno znovu oživená s úplne novým obsadením), malé domáce nástroje (malé zvukové skulptúry), veľké vertikálne mlyny, fontány, zvonice a jednoduché nástroje pre deti (najmä telesne alebo duševne postihnuté).

Začiatkom 60. rokov sa vo väčšej alebo menšej miere začalo zaoberať zvukom niekoľko sochárov: Harry Bertoia (zväzky dlhých pozdĺžne postavených rezonančných tyčí), Charles Mattox (malé predmety vnútri akusticky upravených komôr, ktoré sa nachádzajú vo veľkých skulptúrach so zakrivenou základňou, takže sa môžu hojdať zo strany na stranu), Edmund Kieselbach (predmety pripevnené medzi dve točiacie sa kolesá) a Marcel van Thienen - tiež skladateľ - a Howard Jones (elektronické oscilátory ovládané okolitým svetlom, pohybmi divákov atď.). Od konca 60. rokov smerovali ďalší umelci buď ku skúmaniu oblastí elektronického snímania okolitých podmienok (ako napr. Juan Downey, James Seawright, Max Neuhaus, Liz Phillipsová a skladateľ Stanley Lunetta), alebo k používaniu elektromechanických systémov, ako elektropneumatické gajdy v diele Davida Jacobsa, veselo znejúce automatické organové píšťaly, bubny, xylofóny a iné perkusie vo zvukových skulptúrach Stephana von Hueneho (oboje z konca 60. rokov) alebo v novších dielach Normana Andersena, Martina Richesa, Stephena Kenta Goodmana a ďalších. Elektromotory, ktoré s veľmi rozdielnymi výsledkami používali Tinguely a Joe Jones, tvorili základnú hybnú silu jemných zvukov, ktoré vytváral Max Eastley a začiatkom 80. rokov Hugh Davies v **Macro-Process Organe**, Paul Panhuysen a Johan Goedhart v automatizovaných strunových inštaláciách a Jacques Rémus v inštalácii **Bombyx**. Medzi ďalších umelcov, ktorí začali pôsobiť v tejto oblasti koncom 60. rokov, patria Alois Lindner („primitívne“ perkusívne nástroje príbuzné africkým vzorom), Gregorio Vardanega (elektronické oscilátory v niektorých kinetických skulptúrach), Philip Hodgetts (rýchlo sa prepínajúce oscilátory a rádioprijímače v niekoľkých svetelnozvukových skulptúrach), Eduard Stoecklin (ktorého zvukové skulptúry **Soniles** pripomínajú malé mobily) a Peter

Vogel (skeletické diela s viditeľnými zložkami elektronických oscilátorov). Švédska zvuková skulptúra **Musikmaskin I** (1961, Knut Wiggen, Per-Olof Strömberg a Öyvind Fahlström) bola z elektronického hľadiska prototypom v automatizovanom elektronickom hudobnom štúdiu v Stockholme (Elektronmusikstudion). Od začiatku 60. rokov používali skladatelia ako perkusívne nástroje mnoho skulptúr, najmä kovových, ktoré sa vytvárali zväčša bez ohľadu na ich zvukové možnosti. Medzi niektoré diela zo 60. rokov patria skulptúry Alexandra Caldera (hudba od Earleho Browna), Armanda Vaillancourta (Pierre Mercure), Jasona Seleyho (Herbert Deutsch), Olleho Adrina (Leo Nilson) a Fransa de Boer Lichtvelda (Peter Schat). Tento smer pokračoval až do 80. rokov, najmä v súvislosti s putovnou nemeckou výstavou **Klangskulpturen '85**, výsledkom ktorej bol dvojalbum s názvom **Sound Sculptures**.

Medzi ďalšie nové nástroje 50. a 60. rokov sa zaraďuje „timbrový klavír“ vynájdený v roku 1951 Luciou Dlugoszewski, na ktorého struny sa používajú rôzne špeciálne vyrobené sláčky a iné predmety, aby sa vytvárali dlho znejúce tóny (ďalšie výskumy tohto typu robili Curtis Curtis-Smith a Stephen Scott), stovka perkusívnych nástrojov, ktoré pre ňu vyrobil v rokoch 1958 - 1960 sochár Ralph Dorazio v niekoľkých súboroch (vrátane „stykových hrkálkov“ a „rebríkových hárf“), a veľký viacnásobný perkusívny nástroj **La Bronté**, ktorý v roku 1958 skonštruoval v Paríži Vincent Gemignani. Začiatkom 50. rokov zostrojili nezávisle od seba Joseph Cornell a Robert Rauschenberg drevené „hudobné skrinky“ s guľôčkami, ktoré udierali na vyčnievajúce klince, keď sa skrinkou pohybovalo. Medzi nástroje zo 60. rokov (najmä od skladateľov) patria tri skupiny strunových nástrojov, ktoré zostrojil v roku 1963 francúzsky básnik Áltagor a ktoré mu slúžili na sprevádzanie pri jeho lettristických recitáciách, široká škála nových foriem perkusívnych nástrojov, znejúcich divadelných kostýmov a „rekvizít“ (ako napr. asi dva tucty zvukových topánok, ktoré siahajú od verzie antických grécko-rímskych klopajúcich topánok známych ako kroupalon alebo scabellum až k pískajúcim topánkam), ktoré vyrobil Mauricio Kagel pre svoje hudobno-divadelné kompozície, množstvo rozličných predmetov, ktoré sa používali na zak-tivizovanie veľmi veľkého tamtamu v **Mikrophonie I** Karlheinz Stockhausena, environmentálny **Glass Concert** Anny (teraz Anney) Lockwoodovej a zväčša zosilňované miniatúrne nástroje a dotykové zvukové skulptúry Hugh Daviesa. Medzi ďalších skladateľov, ktorí neskôr vyvinuli vlastné nástroje, sa zaraďujú Robert Erickson (mramorové marimby), Mario Bertoncini (súbor eolských hárf, ktoré hrajú pomocou stlačeného vzduchu), zosilňované nástroje kanadskej skupiny Sonde a rôzne menej obvyklé perkusívne nástroje Davida Copea. Koncom 60. rokov bol takisto jedným z priekopníkov environmentálnych zvukových inštalácií Max Neuhaus, keď zanechal úspešnú kariéru sólového hráča avantgardných skladieb pre perkusie (pri niektorých svojich vlastných verziách používal zosilňovač a akustický feedback) a stal sa jedným z mála hudobníkov, ktorí sa etablovali v umeleckom svete na základe svojej práce so zvukom. Mnohé jeho projekty si vyžadovali dl-



hé počiatočné štádium plánovania a príprav pred tým, než sa dielo mohlo nainštalovať, podobne ako pri Christových prípravách pre jeho „baliace“ environmenty. Výsledkom sú citlivé komentáre v rozličných, väčšinou mestských kontextoch, kde sú diela postavené. V tomto ohľade sú im podobné prosté a miniatúrne inštalácie skladateľa Takehisa Kosugiho z konca 70. rokov (na seba navrstvené veľmi tiché sledy krátkych signálov oscilátora, ktoré pripomínajú vzdialené vtáky a hmyz) a vizuálneho umelca Juliusa (malé trvajúce zvuky elektrických bzučiacich a vopred nahratých kaziet, ktoré sú manuálne modifikované, či už počas tvorby zvuku, alebo rôzne tlmenými veľmi malými reproduktormi).

Všeobecný prehľad

Hovorí sa, že v literatúre je okolo pol tucta základných zápletiiek a príbehov, a predpokladá sa rovnaký počet základných vtipov; a predsa po niekoľkých tisícok rokoch rozprávania príbehov a vtipov nejaví ľudská schopnosť tvorby nových variantov žiadne prejavy vyčerpania. To isté platí aj pre metódy tvorby zvukov. Všetky základné princípy zvuku (s jedinou výnimkou elektronickej tvorby zvuku) - fúkanie, udieranie, brnkánie, trenie a škriabanie - spolu so všetkými dnes známymi ďalšími rozčleneniami každej kategórie, boli objavené vo všetkých častiach sveta v predhistorických časoch, a predsa sa rozmanitosť a invencia nových nástrojov vytvorených v našom storočí zdá nevyčerpatelná. Je to možno očividnejšie v západnej hudbe, v kontexte vzrastajúcej skostnatenosti „klasickej“ hudby (prinajmenšom vzhľadom na jej inštrumentáciu) za posledných pár storočí, vo forme symfonického orchestra, sláčikového kvarteta, klavírneho sólistu atď.

Za posledných sto rokov štandardizácia stáleho plateného symfonického orchestra spolu s narastajúcim záujmom o staršiu hudbu zároveň s jej konzerváciou viedla väčšinu ľudí, dokonca aj tých, ktorí nikdy nevstúpili do koncertnej siene alebo si nikdy nekúpili platňu s klasickou hudbou, k domnienke, že jedine nástroje orchestra spolu s klavírom, organom a príležitostne inými nástrojmi, ako gitara a čembalo, sú správnymi nástrojmi pre „klasickú“ hudbu. Vyváženejší náhľad musí obsiahnuť všetky ďalšie nástroje, ktoré sa po-

užívajú v súčasnosti pri tvorbe a hraní aj iných druhov západnej hudby, od tanečných skupín až po rockové, jazzové a folkové skupiny, vzhľadom na značné prelínanie a vzájomné ovplyvňovanie sa. Dá sa povedať, že takmer každá nová hudobná kompozícia, aranžmán alebo improvizácia, ktoré dnes hrá nejaký súbor, bez ohľadu na ich tradičnosť alebo experimentálnosť, obsahujú aspoň malú časť nástrojov, ktoré neexistovali pred 50 alebo 100 rokmi, od stopercentne elektronickej alebo elektrických nástrojov rockových skupín až po orchestrálne dychové nástroje modifikované zavádzaním rôznych dusidiel (väčšinu z nich pôvodne vynášli černošskí jazzoví hudobníci v 20. rokoch) a niektoré ďalšie nezvyčajné alebo exotické perkusívne nástroje, ktoré sa dajú nájsť aj v čerstvo napísanej symfónii C dur.

Nástroje vynájdené v 20. storočí sa vo viac-menej rovnakom

pomere delia na akustické a elektronické a tie sa ďalej môžu rozdeľovať na masovo, komerčne vyrábané a na „doma vyrobené“ alebo „vlastnoručne zhotovené“. Elektrické alebo elektroakustické nástroje (po prvý raz objavené v 20. rokoch) sú také, v ktorých sa základný akustický zvukový zdroj elektricky zosilňuje; čistý akustický zvukový komponent sa úmyselne redukuje (napr. vynechaním ozvučnej dosky na klavíri) a často sa používajú ovládače na zmenu hlasitosti a niekedy aj farby, ktoré sú priamo zabudované do korpusu nástroja, ako napr. pri elektrickej gitare. V dnešnom kontexte sa považujú za akustické nástroje. Podobne je vhodné pristupovať aj k doma vyrobeným, nekomerčným elektronickým nástrojom s menším dôrazom na elektronický aspekt; umožňuje nám to brať tu do úvahy všetky nové akustické a elektroakustické nástroje spolu s elektronickými nástrojmi vlastnej výroby a vylúčiť všetky komerčne vyrobené elektronické nástroje, syntezátory, elektronické organy, elektronické (a elektrické!) klavíry, elektronické perkusívne zariadenia a ich predchodcov (ako napr. theremin, Martenotove vlny a Trautonium).

Oblasť, ktorú sme teraz definovali, budeme študovať vo vzťahu k vynálezcom a konštruktérom a k niektorým známejším nástrojom, ako aj z historického hľadiska a vzhľadom na základné princípy tvorby zvuku. Medzi vynálezcami sú okrem školených skladateľov a hráčov (najmä improvizátorov) aj černošskí americkí bluesoví a jazzoví hudobníci (ktorí boli často príliš chudobní na to, aby si mohli kúpiť nástroj), sochári, maliari, umelci performance a hŕstka básnikov, architektov, technikov a fyzikov. Dochádza tu často k vzájomnému prelínaniu sa - hudobníci prispievajú k výstavám a vizuálni umelci účinkujú na koncertoch, pričom proporcie kvality hudobného a vizuálneho predvedenia sa značne líšia. Všeobecne sa dá povedať, že ľudia pochádzajúci z hudobného prostredia vytvárajú nástroje na koncertné využitie a zvukové inštalácie pre výstavy (zakazdým prispôbené danému priestoru), sochári robia zvukové skulptúry a skulptúrne koncertné nástroje a maliarov priťahujú skôr prvky performance art, v ktorých figuruje zvuk. Najznámejším nástrojom 20. storočia je elektrická gitara so svojimi rôznymi príbuznými ako havajská gitara, **dobro** (čisto akustické, ale so zabudovaným kovovým zvukovým vysielateľom na dosiahnutie vyššej hlasitosti), steel a pedálová steel-gitara (vo forme konzoly) a novšie vynálezy hráčov ako Emmett Chapman (**The Stick**), Fred Frith a Glenn Branca. Gitarový syntezátor je syntezátorový ovládač určený skôr gitaristom než hráčom na klávesoch. V oblasti sláčikových nástrojov vynášiel a zostrojil okolo roku 1920 Léo Sirov nový súbor huslí so šiestimi nástrojmi (k už existujúcim štyrom) a v 60. rokoch členovia Catgut Acoustical Society of America súbor s ôsmimi nástrojmi; Gunnar Schonbeck vyrobil diskantové husle a Hans Olof Hansson nástroj, ktorý kombinuje charakteristické vlastnosti huslí a violy, **Violino grande**. Na dosiahnutie vyššej hlasitosti a lepšieho nasmerovania na nahrávacie účely mali husle **Stroh violin** zostrojené začiatkom nášho storočia k telu pripevnený roh a ich odvodnenina **phonofiddle** sa úplne obišla bez tradičného dutého korpusu. Od 30. rokov sa v rôznych obdobiach individuálne alebo priemyselne vyrábali



Mario Bertoncini: Vele - äolische Klangskulptur



elektrické verzie huslí, najmä elektrické husle a kontrabasy.

Medzi klávesové nástroje patria elektrické klavíry, na ktorých sa zvuky vytvárajú zosilňovanými údermi na struny, brnkaním na jazýčkoch alebo údermi na tyče, často bez ozvučnej dosky akustickej verzie, a rôzne pokusy o vytvorenie „klavíra s preznievajúcim tónom“. **Luthéal** Georgea Cloetensa, prvýkrát použitý v Ravelovom diele **Tzigane** (1924), je normálny klavír s prídavnými registrami, ktoré pripomínajú zvuky čembala, cimbalu a harfy alebo lutny a vznikajú pomocou zvláštnych dusidiel a kovových „prstov“ zavesených tak, aby sa zľahka dotýkali strún. Okrem mnohých plechových dusidiel zavedených od 20. rokov sa s dychovými nástrojmi robili pokusy o nahraďiť pevné klapky na drevených dychových nástrojoch trombónovým znižcom, ako napr. pri medzivojnových odvodeninách saxofónu (saxofón je sám výnimkou ako jeden z mála nových nástrojov, ktoré sa úspešne presadili v druhej polovici minulého storočia), pri nástroji **Lyttonophone** Paula Lyttona a jednom súbore nástrojov Hansa-Karstena Raeckeho, zobcovej flaute alebo „penny whistle“ (vo forme píšťaly **Swanee whistle** alebo znižcovej píšťaly) a pri súčasnej flaute **Vermeulen flute** (pripomínajúcej neúspešnú flautu **Giorgi flute** z konca 19. storočia). **Melodica** pridala ústnej harmonike klávesy. Medzi elektrické dychové nástroje sa zaraďujú **Logical Bassoon** (Logický fagot) Gilesa Brindleyho (ale len používaním elektriny) a syntezátorové ovládače ako saxofónu podobný **Lyricon**, trúbke podobný **Electronic Valve Instrument** (elektronický ventilový nástroj) Nylea Steinera a zobcovej flaute podobný **Variophon** Jürgena Schmitza.

Najviac nových nástrojov vzniklo v oblasti perkusíí. Niektoré z nich boli priamo vypožičané od iných kultúr, najmä latinsko-americkej (pôvodne afro-kubánskej, neskôr brazílskej), ako marimba, maracas, claves a berimbau. Súbory, ktoré hrajú na západoindickom „národnom“ nástroji nášho storočia - plechovom bubne (vyvinutom z prázdneho barelu na olej), hrajú dokonca úplne spamäti zložité transkripcie klasickej hudby. Plechový bubon prijali aj niektorí západní perkusionisti. Vibrafón a flexatón sú objavmi z oblasti zábavnej hudby 20. rokov, zatiaľ čo brzdový bubon a puklica (z áut) sú „nájdene nástroje“ používané najmä v USA. Medzi neskoršie vynálezy, ktoré sa aj komerčne vyrábali, patria **boobams** (bambusové bubny) Williama Loughborougha, **rototoms** Michaela Colgrassa (bubny, ktorých ladenie sa môže meniť jednoducho ich otáčaním), **handchime** Davida Sawyera (úzky rúrovitý zvonček s vonkajším bicím kladivom, ktorý má rovnaký zvuk a použitie ako ručný zvonček) a **Vibra-slap** (druh hrkálky). Christopher Charles Banta zostrojuje veľmi veľké marimby so špeciálnymi rezonátormi. Medzi nekomerčné nástroje patrí niekoľko súborov, ktoré vynašala v rokoch 1958-60 Lucia Dlugoszewski, mnohé nástroje bratov Baschetovcov, malé perkusie, ktoré používal slepý spevák Moondog (Louis

Hardin), rôzne nadstavce tradičných nástrojov a zdroje zvuku Mauricia Kagela (vrátane „klávesnice“ kastaniet), bambusové perkusie Roberta Hebrarda, rôzne modifikované perkusívne nástroje Richa O`Donnena, **Kikkokikirikiki** Akio Suzukiho, na ktorých sa hrá trením, súbor nástrojov s napnutými oceľovými páskami, na ktoré sa udiera (**Steel Cong**), a zvoncovité **petalumes** Franka Perryho. Signalizačné zariade-

nia, najmä špeciálne zvonce, klaksóny a húkačky, sa používali mnohými spôsobmi; v **Nine Bells** (Deväť zvonov) Toma Johnsona sa hrá na kolekcii požiarnych zvoncov, zatiaľ čo Llorenc Barber hrá na špeciálne zostrojených zvoncoch. Paul Burwell, Art Ensemble of Chicago a ďalší používali súbory automobilových puklíc.

Všetky tieto nástroje sú len malou časťou vynálezov 20. storočia v tejto oblasti. Boli navrhnuté, aby umožnili predovšetkým hranie jestvujúceho repertoáru v niekoľkých špecifických oblastiach hudby a nevyžadovali si žiadne nezvyčajné hráčske techniky. Sú však len špičkou ľadovca. Je tu veľká oblasť (ako pri prvom festivale ECHO), v ktorej hudobníci a umelci namiesto používania priemyselne vyrobených nástrojov (starých alebo nových) cítili potrebu tvoriť vlastné zariadenia na tvorbu zvuku pre koncerty, výstavy a environmentálne situácie. Ich tvary, veľkosti a zvuky sú často prekvapujúce, osobité a pôsobivé. Je to návrat k raným vlastnostiam zvuku, pričom nástroje sú oslobodené (vzhľadom na novšie prístupy) od nevyhnutnosti hrať už jestvujúcu hudbu. Tieto vlastnosti sa dajú najlepšie vidieť na vývoji čembala smerom ku klavíru, violy smerom k husliam. Mozart počas svojej krátkej kariéry napísal svoje rané klávesové sonáty pre čembalo, neskoršie pre klavír; a už o tri desaťročia neskôr pri Beethovenových zrelých klavírných sonátach je čembalo úplne zabudnuté. Starší nástroj sa už nemôže používať na hranie hudby skomponovanej pre novší, keď však odhliadneme od dnešnej požiadavky autenticity, je ešte stále možné hrať väčšinu čembalovej či violovej hudby na ich moderných ekvivalentoch, klavíroch a husliach. Aby to bolo možné a navyše aby sa splnili požiadavky na vydávanie hlasnejšieho zvuku vo veľkých sieňach a na lepšie ovládanie artikulácie (a tiež na ich použitie v rôznych formách jazzu, rocku, populárnej a folkovej hudby) sa stal charakter zvuku moderných nástrojov bezfarebnejším. Ak izolujeme rovnaký tón oboch nástrojov, starého a nového, a ignorujeme súčasne hudbu (ťažká úloha!), zistíme, že zvuk moderného nástroja je neutrálny a v porovnaní so starým nezaujímavý, zatiaľ čo jeho predchodca má sýty a vitálny charakter. Spektrografická analýza používajúca nedávno vyvinuté zložité zariadenie nám potvrdila tento sluchový dojem porovnaním tej istej Beethovenovej skladby hranej na klavíri (fortepiano), ktorý kedysi sám vlastnil, a na modernom krídle. Väčšina dnešných tvorivých vynálezov sa zaujíma práve o túto vlastnosť; namiesto toho, aby sa stotožnili so všeobecným názorom, že celý vývoj za posledné dve-tri storočia znamenal pri nástrojoch dnešného orchestra zlepšenie (a bez premýšľania nad tým, či sa týmto vývojom nestratila ich iná kvalita), akceptujú - často úmyselne - obmedzenia svojich vlastných nástrojov, ktoré kompenzujú nádejou, že zvuky, ktoré vydávajú, sú samy osebe zaujímavejšie, dokonca ešte predtým, než sa na nich začne hrať hudba.

Hudobné nástroje sa delia do piatich základných kategórií tvorby zvuku. Sú to aerofóny, strunofóny, membránofóny a idiofóny (čo znamená nástroje, pri ktorých sa zvuk vyludzuje fúkaním, pomocou strún, kože, pričom všetky potrebujú nejakú formu kostry ako rezonátora, a „samoznejúce“ nástroje, pri ktorých zvuk vzniká udieraním alebo škriabaním na je-



diný izolovaný predmet). Prírastkom 20. storočia sú elektrofony (založené na všetkých formách elektromechanických a elektronických oscilátorov). Princípy prvých štyroch kategórií boli objavené v prehistorických časoch. V prípade dychových nástrojov zvuk určuje náustok vrátane jednoduchého jazýčka klarinetu a saxofónu (a podobný voľný jazýček ústnej harmoniky), dvojitého jazýčka hoboja a fagotu, druhu kónického náustku používaného pri všetkých dychových nástrojoch a otvorov s ostrými okrajmi, cez ktoré hráč fúka do flauty, zobcovej flauty a shakuhachi. Na strunách sa hrá sláčikom, brnká sa na ne a príležitostne udiera, na kožu bubna sa bije alebo trie. Medzi idiofony, na ktoré sa udiera, hrá sa na nich sláčikom, trie a

niekedy fúka, patria zvony, gongy, činely, drevené tehly a hrkálky. Všetky akustické nástroje sú založené na jednom z týchto princípov; niektoré dokonca kombinujú viac princípov, ako napr. jedna verzia indického **pungi**, jazýčkovej dvojitej píšťaly zaklínača hadov s pridanou basovou strunou, na ktorej sa brnká. Pri niektorých novších nástrojoch, kde sú použité nezvyčajné alebo každodenné predmety a materiály, je niekedy pomerne ťažké vizuálne určiť princíp (alebo princípy), na ktorom sú založené, je však nemožné takéto spojenie obísť a objaviť doteraz neznámy princíp.

Nástroje 20. storočia sa dotýkajú týchto princípov tromi základnými spôsobmi. Tie, o ktorých sme už hovorili, sa vyznačujú úzkym vzťahom k tradičným nástrojom, „hlavnému prúdu“ variantov, pri ktorých sa využívajú najdôležitejšie základné formy tvorby zvuku (niekedy sa používajú nové materiály ako plastické hmoty a kovové zliatiny). Tieto nástroje umožňujú zväčša ľahkú produkciu konvenčných stupnic a ladených systémov. Sú aj ďalšie nástroje s podobným vzťahom ku konvenčným modelom, ktoré sa však zároveň od nich odchyľujú a vo väčšine prípadov si vyžadujú hráčsku techniku založenú vo väčšom či menšom rozsahu na technike najbližšieho tradičného ekvivalentu. Takáto technika je menej významná pri druhých dvoch kategóriách, okrem tej oblasti, kde ide o perkusie.

Druhou metódou je nadmerné zdôraznenie jedného alebo viacerých aspektov konvenčných realizácií základného princípu, „zmena pravidiel“, ako napr. struny natiahnuté cez podpory vzdialené od seba až do 100 metrov a rúry alebo trúbky dlhé až do 15 metrov. Tretia skupina sa zaoberá princípmi a formami, ktoré boli objavené v nezápadných kultúrach alebo zostali mimo hlavného prúdu západných kultúr, ako flašinet, gajdy a kľincové husle. Až doteraz sme sa zmieňovali prevažne o „nástrojoch“, ale všetko, čo tu bolo povedané, sa týka aj zvukových skulptúr, zvukových inštalácií a zvukových environmentov. Tie všetky treba chápať ako jednu oblasť, ktorá je aspoň čiastočne samostatná a na tej istej úrovni ako ďalšie nové umelecké formy 20. storočia, napr. film, video a performance art a ktorá má mnohé spájacie články s ďalšími tradičnými a novšími umeleckými formami. Pri vzdialenejších odvodeninách tradičných nástrojov tvoria najväčšiu oblasť perkusie, ale nakoľko sú vo väčšine prípadov základné hráčske techniky takmer identické, o tejto skupine nástrojov sme už hovorili. Ďalej budeme hovoriť o niektorých takých nástrojoch, ktoré sú menej konvenčné, ale vzhľadom na ich charakter by mohli byť napríklad pridelené bubeníkovi v symfonickom orchestri. Medzi obmeny strunových nástrojov patria

významné modifikácie lacných huslí, viol a violončiel Jona Rosea (pridávaním dodatočných strún, napr. 19-strunové husle a violončelo, a príležitostne rozširovaním nástrojov, ako pri zdvojených husliach s veľmi dlhým hmatníkom presahujúcim dva husľové korpusy, na ktorých sa hrá dvoma sláčikmi pripevnenými k rámu rovnobežne vo vzdialenosti asi pol metra od seba), „plne pražcové“ gitary Hansa Reichela (pražce siahajúce cez zvukový otvor) a modifikované elektrické gitary (zvyčajne hmatník bez tela a v jednom prípade s dvoma hmatníkmi, každý vybavený snímačom, ktorý je pripevnený koncom k druhému tak, že tvoria jeden dlhý hmatník). Na dvojitých stereo-elektrických husliach s dvoma zoštíhlenými telami spojenými bokmi k sebe (podobne ako u známejšej kombinácie elektrickej gitary a basgitary v jednom nástroji), ktoré vyrobil pre Shankara Ken Parker, sa hrá ako na normálnych husliach. Herbert Försch-Tenge zostrojil dlhé cetry, niektoré vybavené viacerými kobylkami, na ktorých sa hrá bicími paličkami (špecializoval sa aj na mnohojazyčkové kovové a drevené štrbinové bubny). Joop van Brakel vyrobil niekoľko citár so zosilňovaným úderom. Elektromagneticky udieraná struna je tiež základom pre mnohé Takisove zosilňované zvukové skulptúry. Inštalácie **Machine guitar** Remka Schau charakterizujú elektrické gitary, na ktorých struny udierajú povrazy a gumové pásy otáčané elektrickými vítačkami a pilami.

Mnohé nástroje od Árhéy (Franky Bourlier a Goa Alloro) sú vyvinuté z modelov Stredného východu. Zaraďuje sa medzi ne **Stringar** s 52 strunami, väčšinou zborovými, ako aj rôzne dychové nástroje. **Fuchsharfe** Paula Fuchsa (schopná širokého rozsahu glissánd, keď sa na ňu hrá „hrdlom fľaše“) je kombinovaná s basou (**Fuchsbass**) a podobne ako **Fuchszither** má na oboch koncoch strún zosilňovač; Fuchs zostrojil aj niekoľko typov hornov (**Fuchshorn**), z ktorých jeden kombinuje bronzový korpus a drevený roztrub, zatiaľ čo pri **Doppelfuchshorne** hrá jeden hráč na dvoch náustkoch. Fuchsove nástroje zahŕňajú aj perkusie a hybridný súbor **Ballastsaite** (kombinované struny a perkusie). Do dychových nástrojov Hansa-Karstena Raeckeho sa zvyčajne fúka cez saxofónový náustok, ale popri otvoroch na prsty a niekoľkých klapkách majú často navyše trombónové znižce, píesty (ako u plechových dychových nástrojov) a ďalšie nekonvenčné črty, ako napr. u dvoch nástrojov, ktoré kombinujú dychové a strunové nástroje.

Do príbuznej oblasti, ktorú by sme mohli nazvať „zvukové efekty“, patria nástroje pozostávajúce z jestvujúcich objektov (vrátane zvukových signalizačných zariadení), väčšinou perkusívnych. Niektoré novšie nástroje sa skutočne veľmi podobajú prístrojom na zvukové efekty spred 50 rokov. Medzi signalizačnými zariadeniami sú známe sirény, ktoré zaviedli (v rozličných formách ako elektricky, ručne alebo ústne ovládané) do svojich kompozícií mnohí skladatelia 20. storočia. Automobilové klaksóny (ovládané elektromagneticky alebo ručne) boli použité v Gershwinovom **Američanovi v Paríži** (1928), tučet klaksónov hrá krátke fanfáry v opere Györgyi Ligetiho **Le grand macabre** (1974-77) a široká paleta rozličných modelov tvorí **Car Horn Organ** Wendy Chambersovej (zostrojený



Tedom Sledzinskim). Klaksóny začlenili do svojich konštrukcií aj Arthur Frick, Llyn Foulkes a ďalší. V **Tret-Orgel-Teppich-Objekt** Horsta Gläskera sa podobné klaksóny a húkačky ovládajú nohou. Automobilové klaksóny a ďalšie nájdene objekty humorne používali Spike Jones, Gerard Hoffnung a Peter Schickele (ako P.D.Q. Bach). Komické varianty alebo kombinácie známych nástrojov konštruoval aj Carlos Iraldi pre argentínsku skupinu Les Luthiers. Vábničky na vtáky, na ktorých sa hrá ústami alebo rukou, tvoria nástrojovú skupinu v **La caccia** Waltera Marchettiho (1965) a použil ich aj Mauricio Kagel v **Bestiariu** (1974-75). Už sme opísali niektoré nezvyčajné objekty zaradené do perkusívnej skupiny v skladbe **Parade** Erika Satieho (1916-17) a **Ballet mécanique** Georgea Antheila (1923); môžu sa považovať za predchodcov 156 elektrických a elektronických kancelárskych strojov, z ktorých niektoré sú vybavené zvukovými signalizačnými zariadeniami a ktoré tvoria súbor ovládaný diernymi papierovými páskami v **Symphonie 'Les échanges'** Rolfa Liebermanna (1964).

Nájdene predmety tvoria súčasť mnohých nových nástrojov a zvukových skulptúr, rovnako ako mnohé tradičné nástroje využívajú priemyselne vyrobené materiály nakúpené remeselníkom, ktorý ich vyrába: struny v klavíroch, harfách, gitarách a husliach, kovové súčiastky na uchytenie a ladenie strún, kovové rámy v klavíroch, jazýčky v drevených dychových nástrojoch a plechové náustky (väčšinou aj husľové sláčiky). Podobné predmety začlenené medzi nové nástroje väčšinou nie sú pôvodne určené na hudobné použitie, ale nakoniec sa použijú pre ich vhodné vlastnosti. Náš opis „nájdene predmetov“ sa týka tých, na ktorých sa hrá ako na hudobných nástrojoch a ktoré sú zvyčajne len málo prispôbené alebo nie sú prispôbené vôbec. Perkusionista Han Bennink hral na konároch stromov, polenách a iných nájdene prírodných materiáloch, David van Tieghem nahral video, kde hrá s dvoma bicími paličkami na newyorských chodníkoch a ich „príslušenstve“ (telefónnych búdkach, odpadkových košoch, dverách, oknách, mriežkach a dopravných značkách), skupina **Music for Homemade Instruments** Skipa La Planteho hrá prevažne na lacných alebo voľne nájdene predmetoch (napr. súbor zvonkohier vyrobených z vidličiek a „marimba“ z pohára od arašidového masla), v **Experimentum Mundi** Giorgia Battistelliho (1981) robí 17 remeselníckych majstrov svoju normálnu prácu a pieseň **The World Is a Concerto** na platni Barbary Streisandovej sprevádzajú šťastí zvuky domácich spotrebičov, ako kávovaru, odšťavňovača, vysávača a budíka. Kolesá z bicykla použili ako jednoduché harfy Richard Lerman v **Travelon Gamelan**, Godfried-Willem Raes v **Dudafoon** a niekoľko ďalších umelcov. Niekoľko experimentálnych rockových skupín vrátane Einstürzende Neubauten, Test Dept. a **Urban Gamelan** z 23 Skidoo sa špecializovalo na hranie na odpadových materiáloch a ďalších nájdene predmetoch. Malé zvukové predmety, zvukové hračky ako malé zvončeky a piskadlá z bábik sa nieke-

dy zapájali do hudobných kostýmov (Kagel, Battistelli, Hugh Davies), topánok (Kagel) a klobúkov (Kagel, Davies, Joe Jones a Annea Lockwoodová). Stanley Lunetta zapojil dovnútra zvukového klobúka **Sound Hat** elektrický obvod. Pozoruhodnú modernú formu jednočlenného súboru vymyslela Victoria Chaplinová v **Le Cirque Imaginaire**. Ellen Fullmanová vystupovala vo svo-

jej ozvučenej kovovej košeli - **Amplified Metal Skirt**. Mnohí výrobcovia nástrojov usporadúvajú workshopy najmä pre deti, ktoré majú vymýšľať vlastné nástroje alebo hrať na špeciálne pre ne navrhnutých nástrojoch (predovšetkým pre mentálne a fyzicky postihnuté deti, ako napr. dva malé perkusívne nástroje bratov Baschetovcov a dve stále inštalácie:

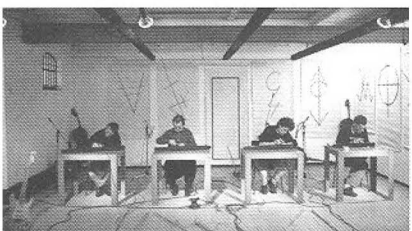
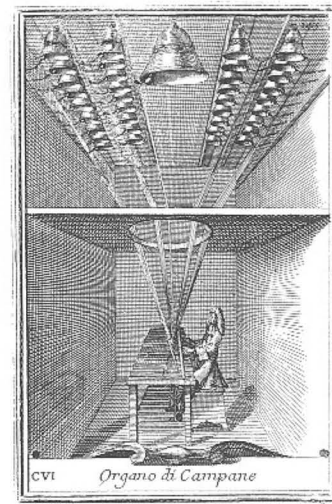
Environment of Musical Sculpture for Exceptional Children

Johna Graysona vo Vancouveri a **Voetcarillon** Alfonsa van Legela v Tilburgu). Ďalšie workshopy sa organizovali pre dospelých, aby vymýšľali nové jednoduché nástroje pre deti (najmä Kagel; tím **Giocore con i Suoni**, ktorý tvoria sochár Bruno Munari, hudobník David Mosconi a vychovávateľ Giovanni Belgrano, vyvinul s podobným prístupom súbor nástrojov založených na tradičných modeloch, plánovaný pre výrobu).

Do zvukových inštalácií a zvukových skulptúr sa začleňovali ďalšie perkusívne prvky, ako presne vyvážené kladivá, ktoré udierajú na rezonančné rúry v súbore zavesených zvukových skulptúr **Paisatge del so** Kana Masudu a ktoré sa uvádzajú do pohybu jemným postrčením celého objektu. Ludwig Gris zabudoval v skulptúre **Medusa** tristo malých zvukových predmetov. Niektoré kovové zvukové skulptúry majú na hranie upravený celkový povrch, napr. séria objektov Gerlindy Beckovej, ktorá tvorí **Klangstrasse**

(Ulicu zvukov). Niekedy sa perkusívne zvuky v určenej sekvencii tvoria poloautomaticky, keď ľudské zasahovanie dodáva len hybnú silu a môže meniť iba rýchlosť vydávania zvukov. Prikladom je **Audioma** Estherey a Waltera Aeschlimannovcov, kde sa udiera v „programovanej“ sekvencii na 12 činelov pomocou pedálov stojaceho bicykla. Keď sa páry veľkých kolies Edmunda Kieselbacha postrčia, príťažlivosť zabezpečuje, že gule sa kotúľajú dolu rúrami a paličky udierajú na malé činely alebo srdcia zvoncov.

V druhej a tretej kategórii opíšeme niektoré podrobnosti jednotlivých techník. V oblasti nástrojov s nadmerným zväčšením jedného určitého aspektu ide hlavne o inštalácie nástrojov s predĺženými strunami, nakoľko ich konštrukcia, montáž a hranie na nich si nevyžadujú veľa odborných znalostí alebo tradičných techník. Sú založené na mnohých rôznych typoch strún, z ktorých väčšina nebola pôvodne určená na hudobné účely: oceľový klavírny drôt, špagát na balíky, jednovláknový nylon (zvyčajne vo forme rybárskeho vlákna; vyvinul ho v roku 1935 Du Pont v USA, v r. 1938 sa tu začal používať na štetiny zubnej kefky, v Británii ho začal licenčne vyrábať ICI začiatkom 40. rokov a od roku 1942 - ešte pred komerčným využitím - ho používal v nezvukových skulptúrach konštruktivista ruského pôvodu Naum Gabo), dentálna niť, liaty latex (guma), bavlna a navoskovaná vlna. „Pravidlá“ sa zmenia, keď sú takéto struny dlhšie než jeden až dva metre, čo je maximálna dĺžka pri konvenčných nástrojoch ako klavír, harfa a kontrabas: priemer oveľa dlhších strún sa odporúča s dĺžkou nezväčšuje a často nie je väčší než u konvenčných nástrojov, zatiaľ čo napätie je podstatne menšie. Výsledkom toho je okrem iného strata základných a najnižších alikvotných tónov a ľahšia dosiahnuteľnosť vyšších alikvotných tónov než zvyčajne. Takéto struny okrem toho, že sa na nich dá hrať sláčikom a brnkáť, navyše veľmi



dobre reagujú na udieranie ako na perkusívny nástroj. Skutočne raným elektrickým perkusívnym nástrojom (so strunami „normálnej“ dĺžky) boli zosilňované „chromatické elektronické tympany“ Benjamina F. Miessnera (1935). Ďalšou možnosťou, ktorú objavili úplne odlišnými spôsobmi Alvin Lucier (**Music on a Long Thin Wire** - Hudba na dlhom tenkom drôte, 1977) a - s krátkymi strunami - Peter Appleton, je „poháňanie“ struny elektronickým oscilátorom, ktorý spôsobuje jej vibráciu pomocou špeciálneho transformátora. Takéto veľmi dlhé struny sa často elektricky zosilňujú.

Nezvyčajne dlhé struny sa používajú od 60. rokov. Spočiatku to boli špeciálne doplnky k inštrumentáru v skladbách ako **Megaton for William Burroughs** Gordona Mummyho (1962-63) a **Unter Strom** (Pod prúdom) Mauricia Kagela (1969; „Rahmenharfe“ dlhá 6 m), ako aj v predstaveniach Nyla Steinera (koncom 60. rokov; 10 m dlhý monochord) a v inštalácii Alvina Currana a Paula Klerra (**Magic Carpet** - Magický koberec, 1970). Neskôr nasledovali koncertné nástroje a exteriérové inštalácie (až do 11 m dĺžky) albrechta d., exteriérové inštalácie Maxa Eastleyho z roku 1974 (až 10 m dlhý **Hydrophone** a **Elastic Aerophone** - až 15 m dlhé gumené pásy), Paula Burwella (1975, inštalácia, až 15 m), Hugh Daviesa (**Room Harp**, 1976, do 10 m), Luciera (pozri vyššie, do 30 m), verzia **Analapos** Akio Suzukiho (točená struna, najmenej 8 m dlhá), Craiga Hundleyho (**Blaster Beam**, 1980, 4-6 m, mikrotonálna), Georgea Smitsa, Ellen Fullmanovej (**The Long String Instrument**, rôzne verzie od r. 1981, až do 20 m) a Jona Rosea (inštalácia, 10 m). Dvaja umelci, ktorí v najväčšom rozsahu skúmali toto médium v rôznych performancových inštaláciách, sú performer Terry Fox (rôzne nezosilňované diela od r. 1976 až do 100 m dlhé) a Paul Panhuysen v spolupráci s Johanom Goedhartom (**Snareninstallaties**, od r. 1982. až do 157 m dlhé), ktorí často využívali podlahu, steny, strop a rôzne zariadenia v miestnosti ako rezonátory. Konštruovali sa aj obrovské eolské harfy. Priekopníkom bol Abbot Don Giulio Cesare Gattoni, ktorý v roku 1783 v Miláne (alebo možno v r. 1785 v Como) zostrojil **Armonica meteorologica** (15 strún 150 krokov dlhých). K ďalším konštruktérmi patria Giuseppe Chiari, Bill a Mary Buchenovci (napr. 3,5 m vysoký **Wind Bow** - Veterný oblúk so 60 strunami), Ward McCain (7 m vysoká, harfový tvar, s 80 strunami, inštalovaná v Chelsea, Vermont; dnes už nefunkčná), Ron Konzak (**Puget Sound Wind Harp**; 7 m vysoká, harfový tvar, s 30 strunami, ozvučnicu tvorí miestnosť so schodmi a oknami!), Mario Bertoncini (niekoľko hárľ až do 7 m vysokých pre jeho skladbu **Vele**, 1974), Douglas Hollis (séria **Singing Bridge** - Spievajúci most, od r. 1980, do ktorej patrí 6 metrov vysoký **Water Walker** - Vodný chodec s približne 60 strunami 12-metrovej dĺžky na každej strane mostu) a Thaddeus Holownia s Gordonom Monahanom (**Gigantic Aeolian Harp**, 1984, s 8 strunami 18-metrovej dĺžky, v Jolicure v zálive Bay of Fundy, New Brunswick).

Ďalším príkladom, kde sa využíva materiál nadmernej dĺžky ako hudobný nástroj, sú dlhé rúry. Platia tu podobné „zmeny pravidiel“, najmä v pomere priemeru k dĺžke. Materiálom je zvyčajne hliník, oceľ, mosadz, lepenka alebo plastické hmoty (PVC) a v niektorých prípadoch odpadové materiály. Tony Price napr. skonštruoval súbor obrovských trubicových zvoncov (až do 6 m dlhých) zo šrotu, ktorý sa predával na jadrovom pokusnom pozemku v Los Alamos (čo tvorí základ všetkých jeho skulptúr, či už so zvukom, alebo bez). Tento súbor neskôr rozmontovali a odniesli neznáme osoby. K ďalším zaveseným rúram sa raduje séria **Soundings** Brucea Fiera (do 3 m dĺžky) a najmä **Spiral Sound** s 254 rúrami.

Najdlhšími rúrami sú zložené rúry (z viacerých spojených kusov dlhých 3,5 až 15 m) v inštaláciách **Tracks** (Stopy) Relyho Tarla, na ktorých sa hrá boxerskými rukavicami alebo (so zosilňovačom) tak, že sa do nich púšťajú malé okrúhle predmety. V **PanDemonic** Lawrencea Casserleyho a Simona Desorghera hrá 150 rúr ako Panove flauty a bubny, pričom najdlhšia rúra má okolo 5 metrov. Dlhé PVC rúrové bubny (až do 4 m) sú súčasťou inštrumentára novozélandského tria From Scratch. Ďalším nezvyčajným využitím rúr sú „pyrofónové“ sklenené rúry, ktoré ozvučujú cez ne pretekajúce prúdy horiaceho plynu (Bow Gamelan Ensemble), rezonátory zostrojené zo zvaraných plechoviek, ktoré použil Robert Erickson ako rúrové bubny, rezonátory pre klávesové perkusívne nástroje a rúrové filtre pre reproduktory.

V tretej kategórii vidno najzrejmejšie použitie nezápádnych princípov na mimoriadne dôležitom materiáli, ktorý je s nimi úzko spätý a nepochádza z Európy: bambus. Môže tvoriť ozvučnú časť všetkých typov nástrojov (okrem niektorých typov idiofónov) a dá sa použiť aj ako rezonátor, kostra bubna alebo stojan na nástroj. Niektorí západní vynálezcovia nástrojov sa špecializovali na prácu s bambusom, ako Robert Hebrard vo veľkých perkusívnych nástrojoch (niekedy pre viacerých hráčov), Harry Partch, David Sawyer a Joaquin Orellana (Guatemala) v niektorých perkusívnych nástrojoch a Max Eastley v jednotlivých inštaláciách. Nezvyčajné bambusové flauty vyvíjali David Toop (vrátane bzučiacej Osej flauty - Wasp Flute) a Douglas Ewart. V Brazílii skonštruoval Walter Smetak niekoľko nástrojov z tekvic. Ďalšími dvoma jednoduchými materiálmi bežnými v celom svete sú íl a sklo. Íl je základom dychových nástrojov Susan Rawcliffovej, keramických trúbok v **Echo Chasers** (niektoré vyrobené zo skla) Stephena Claya Smeeda a Normana Tornheima. Sklo má perkusívnu úlohu v **Glass Concert** Anney Lockwoodovej a v **Glass Spielen** Josefa Antona Riedla. V perkusiách a dychových nástrojoch ho používajú aj Glass Orchestra z Toronta a podobný súbor AG Neue Musik v Kasseli. Elmar Daucher zostrojil množstvo malých obdĺžnikových alebo štvorcových kamenných stĺpov zoradených na šikmej ploche. Zvieracie kosti (vrátane parohov) sú základom mnohých raných nástrojov Billa a Mary Buchenových.

Medzi západné nástroje, ktoré sa bežne nepoužívajú, patria ninera, gajdy, klincové husle, židovská harfa a cimbal. Prvé tri z nich sa prejavili ako mimoriadne zaujímavé, nakoľko ich princípy prijímali - často nevedome - vynálezcovia 20. storočia. Flašinet bol základom všetkých **intonarumori**, ktoré medzi rokmi 1913 a 1921 konštruoval futurista Luigi Russolo, a kombinácia ich jednotlivých vlastností bola základom všetkých štyroch verzií nástroja **rumorarmonio**, ktoré Russolo vypracoval v priebehu 20. rokov. Koleso ovládané kľukou sa otáča takým spôsobom, že jeho ráfik nepretržite „hrá“ ako sláčik na jednej alebo viacerých strunách. V tradičnom nástroji sú všetky struny okrem jednej basové a „prsty“ ovládané z klávesnice „pritláčajú“ zvyšnú „melodickú“ strunu v rôznych polohách jej dĺžky. **Intonarumori** mali len jednu strunu a žiadnu klávesnicu; namiesto toho mali ladiacu páčku, ktorou sa menilo napätie aj znejúca dĺžka struny. V nástroji **rumorarmonio** zase klávesnica nahradila páčky. Jednu klávesnicu obsahujú aj dve ďalšie ninerové odrody 20. storočia, zosilňovaný **Radiotone** (1930), ktorý sa niekedy zabudovával do píšťalových organov, a séria nástrojov, ktoré zostavoval od r. 1976 kalifornský maliar Bob Bates a medzi ktoré patrí **Fuser** pre dvoch hráčov a **Converter**. Otáčajúce sa kolesá tiež hrajú na stru-

nách ako sláčik v nastavci elektrických gitár **Gizmotron** (ktorý vynašili anglickí rockoví hudobníci Kevin Godley a Lol Creme) a v niektorých automatických strunových inštaláciách Panhuysena a Goedharta. Russolove ďalšie menej významné nástroje používajú iný spôsob sláčikového hrania: **piano enarmonico** (1931), kde pohyblivý pás hrá na rade nalađených pružín ovládaných z klávesnice, a **arco enarmonico** (1925), nová forma sláčika na hranie na konvenčných strunových nástrojoch, pri ktorom trenie vytvárajú drobné výčnelky tenkého drôtu navinutého špirálovito okolo tyče. Russolo vytvoril aj „hlukové“ modifikácie lietadlového motora pre „vzdušné divadlo“ svojho kolegu - futuristu Fedeleho Azariho. Gajdy sú základom mnohých väčších nástrojov pre environmentálne performance a inštalácie. Pozostávajú z organových píšťal a jazýčkov, do ktorých sa duje elektropneumaticky ako v prípade mnohých píšťalových organov, často prostredníctvom motorov z vysávača. Do tejto kategórie patria dve skupiny zvukových skulptúr Davida Jacobsa (**Wah Wahs**, 1967-70 a **Hanging Pieces**, 1970-73) a séria **Adapted Bagpipe** - Upravené gajdy Yoshiho Wadu (z konca 70. rokov). Medzi novšie diela patria 13-dielny súbor **Infraschall** Güntera Demniga, skupina osemnástich **Pneumafoons** Godfrieda-Willema Raesa, **Tret-Orgel-Teppich-Objekt** Horsta Gläskera a vetrom plnený **Tonkometer** Nilsa Krügera ovládaný gumenou rukavicou. Malé píšťalové organy konštruovali tiež Martin Riches (ovládanie domácim počítačom), Arnold Dreyblatt (naladený v prirodzenom ladení), Yoshi Wada a Horst Rickels (veľmi osobité diela, napr. oddeliteľné píšťaly). Menšie skupiny píšťal sa objavujú vo zvukových skulptúrach Richesa, Stephana von Hueneho a Stephena Kenta Goodmana.

Základom klincových huslí je kovová (niekedy drevená) tyč, ktorá je upevnená len na jednom konci (ako stožiar). Prvýkrát boli uvedené v r. 1740, keď Johann Wilde, huslista v St. Petersburgu, mimovoľne potiahol sláčikom po klinci na stene, na ktorý vešal svoj sláčik, keď ho nepotreboval; ten zvuk sa mu natoľko zapáčil, že vymyslel klincové husle, na ktorých boli (pôvodne) skutočné klince nabité do kusa dreva tak, že vyčnievali rôzne dĺžky, ktoré pri hraní sláčikom vydávali tóny odlišných výšok. Tento princíp sa nejaký čas vyvíjal, ale nikdy sa nestal základom nástroja hlavného prúdu, pretože klincové husle boli menej flexibilné než iné sláčikové nástroje, umožňovali len veľmi málo dvojhmatov, ich

rozsah bol oveľa obmedzenejší a intonačne boli menej presné.

Vytvorili však základ pre mnohé neskoršie nástroje. U niektorých z nich sa značne mení základný pomer medzi priemerom a dĺžkou a využíva sa dlhšie trvajúca rezonancia dlhých tenkých tyčí.

Nečakaným prínosom pre vynálezcov nástrojov je skutočnosť, že tyč upevnená len na jednom konci znie o oktávu nižšie než tá istá tyč zaveseaná alebo podopretá na oboch koncoch a funguje spôsobom porovnateľným s dosiahnutím nižšej oktávy, keď sa rúra s otvorenými koncami „uzavrie“ na jednom konci, ako je to v prípade píšťaly Swanee whistle, Panovej flauty a niektorých organových píšťal. Na klincových husliach sa často hrá údermi a dokonca fúkaním namiesto hrania sláčikom (alebo trením). Známym príkladom je hračkársky klavír vynájdený v polovici 19. storočia. K ďalším nástrojom komerčne vyrábaným počas nasledujúcich sto rokov a využívajúcim úder na tyče sa zaraďujú zvony v niektorých domácich hodinách, elektrické zvonkohry a malé zvonče-

ky vnútri hojdačích hračiek. Zostrojených bolo aj zopár nástrojov, na ktorých sa hralo rukavicami s nanosenou kolofóniou, ako napr. **Stockspiel** alebo **Melkharmonica** z polovice 19. storočia a jeden nástroj používaný v nemeckom varieté medzi dvoma svetovými vojnami.

Novšími príkladmi na princíp klincových huslí sú predovšetkým zvukové skulptúry **Sonambient** Harryho Bertoiu, v ktorých sú skupiny (takmer zväzky) tesne naukladaných dlhých tenkých tyčí vyladených tak, aby vydávali tónové clustery. Každá tyč je zakončená valcovitým závažím, ktoré znižuje ladenie podobným spôsobom ako pri nastavení volných jazýčkov v harmonikách a akordeónoch alebo lamiel v hracích skrinkách; keď nimi hýbu ruky hráča, závažia udierajú jedno o druhé v rôznych kombináciách. K ďalším použitiam sa zaraďujú niektoré elektrické klavíry, ktoré od konca 40. rokov konštruoval Harold Rhodes, najmä jeden priemyselne vyrobený klavír, ktorý nesie jeho meno („Rhodes“ alebo „Fender-Rhodes“); vláknité tyče - často so závažiami, ktoré nachádzame pri mnohých nástrojoch bratov Baschetovcov, a tyče zo zvonkohier v niektorých ich zvukových skulptúrach, ako aj veľké zvonice a fontány; jednotlivé nástroje, ktoré zostrojili Mauricio Kagel, Mario Bertoncini (do ktorých sa fúka stlačený vzduch) a David Cope pre špeciálne skladby; rozličné modely vodofónu - **Waterphone** Richarda Watersa s rezonátormi plnenými vodou; súbory **Bow Chime** a **Buzz Chime** (Sláčikový zvoniec a Bzučiacci zvoniec) Roberta Rutmana; **Chromatic Wing** (Chromatické krídlo) Chrisa Browna; **Crustacean** Toma Nunna; malé dverové kľučky podobné morským ježkom s prिवarenými tyčami (na nerušené počúvanie) Reinholda Piepera Marxhausena; drevené tyče pripútené k niektorým nástrojom (na ktoré sa udiera a zároveň sa používajú ako rezonátory) vo **Western Gamelan** Daniela Schmidta; dlhé tyče, na ktoré sa udiera paličkou poháňanou elektrickým motorom (Max Eastley) a **Angel Bars** (Anjelské tyče) Davida Sawyera. Materiály a predmety 20. storočia figurujú v popredí v dielach mnohých umelcov. Najnezvyčajnejšími príkladmi sú: pečená plastelína vytvarovaná do trúbok, ktorá tvorí všetky alebo niektoré časti tela mnohých dychových nástrojov Hansa Karstena Raeckeho, telá zosilňovaných citár Pierre-Jeana Croseta, ktoré sú vyrobené z plexiskla (zámerne vybraného pre jeho nerezonantnosť), balónové rezonátory v súbore **Space Plates** Toma Nunna, polystyrénové rezonátory v inštaláciách Georgea Smitsa a gumené pásiky, ktoré používali ako struny Mauricio Kagel, Richard Dunlap a (v niekoľkých nástrojoch) Allan Bryant a Alec Bernstein. Medzi koncertné diela, v ktorých je zdrojom zvuku iný nezvyčajný, ale oveľa starší materiál, patria **Paper Piece** - Papierový kus Benjamina Pattersona (1960) a **Paper Music** - Papierová hudba Josefa Antona Riedla (1961). Mnohí hudobníci, ktorí chceli objavovať mikrotonálne ladenie, si museli zvyčajne objednávať nové nástroje alebo si ich museli sami vyrobiť. V Európe sa záujem sústredil predovšetkým na ďalšie rozdelenie dvanástich rovnakých („rovnorné temperovanie“) dielov oktávy, ako je to napríklad pri klavíri, na štvrttóny, šestinové tóny a ešte menšie delenia. Rovnomerné delenia až do šestnástinových tónov presadzoval mexický skladateľ Julián Carrillo, pre ktorého bolo zostrojených mnoho mikrotonálnych nástrojov vrátane súboru klavírov z polovice 50. rokov, z ktorých každý bol ladený v určitom systéme (od 1/3 až po 1/16 oktávy, celá klaviatúra ladená v šestnástinových tónoch obsiahne výškový rozsah jednej oktávy!). Vynašiel aj nástroj **arpa citera**, súbor veľkých citár s podobným rozsahom

ladenia v rovnaných dieloch. Tento nástroj neskôr rozvinuli v Mexiku ako **arpa armónica** Oscar Vargas Leal a David Espejo Avilés. Ďalší umelci, najmä v Kalifornii, sa zaoberali nerovnakými deleniami, najmä návratom k dominantnému ladiacemu systému, ktorý predchádzal rovnomerne temperovanému ladeniu, k prirodzenému ladeniu. Všetky nástroje Harryho Partcha boli ladené do 43 nerovnaných dielov oktávy v prirodzenom ladení. Jeho vplyv na iných Kalifornčanov, spolu s o niečo mladším kalifornským priekopníkom Ivorom Darregom, bol veľmi výrazný, aj keď sa používali mnohé ďalšie nerovnaké a niekedy aj rovnaké delenia oktávy, ako napr. 19, 22, 31 a 53. Ďalší priekopník zo západného pobrežia Lou Harrison sa špecializoval na prirodzené ladenie, ktoré prebrali niektoré americké gamelany. Newyorská skupina hudobníkov pod vedením fagotistu Johnyho Reinharda uprednostňovala hranie na konvenčných nástrojoch v širokej škále mikrotonálnych ladení. Prirodzené ladenie používali aj **Orchestra of Excited Strings** Arnolda Dreyblatta v New Yorku, perkusívne a brnkacie strunové nástroje Gaylea Younga (Toronto) a veľmi zosilňované strunové nástroje **Ch'in** nemeckého dua Dietera a Ulriky Trüstedtových. Strednotónové ladenia sú možné v prípade rovnomerne temperovaného **31-tónového organu** Adriaana Fokkera (1950), z ktorého bola nedávno zostrojená elektronická verzia **Arcifofo**. Úplnú flexibilitu môžeme nájsť v nástroji **Scalatron** Georgea Secora a Hermanna Pedtkeho, kde sa môže každý tón ladiť individuálne. Ďalšie dva perkusívne nástroje pozostávajú z niekoľkých rozdielnych metalofónov: **Zoomoozophone** Deana Drummonda (v 31-tónovom prirodzenom ladení) a **Six-Xen** Iannisa Xenakisa (v nerovnakej 21-tónovej stupnici pozostávajúcej zo štvrtinových a tretinových tónov).

Hybná sila a elektronika

Existujú dve najdôležitejšie formy hybnej sily v kombinácii s ľudským zasahovaním alebo bez neho. Pri prvej ide o prírodné živly ako vietor, voda a oheň, pri druhej o elektrinu. Tieto tri prírodné živly spolu s gravitáciou (ktorá je úzko spätá so štvrtým živlom, zemou) vydávajú už od vzniku vesmíru ohromnú škálu zvukov v prírode, pričom niektoré z nich sú mimoriadne hudobné, ako napr. „spievajúce piesky“ nachádzajúce sa v mnohých častiach sveta alebo menej známe „spievajúce skaly“ a „spievajúce bahno“. Keď začali vznikáť človekom vytvorené predmety, táto škála sa rozšírila, či už zámerne (ako eolská harfa hrajúca vo vetre vyvinutá v renesancii), alebo náhodne (ako hvízdanie vetra cez kľúčové dierky alebo novšie bzučanie telegrafných a telefónnych drôtov). Niektorí prví predchodcovia dnešných zvukových skulptúr fungujú rovnakým spôsobom, opäť aj zámerne (ako **taluktak** z Jávy, súbor bambusových „zvoncov“ nainštalovaných na ryžovom poli, ktoré oznamujú, že každá časť zavodňovacieho systému naďalej funguje, a rôzne podobné vodné a veterné zvonce, ako napr. **tang koa** z Vietnamu, ktoré slúžia ako strašiaky na vtáky), aj náhodne (hlava obrovskej sochy, jednej z dvojice Memnonových kolosov v Egypte, ktorá po tom, čo bola poškodená pri zemetrasení okolo r. 27 p.n.l., „spievala“ pri úsvite, až kým ju Rimania „neopravili“ okolo roku 200 n.l.).

Vietor hral najvýznamnejšiu úlohu pri širokej škále eolských hárf, ako aj v prípade už opísanej obrovskej harfy, najmä v dielach I.A. MacKenzieho a Maxa Eastleyho, ktorý zostrojil aj veľkú vodnú harfu a súbor eolských píšťal. Medzi príbuzné nástroje patrí súbor

zosilňovaných dychových nástrojov **Ch'in** Dietera a Ulriky Trüstedtovcov a strunové nástroje, na ktorých sa hrá stlačeným vzduchom, a „gongy“ skladateľa Maria Bertonciniho. Voda sa objavuje ako hybná sila (od prvých foriem organu okolo r. 400 p.n.l. a raných samočinných strojov) a zároveň ako zdroj zvuku najmä v rôznych dielach Jacquesa Dudona (vyše 100 rozličných predmetov), ako aj vo forme riečného prúdu, prílivu a odlivu (Eastley, John Latham), ako menič rezonancie nádoby, vo vodných bubnoch z rôznych častí sveta (**Waterphone**), ako metóda „zavesenia“ basového polguľového plexisklového „bubna“ (Robert Hebrard, Pierre-Jean Croset), na aktiváciu „sláčikov“ zo sklenných tyčí v súbore nástrojov **Cristal** bratov Baschetovcov, vo forme kvapiek (George Brecht, Eastley, Terry Fox a Ellen Fullmanová), bublín pumpovaných cez trúbky (skupina Sonde) a na vydávanie bublavých zvukov v dychovom nástroji pripomínajúcom pískajúce hrnce a juhoamerické píšťalky-sláviky (**Gummiphon** Hansa-Karstena Raেকেho). Oheň sa používal len zriedkavo: v jednom diele MacKenzieho a Anney Lockwoodovej (**Piano burning** - Horiaci klavír) a v umeleckých performance súboru Bow Gamelan Ensemble (do ktorého patrí perkusionista a tvorca nástrojov Paul Burwell), kde oheň a para tvoria najdôležitejší prostriedok na aktiváciu špeciálne zostrojených perkusívnych a dychových nástrojov (z posledných vymenovaných niektoré vychádzajú z nástroja **Pyrophone**, ktorý vynášiel v r. 1869 Frédéric Kastner).

Od prvého použitia elektromagnetu na vytvorenie zvuku (Charles Grafton Page v r. 1837) a od vyvinutia elektrického motora zhruba v tom istom čase nadobudla elektrina prevládajúci vplyv na zvuk a hudbu. Využíva sa opäť dvoma základnými spôsobmi - ako hybná sila a pri tvorbe zvuku. Elektrická hybná sila je v prvom rade elektromechanická a kombinuje sa s „elektrickou akciou“ na diaľkové ovládanie (ako pri píšťalovom organe). Tým sa umožňuje, aby automatické zvukové inštalácie a zvukové skulptúry „hrali samy“ podľa vopred určených hudobných skladieb prostredníctvom partitúr, ktoré sú zakódované vo forme okolikovaných valcov (ako v hracej skrinke), dierovaných papierových pások (oboje používal Stephan von Huene), značiek natretých atramentom na neexponovaný filmový štočok (Martin Riches), uniselektorov (rotujúcich spínačov; Philip Hodgetts, Godfried-Willem Raes), elektromechanických časových spínačov (Takis, David Jakobs, Max Eastley) a programovaných mikropočítačov (Riches, Ken Gray, Leon van Noorden), ako aj často zložitých sekvencií elektronických ovládačov zabudovaných do okruhov generujúcich zvuk vo zvukových skulptúrach Petra Vogela a Waltera Giersa. V týchto partitúrach išlo o perkusívnu hru na širokú škálu predmetov (vrátane zvonov, činelov, xylofónov, nájdených predmetov atď.), pneumaticky poháňané píšťaly odvodené od oragnu, jazýčky (a altová flauta Richesa), vypínanie a zapínanie elektromagnetov a pripájanie rôznych elektronických oscilátorov a rádiových okruhov k reproduktorom. O elektromotorech sme už hovorili.

Elektronické oscilátory sa používajú mnohorakými spôsobmi. Niekedy sa súčiastky (ako odpory, kondenzátory, diódy, tranzistory) vystavujú viditeľne, ako v miniatúrnych kostrových „vežiach“ Vogela, rámovaných geometrických „obrazoch“ Giersa a v skupinách drobných cvakajúcich oscilátorov Takehisu Kosugiho. Ďalšie skryté cvakajúce oscilátory tvoria základ inštalácií Maxa Neuhausa, Alvina Luciera a Norberta Möslanga s Ändym Guhlom. Gil Mellé, Godfried-Willem Raes, Mark Abbott a Brian Doherty zostrojovali úmy-

selne jednoduché formy elektronického syntezátora a Allan Bryant, Michel Waisvisz, Ken Gray, Carl Vine a ďalší zostavovali zložitejšie formy (mnohí skladatelia v posledných rokoch zostavovali vlastné osobné interpretačné systémy so zabudovanými komerčnými mikro počítačmi). V inštalácii **Ideofon** Dicka Raaijmakersa sa zvuky vytvárali fyzicky uvádzaním reproduktorových kuželov do pohybu. Mnohí skladatelia vytvárali elektronické zvuky použitím akustického feedbacku alebo pískania medzi mikrofónom (-mi) a reproduktorom (-mi). Variácie elektronických zvukov vznikajú prostredníctvom zariadení, ktoré zaznamenávajú zmeny okolitého svetla (solárnymi panelmi alebo fotobunkami) a rýchlosť a smer vetra, ako napr. v inštaláciách a zvukových skulptúrach Neuhausu, Luciera, Eastleyho, Jamesa Seawrighta, Stanleyho Lunettu, Howarda Jonesa, Liz Phillipsovej, Petra Appletona, Petra Vogela, Dalea Amundsona a Jacquesa Serrana (**Mur interactif spatio-temporel**).

Komplexné elektronické live inštalácie kombinované s rôznymi inými médiami (ako tanec, film a interaktívne svetelno-zvukové inštalácie) boli hlavným zameraním skupiny Experiments in Art and Technology, ktorá sa uviedla v r. 1966 v New Yorku sériou „Nine Evenings of Art and Engineering“ (Deväť večerov umenia a techniky) a v ktorej odborníci na nové technológie spolupracovali s hudobníkmi ako John Cage a David Tudor, ako aj s ďalšími umelcami ako Robert Rauschenberg, Öyvind Fahlström, Yvonne Rainerová a Robert Whitman. Ďalšou významnou udalosťou v práci skupiny bola prezentácia v pavilóne Pepsi počas výstavy EXPO 1970 v Osake. Týmto smerom pokračoval Tudor v spolupráci so skladateľom Lowellom Crossom a fyzikom Carsonom Jeffriesom na sérii

Video/Laser (1969-77), kde použil hrané elektronické zvuky a laserové obrázky.

Výsledkom prezentácie jeho Dažďového lesa - **Rainforest IV**. (1973) bolo sfornovanie skupiny Composers Inside Electronics. V **Rainforest IV**. sa prostredníctvom špeciálnych transformátorov zavádzajú elektronické zvuky do rôznych každodenných a odpadových predmetov (čím sa predmety premieňajú na „nástrojové reproduktory“). Členovia tejto skupiny John Driscoll, Philip Edelstein, Ralph Jones, Martin Kalve a Bill Viola, ako aj Nicolas Collins a Ron Kuivila jednotlivo experimentovali s rôznymi kombináciami oscilátorov, rezonančných materiálov a ďalších predmetov a mechanizmov.

Do ďalších dvoch oblastí patria tiež elektrické prístroje a zvuky, ktoré sú počuteľné len cez reproduktory. Vysoko citlivé špeciálne mikrofóny, ktoré zosilňujú často „mikroskopické“ zvukové vibrácie, tvoria základ mnohých diel Takisa, Hughu

Daviesu, Dietera Trüstedta, Maria Bertonciniho, skupiny Sonde, Richarda Lermana, Chrisa Browna a Prenta Rodgersa (a sú použité v niektorých dielach Leifa Brusha, ktoré umožňujú počuť prírodné procesy, ako praskanie ľadov na jar a prúdenie miazgy v strome). Takéto nástroje zdôrazňujú hmatový prvok hudobného predvedenia, ktorý je ústredným prvkom aj pri „syntezátoroch“ Waisvisza a Graya. S vopred nahratými zvukmi sa pri hraní manipuluje tak, že rôznymi dĺžkami magnetickej pásky sa pohybuje ručne (Waisvisz), pomocou husľového sláčika (Laurie Andersonová) a tak, že sa voľná magnetofónová prehrávací hlava pohybuje po štvorci zlepenom z krátkych kúskov pásky (Jon Hassell, Akio Suzuki). Christian

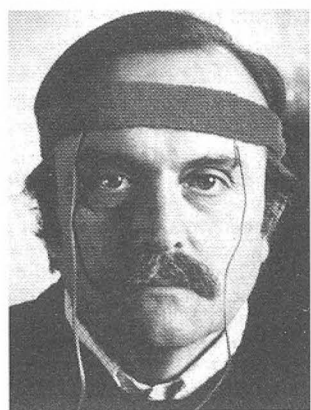
Marclay ohýba, škriabe a skladá fragmenty rôznych gramofónových platní, ktoré potom prehráva až na ôsmich discogramofónoch. Vo väčšine uvedených príkladov elektrickej a najmä najnovšej vyspelej techniky sa v niektorom aspekte nástroja alebo zvukovej skulptúry vyskytuje aj prvok staromódnejších techník a „folkloristických“ materiálov.



Laurie Anderson: Violinograf, 1976

Verejné predstavenia

Ako sme už povedali, tvorcovia najrozličnejších nových zvukových zdrojov pochádzajú z rôzneho hudobného a iného umeleckého prostredia. Diskografia a zoznam kaziet, ktoré sú začlenené v závere tohto článku, ukazujú (pri porovnaní dĺžky hlavnej prvej časti - zaberajúcej sa hudbou, ktorú tvoria a hrajú vynálezcovia nástrojov, a druhej, oveľa kratšej časti o hudbe, ktorú pre takéto nové nástroje tvoria iní skladatelia), že podstatná väčšina umelcov, ktorí hrajú vlastné skladby (niekedy spoločne s ďalšími hudobníkmi) alebo sólové improvizácie na nových nástrojoch a zvukových skulptúrach, ich aj vynachádza a (alebo) vyrába. Tým sa nedávno znovu zavedený trend (ktorý vo veľkej miere zanikol okolo roku 1800) posúva do roviny, keď si sami skladatelia konštruujú nástroje, ktoré umožňujú každému vlastný výber zvukových zdrojov (jav takmer neslýchaný v dovtedajšej západnej hudbe), nakoľko sa neuspokojujú s používaním tradičných alebo novších komerčných nástrojov ani s novým médiom, ktoré celkom eliminuje hráča, a to s nahratou elektronickou hudbou. Takýto prístup je pochopiteľne celkom prirodzený pre vizuálneho umelca, ktorý je zvyknutý vytvárať objekty (hoci presným ekvivalentom k takémuto umeleckému objektu je zvuková kompozícia a nie remeselnícky predmet, akým je hudobný nástroj). Títo umelci sa zase musia naučiť, ako tvorí zvuky a štruktúrovať udalosti v čase. Medzi rané súbory, ktoré vytvárali skladatelia - vynálezcovia, patrili skupiny, ktoré hrali na nástrojoch Luigiho Russola (od r. 1913), Harryho Partcha (najmä od konca 40. rokov) a bratov Baschetovcov (koncom 50. rokov). Od začiatku 60. rokov sa mnohé skupiny performance (s 3 alebo viacerými členmi), do ktorých patril aspoň jeden vynálezca, špecializovali na hranie na nových nástrojoch, spočiatku často v kombinácii s elektronickými live systémami, ktoré sami vyvíjali (pretože mnohí vtedajší vynálezcovia pracovali v elektronickom hudobnom štúdiu). Patria sem napr. perkusívny súbor (Lucia Dlugoszewska), Sonic Arts Union (Alvin Lucier a Gordon Mumma), Musica Elettronica Viva (Allan Bryant), AMM (Keith Rowe), Gentle Fire (Hugh Davies), Anima (Paul Fuchs), Kölner Ensemble für neue Musik (Mauricio Kagel), Sonde (celá skupina), Gravity Adjusters Expansion Band (Richard Waters), U.S. Steel Cello Ensemble (Robert Rutman), Music for Homemade Instruments (Skip La Plante), Composers Inside Electronics (celá skupina), Confluence (Chris Brown, Tom Nunn, Prent Rodgers a David Poyourow), Glass Orchestra, A.G. Neue Musik (oba súbory používajú sklenené nástroje), Whirled Music (Max Eastley), Nihilist Spasm Band, From Scratch, Bow Gamelan Ensemble, Simulated Wood (Joop van Brakel, Rik van Iersel a Horst Rickels) a niekoľko amerických gamelanových súborov: Gamelan



EXPERIMENTAL MUSICAL INSTRUMENTS

FOR THE DESIGN, CONSTRUCTION AND ENJOYMENT OF NEW SOUND SOURCES

Colvigom, na ktorý nadväzoval o niekoľko rokov neskôr Gamelan Si Bettý). Niektorí z uvedených najvýznamnejších vynálezcov nástrojov sa okrem iného špecializovali aj na sólové predstavenia s ich vlastnými nástrojmi. Boli to dvojice Arthéa (Franky Bourlier a Goa Alloro), David Toop a Paul Burwell, David Espejo Ávilés a Oscar Vargas Leal, Chris Brown a Tom Nunn, Max Eastley a Hugh Davies, Hans-Karsten Raecke a Davies, Paul Panhuysen a Johan Goedhart, Norbert Möslang a Andy Guhl a manželské páry Bill a Mary Buchenovci, Dieter a Ulrike Trüstedtoci, Logos (Godfried-Willem Raes a Moniek Dargeová), Bob a Gail Batesovci a pôvodná zostava Animy (Paul a Limpe Fuchsovci). Popri koncertných predstaveniach, ktoré sa v mnohých prípadoch menej hodia do formálneho rámca tradičnej koncertnej siene, je najtypickejšou metódou prezentácie nových nástrojov, zvukových inštalácií a zvukových skulptúr výstava v umeleckej galérii alebo múzeu. Opísali sme tu dva základné spôsoby spúšťania zvukov: nástroje sú buď automaticky ovládané, alebo na nich „hrá“ obecnstvo, pričom dochádza do určitej miery k prelínaniu medzi oboma metódami. Okrem prehliadok venovaných dielu jednej osoby vzrastá tendencia organizovať skupinové výstavy, ktoré sa po prvý raz začali objavovať na niekoľkých miestach okolo r. 1975. Takéto kontrastné zmesi často priťahujú viac návštevníkov než zvyčajne, pričom publikum láka prinajmenšom čiastočná možnosť vlastnej participácie, tam, kde sa ponúka, je na úplný umelecký zážitok nevyhnutná v protiklade k prísnemu nariadeniu „nedotýkať sa“, ktoré sa nevyhnutne vyžaduje pri výstavách maľieb, sôch a umeleckých remeselníckych predmetov. Nedávno sa však začali vyrábať určité skulptúry, ktorých sa návštevníci výstav pre slepých ľudí môžu dotýkať (to by sa malo presadzovať aj pri súčasných remeslách, kde - najmä pri drevených predmetoch - má vzorka alebo možno aj fragment vyrezaný z vyradeného kusu by sa pokojne mohli poskytnúť na dotýkanie, aby diváci získali predstavu o pocitovom zážitku z dokončeného objektu). Takéto sústreďenie sa na skúmanie hmatového aspektu nachádzame pri niektorých zvukových skulptúrach, na ktorých môže obecnstvo hrať. Zvukové inštalácie špeciálne vymyslené alebo upravené pre určitý priestor siahajú od takmer neviditeľných (ako **Music on a Long Thin Wire** Alvina Luciera) až po veľmi viditeľné.

Zvukové environmenty, často nainštalované vonku, sa vzťahujú na prostredie rôznymi spôsobmi, pozitívne, ako aj negatívne. Prírodné sily a voda môžu významne prispievať k tvorbe zvuku, môže sa použiť zväčšený rozmer (najmä pri dlhých strunách a rúrach) a výsledok môžu ovplyvniť jestvujúce charakteristické znaky krajiny (prírodné alebo umelé, ako napr. stromy, rieky, útesy, jaskyne, mosty, tunely, cesty a budovy). Medzi umelcov, ktorí sa špecializovali v tejto oblasti, patrí Max Neuhaus (elektronické zvukové zdroje), Davide Mosconi (zvukové signalizačné zariadenia) a Leif Brush (veľmi zosilnené zvuky z prírody). Podobné environmenty, zvyčajne menej náročné, vymýšľali pre vnútorné priestory Michael Brewster, Bernahard Leitner a ďalší. Často priamo vyvolávali a objavovali akustiku priestoru, ako napr. veľké akustické obrazovky, ktoré konštruoval Marvin Torffield.

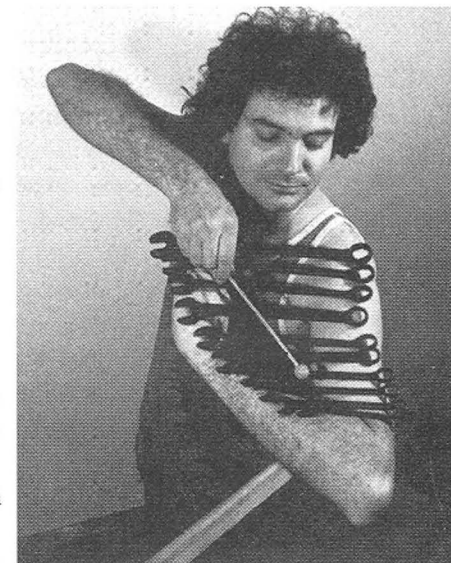
Son of Lion (Barbara Benaryová),
Western Gamelan (Daniel Schmidt),
Other Music (David Doty), a najstarší
Gamelan Si Darius (jeden z dvoch zalo-
žených Lou Harrisonom a Williamom

Niekedy účinkovali aj živí hráči, ako v ruskej sérii známej pod názvom **Concert of Factory Sirens and Steam Whistles** (Koncert továrenských sirén a parných píšťal - 1918-23), v mnohých dielach skladateľa Alvina Luciera a v **Alphabet** Karlheinz Stockhausena (1972). Dva festivaly, kde sa pravidelne prezentujú zvukové inštalácie, sú **Ars Electronica** v Linzi a **Spielstrasse** v Essene.

Nové nástroje prispeli aj k mixmediálnym prezentáciám, ale len zriedkavo v kombinácii so svetelno-zvukovými eventmi. Pri najznámejších z nich sa používali predovšetkým magnetofónové záznamy (či už elektronickej, alebo tradičnejšej hudby), ako napr. v diele Nicolasa Schöffera (z 50. rokov) a skupín USCO, Pulsa a Dvzidjenje (všetky v 60. rokoch). Už spomínaná séria **Video/Laser** je výnimkou, lebo zaradila naživo oba prvky (ktoré prezentujú tí istí hráči). Elektronická hudba a ďalšie zvuky nahraté na páske sa kombinovali so skulptúrami - niekedy s magnetofónom vnútri skulptúry, ako v objekte **Box with the Sound of Its Own Making** (Škatuľa so zvukom vlastnej výroby - 1961) Roberta Morrisa - a boli základom mnohých zvukových environmentov, najmä pri použití viacerých kazetových magnetofónov, ale vzhľadom na tento prehľad majú len okrajový význam. Ďalšia forma mixmediálnych diel sa zaoberá úmyselnou deštrukciou materiálov, ktoré sa prezentujú ako umelecké dielo. V niektorých takých dielach sa používa zvuk, ako napr. v známej **Hommage à New York** Jeana Tinguelyho (1960), v niektorých performance skupiny Fluxus začiatkom 60. rokov (najmä Nam June Paikových) a v niekoľkých dielach Anney Lockwoodovej z konca 60. rokov, ako **Piano Burning, Piano Garden** (deštrukcia prírodou) a v častiach koncertu **Glass Concert, Echo Chasers** Normana Tornheima, ktoré sa púšťajú z veľkej výšky, sa tiež nedajú znovu použiť.

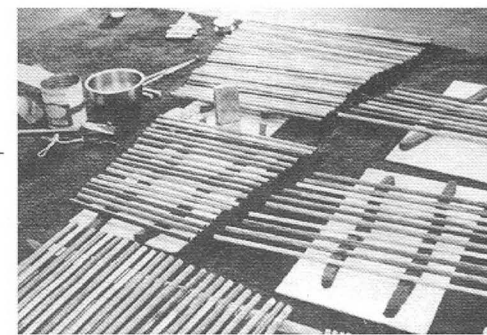
Coda

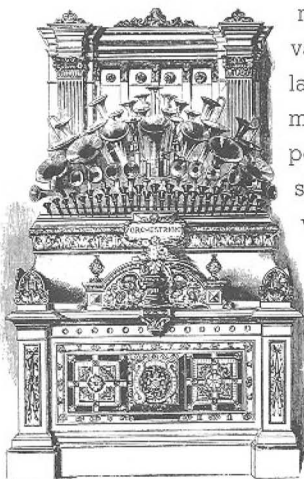
Tento prehľad zahŕňa len niekoľko obmedzených aspektov diel známejších profesionálov v oblasti nových nástrojov spolu s príkladmi zvukových zdrojov, ktoré sú s nimi úzko späté. Ako ukazuje úvodný historický súhrn, množstvo aktivít v celej oblasti v posledných rokoch veľmi vzrástlo a naďalej sa rýchlo rozširuje. Súčasná situácia nových nástrojov (tiež čo sa týka množstva ich prezentácií v určitých oblastiach súčasnej hudby a umeleckých scén) pripomína situáciu v elektronickej hudbe uprostred 60. rokov, tesne pred tým, než začala zasahovať oveľa širšie publikum. Ako človek, ktorý v tom čase obsérne dokumentoval aktivity v oblasti elektronickej hudby, sa autor



Jim Pomeroy:
Mechanická hudba, 1979

Skip La Plante: Music for
Homemade Instruments





nachádza o dvadsať rokov neskôr na stupni vývoja druhého najväčšieho média 20. storočia, ktorý je porovnateľný so situáciou v oblasti konvenčných hudobných nástrojov. Pri oboch vznikala dokumentácia v čase, keď jediná osoba bola ešte ako-tak schopná byť podrobne informovaná o všetkých aspektoch histórie a súčasného stavu média. História nám ukazuje, že nech sa v budúcnosti čokoľvek stane, nebude to vývoj, ktorý by sa dal vopred predpovedať.

Úplne nepredvídateľné prvky pravdepodobne odklonia niektoré súčasné aktivity smerom, ktorý zdanlivo poprie určité kvality, ktoré sa dnes cenia, pričom vyváženie nastane kompenzáciou v iných aspektoch.

*Text bol pôvodne uverejnený v **Echo: the Images of Sound** (Paul Panhuysen, ed.). Apollohuis, Eindhoven, 1987.*

*Nemecký preklad: „Neue Instrumente und Klangskulptur: Ein Überblick“, **Ars Electronica: Festival für Kunst, Technologie und Gesellschaft** (festivalový bulletin). Linz, 1987.*

DODATOK (11. 9. 1994)

Tento článok bol pôvodne napísaný v rokoch 1984-85 a uverejnený v r. 1987 spolu s kompletnou diskografiou, „páskografiou“ a vybranou bibliografiou. Bol založený predovšetkým na výskume, ktorý som robil v r. 1982-83 ako prípravu k môjmu článku „Sound Sculpture“ (Zvukové skulptúry) a ku kratším článkom o jednotlivých konštruktéroch a nástrojoch, ktoré vyšli v **The New Grove Dictionary of Musical Instruments** (Nový Groveov slovník hudobných nástrojov, Macmillan, Londýn, 1984). V uplynulej dekáde sa aktivity v tejto oblasti značne rozšírili a dokumentácia, ktorú som naďalej zbieral, je veľmi bohatá. V čase, ktorý som mal k dispozícii, nebolo možné zrevidovať a doplniť pôvodný text o najnovšie informácie; namiesto toho tento dodatok stručne zhŕňa novšie perspektívy v oblasti za posledných 10 rokov.

V texte z r. 1987 som napísal, že ma moje výskumy dovedli k názoru, že napriek mnohým rozdielom sa situácia v oblasti nových nástrojov a zvukových skulptúr v mnohých ohľadoch podobala situácii v elektronickej (elektroakustickej) hudbe (ďalší významný spôsob tvorby hudby v 20. storočí s kompletne novými zvukovými zdrojmi) spreď 20. rokov, tesne pred tým, než hitová LP platňa **Switched-On Bach** priviedla elektronické zvuky a syntezátor do pozornosti oveľa širšieho publika. V tom čase som uverejnil rovnako podrobnú dokumentáciu o elektronickej hudbe vrátane diskografie a „páskografie“.

V obidvoch oblastiach je počiatočný stupeň tvorby rovnaký: objavovanie nezvyčajných zvukov alebo sekvencie zvukov, ktoré majú silný hudobný potenciál a ktoré sa potom spracovávajú, aby sa dosiahol širší rozsah výšok a farieb tónov, či už v elektronickej hudobnom štúdiu, alebo v stolárskej dielni. Koncom 60. rokov a koncom 80. rokov sa postupne obidva typy zvukových zdrojov začali používať v južnej Amerike, Japonsku, Austrálii, na Novom Zélande a takmer v každej krajine západnej a východnej Európy. Použili sa dokonca aj v niekoľkých hollywoodskych filmoch a v rockovej hudbe. V týchto obdobiach

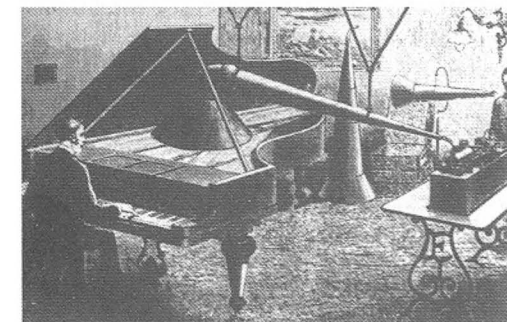
vznikli aj špecializované časopisy: po **Electronic Music Review** (1967-68) s krátkou existenciou nasledovalo niekoľko ďalších časopisov a **Experimental Musical Instruments**, ktorý začal vychádzať v r. 1985 v Kalifornii a dodnes má dobrú úroveň.

Napriek tomu, že najdôležitejšie základné vybavenie v elektronickej hudobnom štúdiu sa od vybavenia stolárskej dielne podstatne líši vzhľadom na počiatočné náklady, prevádzkové náklady a technickú zložitosť (hoci v tomto ohľade môže dobre vybavené sochárske štúdio konkurovať stredne veľkému elektronickej hudobnému štúdiu), je jasné, že ani jednu z týchto oblastí priamo neovplyvnili spoločenské alebo politické podmienky, nakoľko najširšia aktivita v oboch bola v západnej Európe, Kalifornii a na východnom pobreží USA (s centrom v New Yorku).

Úspech **Switched-On Bach** mal niekoľko rôznych následkov, pričom najmenším dôsledkom bolo množstvo imitátorov. Syntezátor sa stal všeobecne známym ako hudobný nástroj; pôvodne špecializované modulové zariadenie v elektronickej hudobných štúdiách podnietilo začiatkom 70. rokov vznik malých klávesových syntezátorov, najprv jednolichových, ktoré boli určené hlavne rockovým hudobníkom. O desaťročie neskôr prišli prvé úspešné digitálne syntezátory a osobné počítače, ktoré, hoci boli stále určené na masový trh, zapôsobili dostatočne na skladateľov elektronickej hudby, takže sa syntezátor nakoniec vrátil do štúdia. O niečo neskôr začleňovali mladší skladatelia čoraz viac jeden alebo často aj dva syntezátory do symfonických orchestrov a komorných súborov. A predsa nič z toho nepomohlo, aby sa elektronickej hudbe akceptovala širšie ako rovnako moderná čisto inštrumentálna hudba.

Pri nových nástrojoch mal komerčný aspekt minimálny význam a priame paralely nie sú hodnoverné. Je však pravdepodobné, že všetky úspechy budú buď lokálne, alebo pre priekopníkov nebudú veľkým prínosom. Značný lokálny úspech mali najmä niektoré obzvlášť humorné použitia nezvyčajných a vynájdených nástrojov (kde tvorili len jeden z niekoľkých prvkov): aktivity Spikea Jonesa, ktorý mal v 50. rokoch vlastný televízny seriál, Gerarda Hoffnunga, ktorý pred svojou predčasnou smrťou zorganizoval v r. 1956 a 1958 dva vypredané koncerty v londýnskej Royal Festival Hall, Petra Schickeleho (pod názvom P. D. Q. Bach) a argentínskej skupiny Les Luthiers - všetci boli spomenutí v mojom texte. Tieto aktivity sa dobre zdokumentovali v nahrávkach a v najmenej jednej kompletnej knihe. Asi najúspešnejšou skupinou, ktorá sa špecializuje na hranie na nových nástrojoch, je Uakti z Brazílie. Nahrála niekoľko LP a CD v produkcii poprednej osobnosti brazílskej populárnej hudby Miltona Nascimento a zúčastnila sa aj jedného projektu „world music“ speváka Paula Simona.

Počas prvej svetovej vojny a v 20. rokoch sa niekoľkí poprední skladatelia (vrátane Stravinského, Prokofijeva, Ravela, Honeggera a Varèseho) zaujímali o futuristické hlučkové nástroje Luigiho Russola, ale nikdy ho nenásledovali. Podobne v posledných 25 rokoch mnohí poprední avantgardní skladatelia vrátane Bouleza a Pendereckého zdôrazňovali vývoj nových neelektronických nástrojov v novej hudbe.



Nahrávanie použitím Edisonovho fonografu, okolo 1888

Ďalší skladatelia vyjadrili podobný záujem po vyskúšaní nových nástrojov na koncerte alebo zvukových skulptúr na výstave (ako napr. Henze, ktorý r. 1981 náhodne objavil výstavu nástrojov a zvukových skulptúr autora), ale - s výnimkou niektorých nezvyčajných predmetov, na ktorých hrajú perkusionisti - ich nepoužili v žiadnej svojej skladbe. Len málo významných skladateľov sa dostalo ďalej, z nich bol v 20. storočí priekopníkom Ravel. Okrem toho, že sa viac ako jeho kolegovia priblížil k použitiu niektorých Russolových nástrojov (zamýšľal použiť **Gracidatore** [Krákačka] v svojej opere **L'enfant et les sortilèges**, 1920-24), použil v tejto opere a vo svojom diele **Tzigane** (1924) (pozn. 1) modifikovaný klavír **luthéal**. Neskôr objavil Cage **preparovaný klavír** (1940), a hoci ho sám používal vo svojich skladbách len do r. 1954, ovplyvnil skladateľov a improvizátorov v každej krajine, kde prevláda západná hudba. Z pohľadu Západu sa ako americký vynález používal vo východnej Európe a bývalom ZSSR v 70. a 80. rokoch takmer ako forma protestu, hoci v niektorých dielach, ako napr. **Tabula Rasa** Arvo Pärta (1977), by jeho jemné, farebné zvuky sotva mohli znief kontroverzne. Medzi nové inštrumentálne zdroje uvedené v novších dielach popredných skladateľov patria niektoré nástroje, ktoré skonštruovali Francois a Bernard Baschetovci, použité v jednej verzii **Seasons** (1970) od Takemitsu a v niekoľkých francúzskych skladbách od 60. rokov, ozvučené rastlinné materiály (najmä kaktusy) v Cageovom diele **Child of Tree** (Dieťa stromu, 1975) a **Branches** (1976), mikrotonálne ladený súbor kovových perkusívnych nástrojov **Six-xen** špeciálne zostrojených pre Xenakisove **Pléiades** (1978), súbor ladených automobilových húkačiek hrajúci fanfáry v Ligetiho opere **Le grand Macabre** (1974-77) a hudobné kostýmy v jednej verzii Stockhausenovho **Kathinkas Gesang** (1982-83).

Používanie takýchto nových nástrojov a nezvyčajných zvukových zdrojov poprednými avantgardnými skladateľmi v 2. polovici 20. storočia je však len nekonečne malou čiastkou všetkých štýlov západnej hudobnej produkcie tohto obdobia. Na porovnanie: jediný významný vplyv, ktorý mali títo skladatelia na komerčný vývoj syntezátorov od 80. rokov, bolo to, že presvedčili veľkovýrobcov ako Yamaha, aby vyrábali prídavné zariadenia tak, že softwarové vybavenie sa zmenilo len veľmi málo a hardware vôbec - ako napr. zavedenie rôznych mikrotonálnych ladení do druhej verzie nástroja DX7. Významným prvkom takmer každého syntezátora od r. 1983 bol zabudovaný systém MIDI (Musical Instrument Digital Interface), ktorý umožňuje vzájomné ovládanie nástrojov od rôznych výrobcov. To umožnilo aj jednotlivcom a malým spoločnostiam vyvíjať nekonvenčné ovládače namiesto normálnych syntezátorových klaviatúr, nielen ovládače pripomínajúce gitary, dychové a perkusívne nástroje, ale aj experimentálnejšie nástroje. Tzv. **laserovú harfu** Jeana-Michela Jarreho videlo a počulo naživo alebo v televízii zrejme viac ľudí než všetci tí, ktorí prišli do styku s novými neelektronickými nástrojmi spomenutými v tomto článku dohromady! Nové použitie takéhoto ovládača a nezvyčajné elektronické zvuky, ktoré vytvárajú niektoré rockové skupiny, však tiež prispeli k tomu, že nešpecializované obecenstvo je pripravenejšie prijímať nástroje, ktoré sú ešte experimentálnejšie, čo sa týka vzhľadu a (alebo) zvuku.

Pozn. 1: Hugh Davies: „Maurice Ravel and the Luthéal.“ *Experimental Musical Instruments* 4/2 (August 1988), 11-14.
Preložila Eva Keprtová

Dejiny samplovania

HUGH DAWIES

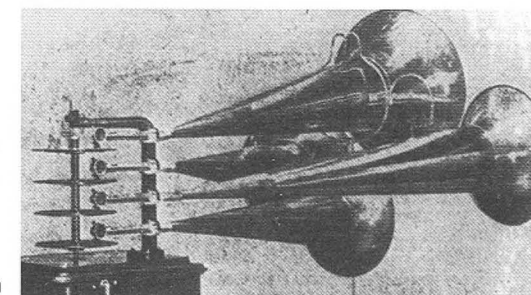
(preklad anglického termínu „sampling“ - od slova „sample“ - vzorka - nie je ešte v slovenčine ustálený, preto sa tento preklad pridržiava originálu a od neho odvodených termínov „samplovanie“ a iných príbuzných lexikálnych jednotiek, pozn. prekl.)

Väčšina ľudí si neuvedomuje, že terajší prechod od analógovej technológie ku digitálnej predstavuje už druhý stupeň vývoja, ktorý sa začal zhruba v polovici minulého storočia a vyvrcholil v jeho 70. rokoch. Dovtedy bola celá komunikácia (napr. elektrický telegraf, Morseov kód a staršie od elektriny nezávislé systémy ako semafor a dymové signály severoamerických Indiánov) digitálna (1), to znamená, že binárna. Vstup do storočia analógovej technológie sa odohral až po objavení telefónu (Alexander Graham Bell) a fonografu (Thomas Alva Edison).

Základný postup našej druhej digitálnej éry vynašiel v rokoch 1937 - 38 Alex Reeves a pomenoval ho „pulse-code modulation“ (PCM, modulácia kódovaných impulzov); tento postup ráta aj s korekciou chýb. Reeves pracoval v Paríži pre ITT (neskôr STC) ako výskumný pracovník v odbore telefónia a k PCM dospel experimentovaním s moduláciou založenou na amplitúde, šírke a časovom posune impulzov (pozri obr. č. 1). Dnes si len ťažko vieme predstaviť, s akými ťažkosťami sa bolo treba v analógovom svete borieť pri vývoji nového digitálneho systému, a až s príchodom polovodičov (2) sa tento prístup stal praktickejším. Prvý jednoduchý systém rádiového telefónie typu PCM sa dal do prevádzky v roku 1943. Na Reevesovo dielo neskôr nadviazal o.i. aj tím Harolda Blacka z laboratórií spoločnosti Bell (1947 - 48).

Výrobcovia hi-fi techniky a syntezátorov (najmä japonskí) v posledných rokoch prevzali termín PCM - vo význame digitálny - s cieľom pôsobiť týmto žargónom na verejnosť. Koncom 80. rokov sa však začali skúmať iné digitálne spôsoby riešenia niektorých immanentných problémov spojených s vysoko kvalitným systémom PCM. Na obrázku je amplitúda impulzov znázornená ako vertikálna veličina kódujúca informáciu v podobe výšky každého nasledujúceho pravidelného impulzu, zatiaľ čo ostatné varianty sú horizontálne, napríklad refaz kódovaných číselných hodnôt (PCM), pomerné šírky (dĺžky) inak identických impulzov a ich hustota (časové úseky medzi nimi). Posledné dva zo spomínaných systémov Reeves tiež preskúmal; prvý z nich sa dnes používa vo veľmi podobnom systéme modulácie pomocou šírky impulzov (PWM; Yamaha, Technics atď.), pomocou dĺžky impulzov (PLM; Sony) a pomocou hrany impulzov (PEM; JVC). Posledný systém je základom modulácie pomocou hustoty impulzov (PDM), ktorý používa spoločnosť Philips.

Koncom 70. rokov sa v hudbe vžil termín „sampling“ označujúci spôsob digitálneho „záznamu“ externých zvukov špeciálnymi hudobnými nástrojmi či prístrojmi s ich opätovnou neskoršou syntézou. Pôvodne sa však tento termín používal v systéme PCM na označenie spôsobu analyzovania a (alebo)



Štvorplatinový gramofón, 1910

syntézy frekvenčnej krivky ľubovoľného zvuku pomocou jednoduchého zmerania jeho amplitúdy alebo úrovne hlasitosti v každom zo sledu vertikálnych „rezov“ vykonaných niekoľko tisíckrát za sekundu (pozri obr. č. 2). Nuansy aj tých najzložitejších frekvenčných kriviek sa dajú zachytiť, pretože frekvencia týchto rezov sa na hudobné účely bežne pohybuje v rozmedzí 40 000 až 50 000 za sekundu (teda viac ako dvojnásobná frekvencia najvyšších počuteľných tónov).

Prvým systémom na záznam a prehrávanie ľubovoľného zvuku či sledu zvukov využívajúcim osobitné záznamové médium, na ktorom sa mohla nahrávka trvalo uchovať, bol Edisonov cylindrický fonograf. Nie čudo, že pri zavádzaní nových analógových technológií do digitálneho sveta mohli Edison a Bell len ťažko predvídať, aký výrazný vplyv budú mať ich objavy na budúcnosť celej planéty, a istý čas si ich význam naozaj nik neuvedomoval. Medzi niekoľkými možnými spôsobmi využitia fonografu opísal Edison v roku 1878 (niekoľko mesiacov po jeho objavení) v patente aj prvú formu systému Speak and Spell (Hovor a hláskuj) určeného na nácvik vzťahu medzi písmenami abecedy a ich zvukovou podobou: súbor klávesníc označených jednotlivými písmenami aktivizoval playback príslušnej časti dlhého valca, obsahujúcej hovorenú podobu zodpovedajúceho písmena (zdá sa, že tento systém nebol nikdy skonštruovaný).

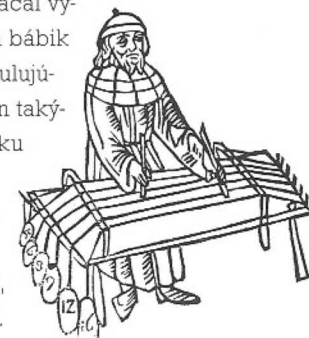
V nasledujúcom storočí boli vyvinuté mnohé ďalšie spôsoby záznamu, analógové a najnovšie i digitálne, ktoré sa vždy stali základom nejakého hudobného nástroja („na papieri“ i v praxi) či porovnateľného prístroja bez vlastného hlasu, no so schopnosťou používať ako by hlas iného nástroja (na spôsob praktík kukučky). V tejto práci budem používať termín „sampling“ (pre nedostatok lepšieho výrazu) na označenie všetkých analógových i digitálnych metód záznamu a opätovného prehrávania zvukov. Terajšia terminológia v oblasti digitálnych systémov sa dá úspešne využiť v analógovej oblasti a navyše umožňuje lepšie pochopenie ich filozofie a dômyselnosti.

PRVÉ NAPODOBENINY REČI A INÝCH HUDOBNÝCH NÁSTROJOV

Koncept nástroja znejúceho ako iný nástroj nie je nový. Už v antickom Ríme nastavovali na jeden z najstarších nástrojov, hydraulický píšťalový organ, osobitne ovládateľné paralelné sústavy píšťal (rady), neskôr pomenované podľa nástrojov, ktorých farbu ich zvuk najviac pripomínal. Z nich sa potom vyvinuli veľké multitimbrálne nástroje, ktoré sú inštalované v mnohých európskych stredovekých katedrálach. V 18. storočí sa niekedy pridáva aj imitácia vtáčieho spevu a perkusívne efekty. Asi po roku 1800 sa objavili veľké mechanické organy zvané orchestrióny, ktoré svojsky imitovali všetky nástroje symfonického orchestra alebo vojenskej dychovej hudby, využívajúc množstvo píšťalových radov a volných jazýčkov a zabudované perkusívne nástroje.

Syntéza ľudskej reči, t.j. postup umelého tvorenia ľudskeho hlasu na najrozličnejšie účely, má tiež dlhú históriu. Siahla až k prvým mýtom a legendám, najmä čínskym, ako napr. tá o bambusovom hrote pripevnenom na spodok chrámových dverí a pohybujúcom sa v drážke vyhlbenej v podlahe, ktorý vydával zvuk slov „prosím, zatvorte dvere“ a pri opačnom pohybe „ďakujem, že ste zatvorili dvere“. Patria sem tiež hovoriace hlavy pripisované niektorým vedúcim umeleckým osobnostiam duchovného života v 13. storočí, ako napr.

Albertus Magnus a Roger Bacon. V druhej polovici 18. storočia sa začal výskum prístrojov poháňaných mechmi, od jednoduchých hovoriacich bábik („mama“) až po prepracované systémy ovládané klaviatúrou, manipulujúce s mechanickými ekvivalentmi ľudskeho hrdla, úst a hrtanu; jeden takýto systém (prúd vzduchu sa vytváral pomocou úst) zhotovil Bell v roku 1863 ako šestnásťročný, len trinásť rokov pred objavením telefónu. Priekopníckym činom 20. storočia sa stal prístroj ovládaný klaviatúrou Voder (Voice-Operation DEMonstrator), ktorý zostrojil Homer Dudley a iní pracovníci v laboratóriách spoločnosti Bell v roku 1937, rok po ním vynájdenom Vocoderi. Jednoduché prístroje z konca 18. storočia imitujúce zvuky zvierat využívali miniatúrne mechy fahané spružinami (podobné dnešným ručným kartónovým nádržiam, vyrábaným na Ďalekom východe, ktoré ovládajú mechy v prevrátenej polohe); samozrejme, ústne píšťalky a nástroje napodobňujúce signály vtákov sú oveľa staršie.



Nakoniec uvediem najstaršiu, i keď neúmyselnú formu samplovania. Koncom 60. rokov experimentoval Dr. Richard Woodbridge s rekonštrukciou zvukov (svoj skutočný cieľ - samotnú ľudskú reč - však nedosiahol) „nahranych“ samotným prostredím na starých dekorovaných miskách, do ktorých zaostrenými paličkami na hrnciarskom kruhu vyrývali jemné drážky; do týchto zvukov sa zrejme miešal aj hluk krútiaceho sa kruhu. Správa o výskume inšpirovala Gregoryho Benforda k napísaniu sci-fi poviedky Time Shards (3) (Črepý čas). O desať rokov neskôr Woodbridgeov nápad rozvinul, zrejme nezávisle, Dr. Peter Lewin z Toronta. Prepracovaná laserová technológia dneška (použitá v CD prehrávačoch) spolu s počítačmi by mala byť úspešnejšia než pokusy spomínaných dvoch mužov, ak nejaké pradávne zvuky budú vôbec objavené.

Zo všetkých týchto nápadov len v prípade dekorovaných misiek a mýtu o čínskych chrámových dverách mohlo dôjsť k záznamu zvukov. Pri ostatných metódach si rekonštrukcia určitej zvukovej kvality vyžadovala porovnateľný spôsob generovania zvukového vlnenia s použitím celkom odlišného princípu tvorenia zvuku (ako pri organových píšťalách a jazýčkoch). Od čias fonografu toto obmedzenie prestalo existovať. Jedným z prvých praktických využití Edisonovho fonografu boli opäť hovoriace bábiky.

ANALÓGOVÉ SAMPLOVANIE: ELEKTROMAGNETICKÉ

Prvým človekom, ktorý úspešne rozvinul myšlienku Edisonovho valcového fonografu do podoby gramofónu s platňami, bol v roku 1887 Emile Berliner. V nasledujúcich desiatich rokoch vyvinul Valdemar Poulsen tzv. **telegrafón** - prvý systém magnetického záznamu, ktorý využíval zmagnetizovaný drôt. Prvými pokusmi vyvinúť hudobný nástroj z nahrávacieho systému boli fonografy s klaviatúrou používajúce viacero valcov a platní so záznamom (vrátane patentov, ktoré podal Rakúšan Michael Weinmeister v roku 1906, Francúz Antoine Chatard v roku 1907 a v Anglicku Demetris Maggiora s Matthewom Sinclairom v roku 1908). Elektromagnetický systém Melvina L. Severyho (vynálezcu **choralcela** (4)) ponúkal možnosť uloženia hudobného záznamu na rotujúce magnetické platne a bol súčasťou jeho amerického patentu 1218324 (podaného v roku 1907, schváleného až v roku 1917).

Až po 1. svetovej vojne si ďalší vynálezcovia nechali patentovať, a v niektorých prípadoch aj zostrojili, hudobné nástroje založené na niektorom z vtedy dostupných záznamových techník. Paralelne s vývojom magnetického záznamu v podobe prístroja na nahrávanie diktátov obdržal v priebehu 20. rokov K. Fiala (Nemecko, 1920), R. Michel (Nemecko, 1925), A. Douilhet (Francúzsko, 1925) a najmä Charles - Emile Hugoniot (Francúzsko, 1921 - 22) patent na nástroje, v ktorých nahrávacie médium tvorili elektromagnetické drôty, platne a valce. Podobný postup preskúmal okolo roku 1930 A. Schmalz a Earle L. Kent, pričom druhý z nich použil slučky kovových strún. V roku 1942 navrhol mladý kubánsky skladateľ Juan Blanco tzv. **multiorgan** založený na slučkách z drôtu, nemal však peniaze na zaplatenie patentu. Britský patent Estella Scotta (1937) navrhol elektrostatické platne so vzorkami frekvenčných kriviek vyleptanými fotografickou cestou podľa oscilogramov. Do roku 1950 boli uverejnené ďalšie podobné patenty (Graydon F. Illsey za magnetické platne), žiaden z nich však nevedol k funkčnému nástroju. Úspešný nástroj založený na súčasnej technológii záznamu na magnetický pás sa objavil v predaji až v roku 1964 a vo všeobecnosti sa tento nástroj zvaný **mellotron** považuje za prvý „sampler“.

K problémom vznikajúcim v súvislosti s prvými elektromagnetickými systémami patrili ich neadekvátny frekvenčný rozsah, ťažkosti s výrobou zmagnetizovateľného povrchu, ktorý by bol celkom rovnomerne rozvrstvený, a únava materiálu pri kontakte s prehrávacou hlavou. Hudobné nástroje založené na gramofónových platniach ovplyvňovala len spomínaná únava materiálu a hoci koncom 20. rokov sa týmito nástrojmi zaoberal J. B. Blossom, N. Banks - Creiger a iní, úspech sa nedosiahol.

ANALÓGOVÉ SAMPLOVANIE: FOTOELEKTRICKÉ

Nahrávacie médiá zaznamenali koncom 20. rokov nový účinný prírastok - optickú stopu nesúcu filmový zvuk, ktorej sa horeuvedené problémy zväčša netýkali. Zvuk bol fotoelektricky zaznamenaný na úzku stopu vedľa obrazu (pozri obr. 3a) a pretože bola stopa viditeľná, mohol byť zvuk monitorovaný a analyzovaný. Väčšina fotoelektrických organov a organu podobných nástrojov z konca 20. a 30. rokov bola založená na princípe rotujúcej platne, ktorá prerušovala prechod svetelného lúča od zdroja k fotobunke (použil ju už Hendrik van der Bijl v roku 1916 a Hugoniot o nej uvažoval v roku 1921); tak sa predchádzalo únave materiálu spôsobenej priamym kontaktom s povrchom nahrávky. Mnohé systémy využívali princíp sirény; svetelný lúč prerušoval nepriehľadný rotujúci disk, v ktorom boli diery alebo štrbiny (niekedy v kombinácii so statickou maskou frekvenčnej krivky), no týmito sa tu bližšie nebudeme zaoberať. Zopár systémov sa zakladalo na priehľadných platniach zo skla či celuloidu, na ktorých boli vyznačené fotografickou cestou odvodené frekvenčné krivky (pozri obr. 3b). Tieto platne boli vyrobené jednou z dvoch technológií. Prvý, častejší spôsob spočíval v ručnom kreslení frekvenčných kriviek a v ich následnom fotografovaní - tento postup používal Norman McLaren. Niektoré experimentálnejšie prístupy zahŕňali fotografovanie písmen abecedy a profilov tvárí a výsledkom potom boli syntetické, nie samplované zvuky. Druhý spôsob využíval fotografovanie vizuálnej podoby zvuku existujúcich hudobných nástrojov, takej, aká sa prejavovala v elektrónke s katódovými lúčmi. (Aj fotografie, ktoré neznázorňujú akustické zdroje,

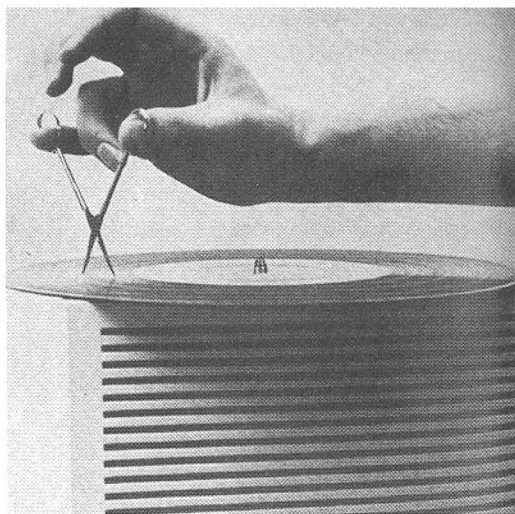
môžu byť použité, ako vidíme v krátkych abstraktných filmoch Guy Sherwina Speed and Sound a Musical Stairs (obidva 1977), kde pohyblivé snímanie koľajníc a kovové schodisko sú zdrojom aj optickej zvukovej stopy.)

Rozdiel medzi týmito dvoma technológiami sa vo výslednom zvuku veľmi neprejavuje, najmä ak sa vizuálna podoba kopíruje ručne: dnes by sa tento rozdiel dal prirovnať k rozdielu medzi digitálne syntetizovanou imitáciou existujúceho nástroja a samplovanou nahrávkou toho istého nástroja. Najmenej tri spomedzi vyšie tučta fotoelektrických nástrojov vynájdených v tomto období využívali samplované zvuky: bol to Hardy - Goldthwaiterov organ (New York, cca 1930), tzv. Lichtton organ Edwina Welteho (1934 - 36) s platňami odvodnenými z nahrávok známych európskych píšťalových organov a tzv. Singing Keyboards (Spievajúce klávesy, Frederick R. Sammis, Hollywood, cca 1936), ktorý sa používal najmä na zvukové efekty. Posledný zo spomínaných nástrojov sa najviac podobal na **mellotron**: každému klávesu bol priradený krátky výstrižok filmu s optickou zvukovou stopou, ktorý sa spúšťal súčasne so stlačením klávesu. Samplované fotoelektrické platne navrhli ešte dvaja priekopníci fotoelektrických nástrojov, Emmerich Spielmann (Rakúsko, 1931) a Pierre Toulon (Francúzsko, polovica 30. rokov), podobné systémy však nezostrojili. Medzi dobovými patentmi sa objavili systémy založené na filmových slučkách (Victor H. Severy a Clet Bedu) a na platniach (výrobca klavírov Bechstein).

Ďalšou ranou aplikáciou samplovania na optických platniach bolo zaznamenávanie zvuku i reči v niektorých systémoch hlásenia presného času z polovice 30. rokov. Skoršie hlásiče presného času (zrejme sa nepoužívali s telefónnymi systémami) boli založené na gramofónových platniach (tak ako ich navrhol Edison vo svojom patente z roku 1878). Jeden takýto hlásič navrhol v Berlíne v roku 1914 B. Hiller (po tom, čo v roku 1911 navrhol systém perforovaného celuloidového filmu, ktorý sa pripisuje aj Maxovi Markusovi v roku 1902) a jeho súčasťou bolo 48 paralelných drážok, jedna na každých 15 minút dvanásťhodinového cyklu. Hlásenie presného času cez telefón sa v Ríme zavedlo v roku 1931, v Paríži v roku 1932 a je celkom možné, že sa pri ňom využívali optické mechanizmy. To sa s určitosťou dá povedať o prístroji vyrobenom v roku 1934 švédskou spoločnosťou Ericsson. V tom istom čase zostrojil E. A. Speight a O. W. Gill pre britskú telefónnu sieť systém TIM (vstupovalo sa doňho vytočením týchto troch písmen), ktorý bol v Londýne zavedený v roku 1936 a v roku 1939 sa už používal v dvanástich mestách. Obsahoval štyri oddelené, koncentricky spriahnuté platne, každá určená na rozličné segmenty hovoreného odkazu, a tri elektronické časové signály („Časové znenie ohlási ... presne: + + +“). Jeden z týchto prístrojov bol zreštaurovaný a možno ho vidieť i počuť v Múzeu vedy a priemyslu v Birminghame. Prototyp prístroja Mk.II (1954) s tromi platňami je vystavený vo Vedeckom múzeu v Londýne.

KONKRÉTNĀ HUDBĀ

V parížskej rozhlasovej stanici (RTF) rozvinul v roku 1948 Pierre Schaeffer aktivitu okolo konkrétnej hudby (musique concrète), ktorá priamo či nepriamo ovplyvnila takmer všetky nasledujúce kompozície využívajúce magnetofónový pás. Počas prvých troch rokov sa však nepoužívali magnetofóny, ale starší prístroj na platne. Tak ako prvé Edisonove fonó-



grafy, prístroje vtedy umožňovali záznam zvukov na platňu aj ich prehratie (takisto ich miešanie). Schaeffer vyvinul zvláštny technologický postup zvaný *sillon fermé* (uzavretá drážka), v ktorom sa krátky zvuk nahral na drážku v tvare uzavretej kružnice, nie v tvare do stredu smerujúcej špirály (princíp sa neskôr analogicky aplikoval na pásové slučky). Schaefferov diár z roku 1948 dokumentuje rôzne stupne vedúce k tomuto novému médiu, ktoré boli spočiatku ovplyvnené tradičnou

hrou na hudobných nástrojoch v reálnom čase. Jedným z nápadov bol organ založený na gramofónoch (apríl 1948) či dokonca veľkorosý projekt (v štýle Hollywoodu) ovládania dvanásť

MAGNETOFÓN

tich tuctov gramofónov naraz. Pri tvorbe svojich prvých koláží získal Schaeffer v štúdiu naozaj značnú zručnosť a ovládanie niekoľkých (často štyroch) gramofónov, čím vlastne vznikol samplovací prístroj svojho druhu, najmä ak bolo na platniach viac uzavretých drážok. História však Schaeffera viedla iným smerom. Azda najradikálnejšou črtou jeho práce bolo skladanie výsledného záznamu v niekoľkých po sebe nasledujúcich štádiách. V roku 1951 došlo ku zvratu, keď Francúzsky rozhlas požiadal (sprvoti veľmi neisto) Schaefferovu skupinu o vrátenie ostatných platňových záznamových zariadení. Aj niekoľko ďalších skladateľov využívalo v tom čase vo svojej tvorbe manipuláciu s platňami (Tristan Cary, Londýn, od roku 1947, Paul Boisselet, Paríž, od roku 1948, Raymond Chevreuille, Brusel a Mauricio Kagel, Buenos Aires, od roku 1950), nikto sa však nevyrovnal Schaefferovej vytrvalej a vyvíjajúcej sa kompozičnej aktivite v tomto médiu.

hláv, ktoré sa aktivizovali pomocou vodiacich bubnov (capstan) s rozdielnymi priermi, čím sa dosahovala transpozícia zvuku o ľubovoľný počet poltónov v rámci oktávy. Niekoľko kanadských štúdií elektronickej hudby bolo vybavených modelmi tzv. magnetofónov zvláštneho určenia (Special Purpose Tape Recorder), zvaných tiež „Multi-Track“ (1955), z dielne Hugh Le Cainea, v ktorých klaviatúra ovládala až 10 stereo pásov, resp. slučiek s možnosťou individuálnej zmeny rýchlosti posunu. Napokon aj dva-tri štandardné magnetofóny umožňovali viacero nápaditých technologických postupov založených na starostlivej príprave krátkych pásových slučiek: jediný zvukový zdroj sa dal pomocou rozličného narábania so slučkou pretransformovať na pravidelnú či nepravidelnú rytmickú štruktúru a bola tu aj možnosť vibrata, zmeny dynamického a časového priebehu (envelope). Tieto postupy sa neobmedzovali len na štúdiá konkrétnej hudby. Boli napríklad podstatnou súčasťou prvých aktivít v štúdiu elektroakustickej hudby WDR v Kolíne. Medzi špecifické magnetofóny zo začiatku 50. rokov patril prístroj Heiss - Vollmera umožňujúci vrstvenie na jednom a tom istom prístroji (tento nápad pochádza zo štúdia WDR) a Springerov prístroj (a jeho neskoršia modifikácia - **tempofón**), v ktorom rotujúca hlava menila buď dĺžku, alebo výšku tónu, nie však obidva parametre naraz.

Čoskoro prišli komerčné, na princípe magnetofónu založené koncertné nástroje. Mellotron - prvý úspešný samplovací nástroj 60. rokov (z právnych dôvodov neskôr vyrábaný pod značkou Novatron) využíval krátke magnetofónové pásy, tak ako prístroj Singing Keyboard. Jeho bezprostredný predchodca, prístroj Rhythmate Harryho Chamberlina (1952 - cca 1980), bol vyrobený len v malom množstve a úspešný nebol ani Bandmaster Powerhouse, dve zariadenia 70. rokov vyvinuté na základe mellotronu. Okolo roku 1970 sa nakrátko znovuobjavili fotoelektronické samplovacie systémy v podobe **optiganu**, malého domáceho organu od výrobcu hračiek Mattela, používajúceho ohybné plastické platne s priemerom 30 cm, a jeho odvodeniny Vako Orchestron. Hoci sa v 70. rokoch udržalo niekoľko elektromechanických nástrojov, nastupujúca digitálna záznamová technika úplne nahradila začiatkom 80. rokov všetky predchádzajúce zvukové generátory, čo sa týka ceny, variability i účinnosti. Vynimku tvorí Jacques Dudon, hudobník, ktorý od polovice 80. rokov vyvíja nezvyčajné fotoelektrické nástroje, jeho ručné i počítačom poháňané platne však pracujú na princípe optickej sirény a nie sú to samplery.

DIGITÁLNE SAMPLOVANIE

Digitálne smplovanie spočíva vo vyhodnocovaní amplitúdy frekvenčnej krivky snímaného zvuku, ktoré sa uskutočňuje prostredníctvom miniatúrnych vzoriek (sample) bráných zvyčajne 15 000 - (pre potreby telefonickej siete) až 50 000 - krát za sekundu. Táto analýza je presným opakom digitálnej syntézy (sú to teda úzko späté procesy), pri ktorej sa zvuk skladá zo sledu podobných miniatúrnych vzoriek a upravuje sa digitálno-analógovým konvertorom (pozri obr. 2). Pretože každú frekvenčnú krivku (hocako zložitú) možno chápať ako vzťah medzi zmenou hlasitosti a časom, digitálna analýza a syntéza tvaru krivky prostredníctvom sledu vzoriek stačí na určenie nielen jej timbru, ale aj dynamikovej úrovne. Vzhľadom na tento vzťah medzi smplovaním a digitálnou syntézou nie je udivujúce, že návrhári firmy Ensoniq prišli v polovici 80. rokov na to, že chip digitálnej synté-

zy vyvinutý pre prvé prístroje bol ideálny aj na samplovanie. Preto sa rozhodli založiť spoločnosť na výrobu veľmi úspešných klávesových samplerov Mirage.

Výrobcovia špičkových počítačových digitálnych syntezátorov využívajúcich techniku samplovania Fairlight CMI a Synclavier v tom období podstatne rozširovali kapacitu digitálnej pamäte svojich prístrojov; v prípade značky Fairlight to znamenalo vyvinúť nový model. Ich prístroje boli určené ani nie tak hudobníkom, ako nahrávaciemu priemyslu a tým, že boli označované za „štúdiá bez pásov“, sa kruh medzi záznamovými systémami a hudobnými nástrojmi založenými na rovnakých princípoch uzavrel. V 80. rokoch sa aj hlásiče presného času digitalizovali, ako napríklad tzv. Chronocal (1984 spoločnosti British Telecom - sampler, ktorý reč a elektronické znamenie kódoval v systéme PCM a ukladal do pamäte ROM (Read Only Memory), odkiaľ ich vyberal pod kontrolou mikroprocesora.

V druhej polovici 80. rokov sa samplovanie stalo bežnou súčasťou elektronických klávesových nástrojov každého výrobcu, nielen v prípade špecializovaných nástrojov, ale aj ako prídavný spôsob generovania komplexných zvukov. Od roku 1988 ponúkajú syntetizátory, elektronické organy a klavíry v čoraz väčšej miere syntetizované a smplované zvuky (alebo tzv. resyntézu, v ktorej sa syntetizované zvuky odvodzujú od upravených samplov). Niekedy sú tieto zložky delené do zvláštnych skupín frekvenčných kriviek a niekedy sú tesnejšie prepojené. Tak napríklad lineárna aritmetická syntéza firmy Roland (v syntetizátore série D) ponúka niekoľko možností vrátane miešania syntetizovaných zvukov a zvukov odvodených prostredníctvom PCM od samplov; tieto dva typy sú prepojené systémom tzv. ring-modulation. Zvuky niektorých novších nástrojov vznikli aplikáciou samplovaného nábehu (attack) na syntetickú matériu. V roku 1991 bolo už 80% syntezátorov založených na kombinácii sampling/syntéza a so zvyšujúcou sa kapacitou počítačov a ich klesajúcou cenou sa rozdiel medzi dvoma prístrojmi ešte viac zmenší. Samplované zvuky, ktoré sa dnes ukladajú na diskety, hard disky či kompaktné disky a odtiaľ sa prenášajú do počítačovej pamäte RAM (Random Access Memory), budú pravdepodobne čoskoro prístupné v reálnom čase (tak ako ich analógoví predchodcovia), či už prostredníctvom neustále pracujúcich hard diskov s vysokou rýchlosťou a kompaktných diskov, alebo nejakého budúceho pamäťového média.

Najdrahšou zložkou samplingu je jeho veľká spotreba počítačovej pamäte, a teda aj kapacita pamäťového média. Kompaktný disk má oveľa väčšiu kapacitu, než akýkoľvek iný formát vyhovujúci svojou veľkosťou vhodnému prehrávaču (je to možné len s niektorými typmi hard diskov). Na jeseň roku 1992 sa objavili nové systémy vzťahujúce sa na záznam a sampling. K dispozícii sú dva nové formáty: Digital Compact Cassette firmy Philips a MiniDisc firmy Sony, odvodeniny známej kazety a kompaktného disku zamerané skôr na spotrebný trh, nie profesionálne kruhy. Spotrebiteľovi a aj na výchovné účely je určený CDI (CD Interactive) kombinujúci multimedialne spojenie vysokokvalitného zvuku a obrazu so základnými interaktívnymi možnosťami (ako je to v prípade oveľa drahšej virtuálnej reality) a nový CD-systém firmy Pioneer typu „barcode“ (grafické kódovanie pomocou rôzne hrubých zvislých čiar), vďaka ktorému je zložitá manipulácia s nahrávkou prístupná každému. Aj menej obvyklé formáty určené na iné účely môžu byť potenciálne vhodné na samplovanie: ak je súčasťou prístroja počítač, je jedno, na čo sa prístroj používa. Takýmto formátom je tzv. smart card (podobná karte do bankomatov, obsahuje však aj

miniatúrny počítačový chip), ktorá sa už v niektorých krajinách používa, napríklad vo verejných telefónnych automatoch vo Francúzsku, a ktorá pravdepodobne nahradí terajšie bankové magnetické peňažné karty.

Novou oblasťou priemyslu populárnej hudby 90. rokov sa stalo vydávanie súborov samplovaných zvukov na komerčných kompaktných diskoch a na tzv. CD-ROM, ktoré tak poskytujú obrovské množstvo náhradných zvukov. Paralelne sa rýchlo rozrastá tzv. clip-art, určený na počítačovú grafiku. Ďalšou aplikáciou samplingu v samplingových prístrojoch a CD prehrávačoch je tzv. oversampling (spočiatku dvoj-, štvor- alebo osemnásobný a v súčasnosti až osemdesiatnásobný). Umožňuje potlačiť ruchy a iné nežiaduce efekty vznikajúce pri procese samplovania. Ide o interpoláciu opätovne vypočítaných zhodných samplov medzi tie, ktoré tvoria samplovaný zvuk alebo hudobný úryvok. Ako vidno na obr. 2, čím je frekvencia samplovania vyššia, tým je zvuk vernejší. Oversampling podstatne zvyšuje frekvenciu samplovania a nezaberá ani zďaleka toľko pamäte. Podobá sa to inému, v súčasnosti rozšírenému prístupu: ku kompresii ukladanej informácie pomocou eliminácie prvkov, ktoré vie počítač ľahko rekonštruovať. Ak sa v jednotlivých vzorkách mení len časť informácie, nemenné prvky sa pri opakovaní neukladajú.

HUDOBNÝ VÝSKUM SAMPLOVANIA

Nezávisle od komerčnej produkcie si hudobníci na svoje vystúpenia zostrojili či upravili niekoľko prototypov nástrojov a systémov založených na práci so zvukovými záznamami. Prvé z nich využívali platne a zvukové stopy filmov, tie novšie sú založené na magnetickom páse alebo samotnom samplovacom prístroji. Opäť pripomínam, že tu opisujem len tie prístroje, ktoré používajú samplované zvuky. V 20. a 30. rokoch experimentoval Darius Milhaud a Edgard Varèse s gramofónovými platňami (najmä so zmenou smeru a rýchlosti otáčania), no až na tri štúdie Paula Hindemitha a Ernsta Tocha z rokov 1929 - 30 (dnes, bohužiaľ, nezvestné /5/) nedošlo k vytvoreniu žiadnych kompozícií.

Niekoľko diel využívajúcich gramofónové platne vytvorili John Cage: ranú kompozíciu pre pás Imaginary Landscape No. 5 (1951 - 52), pozostávajúcu z ôsmich vrstiev presne načasovaných úryvkov z ľubovoľnej kombinácie zvukov 42 gramofónových platní, skladbu 33 1/3 pre 12 gramofónov (1969) a časť „sprievodu“ spevákov v skladbe Europeras 3, 4 a 5 (1990 - 91). V jeho skladbe Imaginary Landscape No. 1 (1939) ide o ručné ovládanie testovacích nahrávok zvuku oscilátora s konštantnou a variabilnou frekvenciou. V skladbe Acustica (1968 - 70) Mauricia Kagela sa miesto gramofónovej ihly používajú rôzne ručne ovládané špicaté objekty. Inú manipuláciu s platňami predstavuje rytmické „škrabanie“ praktizované diskdžokejmi od 70. rokov, ktoré je len jednou z celého radu transformačných techník vyvinutých od roku 1979 Christianom Marclaym na vystúpenia s viacerými gramofónmi. Tak ako Milan Knižák, ktorý pod názvom Broken Music experimentátorskyrazil tomuto postupu cestu v roku 1965, aj Marclay často používa platne zložené z rôznych fragmentov. Medzi novších experimentátorov so škriabaním patrí David Shea, Martin Tetreault a Philip Jeck, v ktorého skladbe Vinyl Requiem (1993) účinkujú traja ľudia obsluhujúci viac ako 200 starých gramofónov.

Tento postup je príznačný už aj pre prvé nahrávky zvukových koláží (najmä nemecké) z

konca 20. rokov. Grammophonmusik - Hindemithove a Tochove štúdie inštrumentálnych a vokálnych nahrávok tu už boli spomenuté. Po tom, čo sa koncom 20. rokov do kinematografie zaviedla zvuková stopa, začali niektorí filmári používať zvuk samostatne - bez obrazu, pretože to bolo jediné záznamové médium s väčšou kapacitou (v porovnaní s 3 - 4 minútami na každej strane platne so 78 otáčkami za minútu) a dalo sa tiež jednoduchšie strihať. Zachovali sa len dva príklady: Hallo! Hier Welle Erdball Fritz Waltera Bischoffa a známejšia ukážka Weekend (6) Waltera Ruttmanna, v ktorej sa montážou slova, hudby, zvukov a ruchov evokuje život v Berlíne. V 30. rokoch sa vo filmovej hudbe najmä vo Francúzsku rôznym spôsobom upravovali zvukové záznamy - podobne ako pri gramofónových platniach, pričom pred prenosom na celuloid sa najprv používali disky. Išlo o skladateľov Yvesa Baudriera, Arthura Honeggera a Mauricea Jauberta. Tajomnosť zvuku sa často dosahovala tým, že sa hudba napísala a nahrála odzadu a pri prehrávaní sa záznam pustil v spätnom chode. Tento efekt využil napríklad Jaubert v pomalejšej sekvencii letu na vankúši vo filme Zéro de conduite (1933).

Od roku 1960 využívajú niektorí hudobníci manipuláciu s nahraným magnetofónovým pásmom ako hru na hudobnom nástroji, pričom sa využíva najmä možnosť prehrávania pásu v oboch smeroch. Husle Laurie Andersonovej zvané Tape Bow Violin (1977) tvoria zvuk tým, že na sláčiku je namiesto vlasov natiiahnutý ústrižok pásu a ten sa pri hre vedie po snímacej hlave pripevnenej na korpuse nástroja. Na podobnom princípe pracoval starší nástroj Michela Waisvisza založený na ručnom obojsmernom posune pásu nad snímacou hlavou upevnenou na stojane. Nam June Paikov Fluxusobjekt (1962) bol tvorený krátkymi fragmentami nahraných pásov prilepenými na plochý podklad a snímanými prehrávacou hlavou, ktorú držal hráč v ruke. Pribuzný je aj projekt Johna Hassella Map (1967 - 68) a novší Lateral Thinking Instrument od Akio Suzuki, v ktorých ide o paralelné spojenie pásov do obdĺžnika, po ktorom sa pohybuje hlava v ľubovoľnom smere. Skladbu Der Leiermann (1991) Dicka Raaijmakersa tvorí nahrávka rovnomernej Schubertovej piesne o verklikárovi, ktorá sa prehráva na cievkovom magnetofóne s možnosťou pákou ovládať rovnomernosť posunu. Súčasná hudba sa dnes hrá na komerčných digitálnych sampleroch: Francois Bernard Mache ich používa od roku 1986 (o.i. v diele Tempora pre tri sampler, 1988) a Michel Waisvisz od svojej kompozície The Archaic Symphony (1987). Ani tieto zariadenia nie sú voči pokusom skladateľov imúnne. Nicolas Collins vyvinul vo svojej skladbe Devil's Music (1985) a v neskorších dielach zložitý systém koncertného ovládania lacných jednoduchých samplerov, ktoré sú budované do efektových pedálov. Tento systém je zaujímavý najmä v spojení s Collinsovou vysoko účinnou modifikovanou pozauonou. Skupina Impossible Music z New Yorku (Collins, David Weinstein, Tim Spelios a Ikue Mori) najnovšie zasahuje do programovania prenosných CD prehrávačov s cieľom pretvoriť ich na jednoduché sampler, so všetkými možnosťami strihov a vytvárania slučiek, ako sa to volakedy robilo s analógovými gramofónmi a magnetofónmi.

(1) Zvuk vnímame analógovo ako spojité udalosti v čase. Zvuk je však možné tvoriť aj digitálne, prostredníctvom sekvencie krátkych impulzov, príliš rýchlych na to, aby sa vnímali individuálne: je to výhodné pri počítačoch, ktoré používajú binárny systém kódujúci všetky informácie ako „áno“ alebo „nie“, „zapnuté“ alebo „vypnuté“.

(2) Polovodiče - kompaktné elektronické pomôcky ako tranzistory a integrované obvody (nahradili elektrónky).

(3) Dlhoočakávaný objav „nahranej“ reči sa zmení na sklamanie: obsahom nahrávky je len každodenná vrava; budúcim objaviteľom tzv. časovej kapsuly nebude takáto nahrávka asi pripadať o nič významnejšia než ostatné predmety v kapsule.

(4) Choralcelo sa objavilo súčasne s historicky známejším Telharmoniom, prvýkrát bolo predvedné v roku 1909. Podobalo sa na dvojmanuálny organ; malo nielen klavírnú mechaniku, ale vydávalo aj držané tóny: elektromagnetizmus vibroval klavírne struny, sklenené, drevené a kovové tyče a tabule, pričom sa využívali rotujúce magnetické disky a kolieska. Toto všetko si vyžadovalo umiestnenie v zvláštnom priestore. V USA inštalovali niekoľko takých nástrojov do súkromných domov.

(5) Na konferencii v Berlíne v roku 1993 vyšlo najavo, že Hindemithove platne boli v polovici 80. rokov ponúknuté riaditeľovi istého nemeckého muzikologického ústavu. Ten ich odmietol a majiteľ ich s najväčšou pravdepodobnosťou zahodil!

(6) Weekend vydala v roku 1994 na CD „single“ firma Metamkine MKCD010 (Francúzsko).

BIBLIOGRAFIA

- Pierre Schaeffer: *À la recherche d'une musique concrète*. Editions du Seuil, Paris (1952); /esp.p. 15/.
- Hugh Davies: *International Electronic Music Catalogue / Répertoire International des Musiques Electroacoustique*. MIT Press, Cambridge, MA (1968), 300-03 [also published as *Electronic Music Review 2-3* (special double issue)].
- Richard Woodbridge: /letter/. *Proceeding of the I.E.E.E.* (1969), 1465-66.
- Hugh Davies: „A History of Recorded Sound.“ *Henri Chopin: Poésie Sonore Internationale*. Jean-Michel Place, Paris (1979), 13-40.
- Tom Rhea: „Photoelectric Acoustic-Sound Instruments“, *Contemporary Keyboard* (Nov. 1977), 62; reprinted in Tom Darter & Greg Armbruster (eds.): *The Art of Electronic Music*. Quill, New York (1984), 14-15
- Hugh Davies: „Draw Sound“, „Electronic Instruments“, „Lichtton - Orgel“, „Mellotron“, „Singing Keyboards“, „Vocoder“. Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, Macmillan, London (1984); Vol.1: 596-99, 685; Vol. 2: 520, 640; Vol. 3: 389, 824.
- Paul Gilby: „The Sound On Sound Guide to Samplers.“ *Sound On Sound* (Nov. 1987), 34-40.
- W.A.Atherton: „Alec H. Reeves, 1902-1971: Inventor of Pulse - Code Modulation.“ *Electronics & Wireless World* (Sept. 1988), 873-74.

- Ursula Bock & Michael Glasmeier: Broken Music: Artists' Recordworks. DAAD, Berlin, 1989.
- Samplers - the Cold Hard Facts. Keyboard (March 1989) [special issue].
- John Watkinson: „Simple Sampling.“ Hi-Fi News & Record Review (Jan. + Feb. 1991), 37-41, 35-37.
- Mark Vail: „The Mellotron: Pillar of a Music Genre.“ Keyboard (May 1991), 108-09, 117; revised in Mark Vail: Vintage Synthesizers. GPI Books, San Francisco (1993), 205-12.
- Paul Wiffen: „A History of Sampling.“ Roland Newslink [n.d. (Summer 1991?)], 20-23.
- Mark Dery: „Spin Doctors.“ Keyboard (Oct. 1992), 54-69.
- David Elleridge: „The Mellotron: The Rime of the Ancient Sampler.“ Sound on Sound 8/8 (June 1993), 120-30 (a CD with the same title was published separately).

Tento článok bol prvýkrát publikovaný v skrátenej verzii v periodiku Experimental Musical Instruments (august 1989).

Preložil Peter Zagar



Obr. 1 (a-e)

1(a) jednoduchý analógový signál (sinusoida)

Štyri rozličné digitálne verzie toho istého signálu - pre prehľadnosť sú tieto diagramy kódované do troch bitov (bežne sa používa 14, 16 i viac bitov) a vidíme tu len malú časť desiatok tisícov vzorkovacích rezov:



1(b) modulácia amplitúdou impulzov



1(c) modulácia šírkou impulzov



1(d) modulácia hustotou impulzov



1(e) modulácia kódovanými impulzmi (PCM)

Sled meraní analógového signálu sa skladá z časovej veličiny (horizontála) a amplitúdy (vertikála). Meranie digitálneho signálu sa vzťahuje na konštantnú, veľmi malú časovú jednotku, takže jedna veličina stačí: na týchto diagramoch je znázornený signál (pozostáva z hodnôt 467642124 v 3-bitovom kódovaní používajúcom len čísla od 0 po 7), ktorý je definovaný impulzovou amplitúdou, šírkou, hustotou a (najjednoduchšie) kódovanou binárnou numerickou hodnotou.

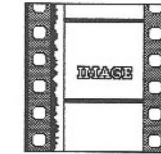
Obr. 2

Na zložitejšej frekvenčnej krivke je znázornený postup transformácie jej obrysu do vzorkovacích rezov: čím je vzdialenosť medzi rezmi menšia (inými slovami, pri vyššej frekvencii smplovania), tým je zvuk vernejší. Najvyšší bod krivky by v tomto prípade nebol správne vypočítaný, pretože sa vyskytuje medzi dvoma rezmi, čo počítač nevie predvídať.



Obr. 3

Krátky ústrižok filmu. Po oboch stranách sú perforácie; zvuková stopa označená šípkou je nahrávkou ľubovoľnej kombinácie hudby, slova a iných zvukov. Film sa v premietacom zariadení vedie tak, že zvuková stopa prechádza medzi svetelným lúčom a fotobunkou.



Historické rytiny použité ako ilustrácie k textu Hugh Daviesa sú z knihy: Filippo Bonanni, Antique Musical Instruments and Their Players, Dover Publications, Inc., New York, 1964, ISBN: 0-486-21179-7

PROFIL

SÚČASNÉHO VÝTVARNÉHO UMENIA

Partizánska 21

813 51 Bratislava

tel.: 07 - 313 624

fax: 07 - 333 154

ÚVOD K HAPPENINGOM, KINETICKÝM ENVIRONMENTOM A ĎALŠÍM MIXMEDIÁLNYM PERFORMANCOM.

1) „Mnohí z nás sa odklonili od starých kánonov a zastaralých konvencií smerom k novej artikulácii priestoru, aby primeranejšie vyhovelí špecifickej požiadavke našej doby - videniu v pohybe.“

Laszlo Moholy-Nagy, The New Vision (Nové videnie, 1938)

Z určitého hľadiska nie je divadlo, ktoré kombinuje svoje vyjadrovacie prostriedky, nové, lebo spájanie rôznych druhov umenia je staré ako samo umenie. Rovnako ako primitívne obrady zjednotili tanec a divadlo, spev a sochu, oddeľovanie týchto druhov umenia pravdepodobne nasledovalo vo vývoji ľudského vedomia po rozlíšení umenia a života. Keď sa už zreteľne rozoznávajú rozdiely medzi niekoľkými druhmi umeleckého vyjadrenia, jednotlivci sa mohli špecializovať v jednej alebo druhej oblasti a v renesancii sa začať podpisovať na osobné diela. Herbert Read píše: „Civilizácia trvala na špecializácii umeleckých funkcií.“ Z historického hľadiska sa len potom mohli špecialisti v jednom umeleckom odbore spájať s odborníkmi z iného odboru a vytvárať moderné divadelné hudobno-dramaticko-tanečné kompozície ako opery alebo muzikálové komédie.

Nové divadlo zmiešaných médií sa od primitívnych obradov, ako aj od muzikálov líši po prvé zložkami, ktoré nové kombinácie používajú, a po druhé radikálne odlišnými vzájomnými vzťahmi medzi týmito zložkami. Zatiaľ čo opera a muzikálová komédia kladú dôraz na poetický jazyk ako sprievod k spevu, hudbe a tancu, nové divadlo sa väčšinou vyhýba slovnému vyjadreniu a používa prostriedky (alebo médiá) hudby a tanca, svetla a vône (prírodnej aj umelej), skulptúry a maľby, ako aj nové technológie filmu, magnetofónového záznamu, zosilňovacích systémov, rádia a priemyselnej televízie.

V starom divadle, dokonca aj v Ďagilevovom baletе, sa prvky navzájom dopĺňajú - hudba zreteľne sprevádza speváka alebo tanečníka a každý prvok je v súlade s rytmom druhého. V novom divadle však jednotlivé zložky zvyčajne fungujú nesynchronne alebo navzájom nezávisle a každé médium sa používa v rámci svojich vlastných možností.

Niektorí odborníci na divadlo zmiešaných médií, ako napr. Allan Kaprow, navyše zámerne vylučujú akékoľvek znaky konvenčného umenia, najmä také tradičné kontexty, ako sú umelecké galérie a divadelné alebo koncertné sály. Nové divadlo namiesto toho neurčuje

svoju existenciu prostredím, v ktorom sa odohráva, ale zámermi svojich účastníkov. Ako povedal Ken Dewey: „Ľudia sa zhromažďujú, aby vyjadrili nejaký spoločný záujem.“ Tieto odchýlky rozhodujúcim spôsobom odlišujú nové divadlo od tradičnej praxe, a hoci sa dajú vypátrať jeho predchodcovia, jeho novosť naďalej nemožno spochybňovať.

Nové hnutie sa všeobecne nazýva „happening“, čo nie je príliš výstižné, lebo nielenže majú všetky príklady nového divadla určitý scenár, ale aj veľmi málo využívajú náhodné procesy, či už v kompozícii, alebo v predvedení predstavenia, a dokonca ešte menej závisia

od improvizácie a menej vyzývajú obecnosť participovať. Pretože je to nová divadelná forma, zaslúži si nové meno. Ja uprednostňujem divadlo zmiešaných médií, lebo tento výraz vystihuje hlavné charakteristiky, a predsa obsiahne celé hnutie. V rámci tohto nového umenia rozlišujem štyri celkom odlišné druhy mixmediálnych aktivít: čisté happeningy, kinetické environmenty, javiskové happeningy a javiskové performance. Hoci sa väčšina predstavení zreteľne hodí do jednej či druhej konkrétnej kategórie, niekedy sa dielo presúva z jedného štýlu do druhého a zároveň presahuje štýlové hranice.

Pri čistých happeningoch nie je scenár presne určený, čo umožňuje vznik nečakaných udalostí v nepredvídateľnej postupnosti. Pohyby a identita oficiálnych účastníkov sú len zhruba naznačené a účastník smie improvizovať detaily vlastnej aktivity, hoci všeobecný zámer happeningu je zvyčajne vopred určený. Výsledné akcie sú, ako poznamenáva Michael Kirby, skôr *neurčité* než improvizované. Čisté happeningy si vyžadujú neobmedzené skúmanie priestoru a času - oboje sú väčšmi otvorené než uzavreté. Čistý happening neumožňuje divákovi sústredenie pozornosti na jeden bod ani vnímať dĺžku trvania. Predstavenie útočí na divákov, ktorí zvyčajne ani nemajú v úmysle byť divákmi, tým, že im dáva pocit, že aj oni sú účastníkmi významného procesu. Hoci Kaprow (od ktorého pochádza slovo „happening“, ktorý sa vytrvalo drží svojej ideálnej koncepcie) sa najskôr etabloval ako maliar, forma jeho predstavení sa menej týka toho, ako vidíme, než toho, ako počujeme:

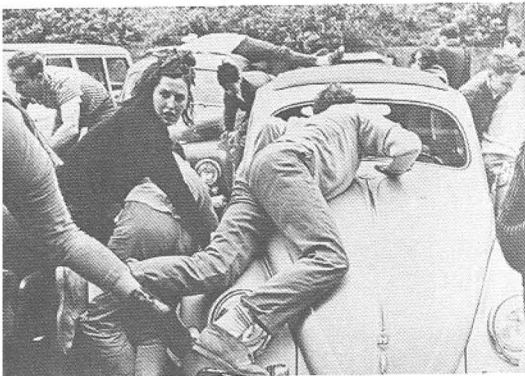
„Priestor hľadiska nemá nijaké zvýhodnené miesto. Je to sféra bez pevných hraníc, priestor vyplnený samotnou vecou, a nie priestor obsahujúci vec. Nie je to obrazovo zarámovaný priestor, ale dynamický, stále sa meniaci, v každom okamihu vytvárajúci vlastné dimenzie. Nemá pevné hranice; nemá vzťah k pozadiu. Oko sa zaostruje, presne zameriava, odvracia, umiestňuje každý predmet vo fyzickom priestore oproti pozadiu; ucho však prijíma zvuk z akéhokoľvek smeru.“ [Edmund S. Carpenter, *Eskimo* (Eskimák, 1959)]

Kaprow poznamenáva, že autor čistého happeningu má bližšie k trénerovi basketbalu než k divadelnému režisérovi alebo choreografovi, lebo dáva pred predstavením hráčom len všeobecné pokyny. Jedno z Kaprowových posledných predstavení *Household* (Domácnosť, 1964) sa začína na „opustenej skládke na vidieku“ nasledujúcimi činnosťami:

11.00. Muži stavajú drevenú vežu na hromade odpadkov. Okolo nej zabodávajú tyčky so zdrapmi dechtového papiera.

Ženy stavajú hniezdo zo stromčekov a povrazov na inej hromade. Dookola hniezda vešajú na šnúru na bielizeň staré košele.

Úplný scenár pre *Gangsang* Dicka Higginsa znie: „Jedna noha dopredu. Prenes váhu na túto nohu. Opakuj tak často, ako treba.“ V lete 1966 tanečnica Ann a architekt Lawrence Halprinovi zhromaždili skupinu ľudí na pláži a požiadali ich, aby postavili z naplaveného dreva prístrešky. Výsledný proces, z ktorého skutočne vznikla dedina z naplaveného dreva, bol čistým happeningom. Takým je aj masové zhromaždenie ľudí „Be-In“, ktorého automom nie je jednotlivec, ale kolektív. Čisté happeningy sa väčšinou neuskutočňujú v konvenčnom divadelnom prostredí, ktoré svojou povahou uzatvára priestor a vynucuje si zameranie pozornosti na dej. Niektoré happeningy využívajú prirodzené prostredie, ako les, bazén, stanicu Grand Central Station alebo celé mesto. Niektoré sa môžu odohrávať kdekoľvek, kedykoľvek, buď pred zámerným obecnosťou, náhodným zhromaždením rôznych ľudí, alebo vôbec pred nikým.



Kinetické environmenty sa od čistých happeningov líšia tým, že sú podrobnejšie plánované, ich priestor je špecifickejšie definovaný a zovretejší, správanie účastníkov (alebo zložiek) je presnejšie naprogramované. Podobne ako happenings sú však štruktúrne otvorené v čase a sú schopné povzbudzovať účasť divákov. Umelecký kolektív USCO - US Company vytvoril kinetické environmenty z hudby, nahraných zvukov (napr. neustále bitie srdca), obrazov, sôch, strojov, elektronických prístrojov (napr. televízie alebo osciloskopu) a premietaných obrazov z diapozitívov alebo z filmu. Kinetickým environmentom s menším počtom prvkov je Theatre of Eternal Music La Monte Younga, v ktorom Young spolu s tromi ďalšími hudobníkmi vytvára v uzavretom priestore presne zostavený akord konštantného harmonického zvuku, ktorý sa elektronicky zosilňuje až do výšky sluchovej bolesti a ktorý sa prenáša cez niekoľko reproduktorov; zvuk môže zvyčajne úplne vyplniť priestor aj divákovo vedomie. Nahrávka z Youngovho divadelného predstavenia už však nie je kinetickým environmentom, samozrejme, pokiaľ si poslucháč znovu nevytvorí pôvodnú situáciu predstavenia - environment - v zatemnenej miestnosti s niekoľkými reproduktormi, diapozitívmi orientálnej kaligrafie a vôňou kadidla.

Javiskové happenings sa líšia od čistých happeningov predovšetkým tým, že sa odohrávajú v definovanom priestore, najmä na divadelnom javisku. Na druhej strane sa akcie účastníkov od predstavenia k predstaveniu obmieňajú alebo sa vopred neurčujú; náhodné procesy alebo flexibilný scenár zaisťujú, že jednotlivé udalosti sa nedajú presne opakovať. Pretože priestor je pevne určený, obecenstvo je zvyčajne oddelené od účinkujúcich, a tak má viac pozorovateľskú než účastnícku úlohu. Javiskovými happeningsmi sú zvyčajne koncerty Johna Cagea, ako aj väčšina diel Ann Halprinovej a niektoré choreografie Merce Cunninghama. Kaprow píše, že „happening s empatickou odzvou len u časti prítomných divákov nie je happening, ale javiskové divadlo.“ Futbalová hra je napríklad pre diváka javiskovým happeningom a pre účastníka čistým happeningom.

Pri javiskovom performance, ktorý má vopred naplánovanú koncepciu a realizuje sa presne tak ako kinetický environment, sú hlavné akcie vopred určené, obecenstvo má pozorovaciu úlohu a dimenzie priestoru a času sú zvyčajne tiež dopredu určené. Vo všetkých týchto ohľadoch sa javiskový performance skutočne podobá tradičnému divadlu; ale tam, kde divadelná hra zdôrazňuje text, nové divadlo dokonale mieša prostriedky komunikácie a väčšina predstavení je celkom bez slov. Keď sa aj používa reč, slová väčšinou fungujú ako izolované minimálne syntaktické fragmenty „nájdeného“ zvuku. Napr. v *Sames Kena Deweyho* a *Terryho Rileyho* (1965) sa stále znovu opakujú krátke frázy - „Ja“, „To nie som ja“ - a jeden hlas sa znásobuje do zboru, zatiaľ čo javisko zdobí šesť nehybných dým v svadobných šatách a na strop a steny divadla sa premieta film. Javiskové performance ponúkajú vnemový zážitok podobný dynamickému tanečnému výstupu alebo strhujúcej pantomíme.

Nasledujúca tabuľka* znázorňuje rozdiely medzi jednotlivými druhmi:

DRUH	PRIESTOR	ČAS	AKCIA
čistý happening	otvorený	variabilný	variabilná
javiskový happening	uzavretý	variabilný	variabilná
javiskový performance	uzavretý	fixný	fixná
kinetický environment	uzavretý	variabilný	fixná

(* Keď „otvorený“ je ekvivalentom variabilného (premenlivého) a „uzavretý“ sa rovná fixnému (stálemu), potom tri aspekty - priestor, čas, akcia - dávajú s týmito dvoma spôsobmi možnosť 2³, čiže ôsmich druhov nového divadla. Samozrejým dôsledkom sú nasledujúce štyri dosiaľ nezrodené druhy nového divadla, ktoré som nepomenoval individuálnymi názvami:

1. Otvorený-fixný-variabilný by bol napríklad: pohybuj sa kdekolvek, akýmkoľvek spôso-

bom tridsať minút.

2. Otvorený-fixný-fixný: premiestni desať sudov z miesta X na miesto Y ľubovoľnou trasou presne za päť minút.

3. Uzavretý-fixný-variabilný: rob, čo chceš v ohraničenom priestore pol hodiny; príkladom by mohlo byť čisto improvizované jazzové predstavenie s časovo presne stanoveným koncom.

4. Otvorený-variabilný-fixný: terénny pretek krajinou, kde nie sú značkované chodníky.)

Všetky tieto rozličné formy divadla zmiešaných médií majú spoločný zreteľný odklon od renesančného divadla - odklon, ktorý zahŕňa nielen odmietnutie divadla jednoznačných formulácií a skonkretizovaných zápletiiek, ale aj odmietnutie kliše, ktoré vytvára jednotný pohyb, synchronný sprievod a dopĺňajúca výprava. Pravou hodnotou divadla zmiešaných médií je možnosť najliberálnejšieho definovania divadelnej aktivity: je to akákoľvek situácia, kde nejakí ľudia hrajú predstavenie pre druhých, bez ohľadu na to, či diváci majú v úmysle byť obecenstvom alebo nie.

V divadle zmiešaných médií performer zvyčajne nestvárnú roly, ale predvádzajú predpísané úlohy. Pretože sú ich gestá a pohyby v rozličnej miere menej presne naprogramované ako účinkovanie hercov v divadelnej hre, performer v divadle zmiešaných médií na rozdiel od hercov nenapodobňujú iné osoby, ale ukazujú iba samých seba. Keďže sa upúšťa od synchronizácie, vzťahy medzi všetkými aktivitami, či už v určitom momente, alebo počas trvania celého predstavenia, smerujú k vzájomnej nespojitosti v štruktúre a nemajú zvyčajne ústredné zameranie. Pretože spôsoby prezentovania materiálu sú takmer také rozdielne ako počet umelcov v divadle zmiešaných médií, každé predstavenie si vyžaduje od diváka aktívne zapájanie sa a vysoko osobné vnímanie. Tieto symptómy zdanlivého zmätku, ktoré často spôsobujú, že oko nevie, kam sa má pozeráť, a ucho nevie, čo má počúvať, nútia obecenstvo uvedomovať si poriadok v chaose.

Proces chápania neznámej formy komunikácie zahŕňa tri rozdielne zistenia, ktoré Edward T. Hall v *The Silent Language* (Tichá reč, 1959) definuje ako „súbory, izolované prvky a vzorky. Súbory (slová) vnímame ako prvé, izolované prvky (zvuky) sú zložkami, ktoré tvoria súbory, zatiaľ čo vzorky (syntax) sú spôsobom, akým sa súbory spolu spájajú, aby dávali zmysel.“ Pri vykresľovaní viacerých druhov komunikácie v mixmediálnom predstavení sa hovorí viacerými jazykmi naraz, čo si vyžaduje, aby obecenstvo bolo umelecky polylingválne rovnako ako jeho tvorca. Realizovaný žáner by sa mohol ilustrovať výrokom Richarda Southerna: „Každé dobré divadlo má byť zrozumiteľné hluchému človeku.“ Navyše nakoľko každý nový divadelný kus má tendenciu vytvárať amorfnú definíciu priestoru, nepresnú koncepciu v čase, nekonvenčný rytmus predstavenia obecenstvo často s ťažkosťami rozlišuje, kedy sa jednotlivá časť predstavenia skončila.

V divadle zmiešaných médií sa predstavenie zvyčajne otvára ohlásením hudobno-obrazového komplexu, ktorý sa hneď realizuje. Mixmediálne predstavenia sa namiesto používania hudobných techník variácie a vývoja alebo dramatických foriem lineárneho vývoja zvyčajne väčšmi pridržajú jedného z troch vzorov - nemodulovaný vývoj, ktorý podporuje alebo vyplňa počiatočný náčrt; dokonale nesúvislá koláž rôznych častí alebo spojená následnosť sekvencií, ktoré spolu súvisia niekoľkými spôsobmi. Prvá forma je častejšia, ak nie charakteristická pre environmenty, druhá pre oba druhy happenings a posledná pre javiskové performance; ale vo všetkých prípadoch neexistuje potreba vzájomného súladu medzi druhom a štruktúrou. Pribeh, ak jestvuje, funguje skôr ako konvencia než ako odhalená štruktúra alebo základná zložka, pretože témy predstavenia sa pravdepodobne viac vynárajú z opakovania určitých akcií alebo zo spojitosti obrazov. Chápanie mixmediálneho predstavenia potom viac pripomína pozeranie sa na ulicu alebo počúvanie

cudzej konverzácie než dedukovanie témy divadelnej hry: čím dlhšie a hlbšie divák roz-pitváva a porovnáva zvukovo-obrazový komplex predstavenia a spája rozmanité prvky, tým väčšmi dielu rozumie.

Podobne ako mnohé z najdôležitejších tendencií v súčasnom umení aj divadlo zmieša-ných médií viac zdôrazňuje procesy tvorby než finálny produkt, a to ho spája s primitívny-mi predverbálnymi spoločenskými rituálmi. „Divadelná hra môže byť *urobená vec*," píše Richard Southern, „ale divadlo *sa robí*." Ešte dôležitejšie je, že používa rôzne prostriedky komunikácie na vytvorenie takej oblasti aktivity, ktorá pôsobí na všetky zmysly. Z historickéo hľadiska nové divadlo znamená radikálny odklon od foriem 19. storočia, ktorý moderné divadelné médium, na rozdiel od iných druhov umenia, má ešte len podstúpiť.

„Divadlo je vždy o 20 či 30 rokov pozadu za poéziou," napísal raz Eugene Ionesco, „a dokonca aj film je pred divadlom." Ak bola vzbura v poézii vzdialená od renesančných teó-rií vnímania a spájania, tak nové divadlo stelesňuje odmietnutie lineárnej formy a vysvetľovanej pravdy. Podobne ako nový film Jeana-Luca Godarda a Alaina Resnaisa, nové di-vadlo skúma znázornenie času a ako nová architektúra možné tvary priestoru.

2)

„HAPPENINGY NEPOCHYBNE VISELI 'VO VZDUCHU' NAJMENEJ 50 ROKOV, MOŽNO AJ DLHŠIE.“

Ken Dewey, „X-ings“ (1965)

Divadlo zmiešaných médií nevzniklo zo vzduchu; v skutočnosti nielenže existujú jeho predchodcovia v štyroch veľkých avantgardných hnutiach raného moderného umenia - futurizme, dadaizme, Bauhause a surrealizme - ale nové divadlo siaha až k zreteľne moderným tendenciám vo všetkých druhoch umenia, ktoré zahrnuje: v maľbe, sochárstve, hudbe, tanci, filme a divadle. Umenie rozhodne vychádza z umenia, lebo umelca viac ovplyvňujú konceptuálne modely, ktoré pozoruje v umení a ktoré si uchováva v pamäti, než neumelecké zážitky; a aj podnety, ktoré nachádza mimo umenia, zapadajú väčšinou do vzorov, ktoré predtým sformovali takéto konceptuálne modely. „Cieľom každého štýlu je verné stvárnenie prírody a nič iné, ale každý má svoju vlastnú koncepciu Prírody," uviedol na prelome nášho storočia nemecký historik Alois Riegl a jeho intelektuálny nasledovník, súčasný kunsthistorik E. H. Gombrich formuluje výrok: „Nemôžeme nikdy presne oddeliť to, čo vidíme, od toho, čo vieme." Preto je zblížovanie týchto tendencií a vplyv mixmediálnych predchodcov spolu s dialógmi, ktoré jeden druh umenia trvalo udržiava s inými druhmi umenia, asi najpresvedčivejším vysvetlením, prečo sa divadlo zmiešaných médií muselo objaviť v tomto čase, ako aj prečo napriek rôznorodosti záze-mia a zámerov jednotlivých autorov dosahuje nové divadlo ako celok veľmi výrazný cha-akter.

Futurizmus, Dada, Bauhaus a surrealizmus reprezentujú vzájomné spájanie umelcov z rôznych oblastí - spisovateľov, hudobníkov, sochárov, maliarov a architektov - ktorí najprv vydávali manifesty ohlasujúce kolektívny zámer alebo v jednom prípade založili inštitúciu a potom individuálne aj spoločne vytvárali umelecké diela. Tieto hnutia majú tiež spoločné odmietnutie archaických koncepcií estetickej formy, ako aj bariér, ktoré tradične oddeľovali jeden druh umenia od druhého. V roku 1913 napísal Guillaume Appolinaire: „Môžete maľovať, čím chcete, fajkami, poštovými známkami, hracími kartami, lustrom, kúskami olejového plátna, goliermi, tlačeným papierom, novinami." Odvtedy mohli všetky druhy umenia súfažiť s maliarstvom presahovaním do ďalších oblastí umenia a tradičné idey umeleckej čistoty sa zahodili na smetisko dejín umenia.

Historicky prvým z týchto multimediálnych hnutí bol futurizmus, ktorý vznikol v roku 1909

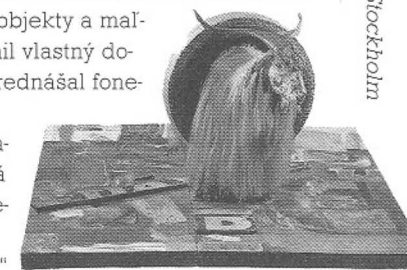
v Taliansku futuristickým manifestom (*Futurist Manifesto*) básnika - politika Filippa Tommasa Marinettiho. Hneď po svojom vzniku malo hnutie v úmysle tvoriť umenie repre-zentujúce rôzne vlastnosti a činnosti ako rýchlosť, simultánnosť, kinetickú kontinuitu, inte-rakciu viditeľných a neviditeľných síl, zmeny v prostredí, názorové skoky atď.

Futuristické maľby sú okrem obdivu k strojom zdanlivo na hranici pohybu, čím zavádzajú to, čo Gyorgy Kepes definuje ako „simultánnu reprezentáciu mnohých viditeľných aspek-tov, z ktorých sa skladá udalosť," a futuristickí básnici zaznamenali v písanej podobe ab-straktné zvuky každodenného života. Tak ako Marinetti využíval rôzne veľkosti typografie na vytvorenie obrazu - básne, ktorá vyjadrovala, ako napísal Laszlo Moholy-Nagy, „pohyb, priestor, čas, vizuálne a sluchové vnemy," tak aj skladateľ - maliar Luigi Russolo predví-dal v roku 1913, že hudba „rozlomí tento úzky kruh čisto hudobných zvukov a osvojí si roz-manitosť hlukov - zvukov," a následne zostrojil *Intonarumori* (Hlukové varhany) na mecha-nické vytváranie zvukov v divadelnom kontexte. Čoskoro nato sám Marinetti postuloval divadlo zmiešaných médií (ktoré nikdy nezrealizoval), ktoré by využívalo „vynálezy 20. storočia - elektrinu a film" a zároveň poéziu, scénu a rekvizity.

Zatiaľ čo futurizmus objavil, že nové technológie sa stanú vhodnými nástrojmi pre mixme-diálne umenie, dadaizmus postavil všetkých nasledujúcich moderných umelcov do konfrontácie s netradičnými materiálmi a zároveň zaviedol ich používanie v umení. Keď sa básnik podpísal na stránku v telefónnom zozname a Marcel Duchamp pripevnil pseudonym „R. Mutt" na porcelánovú záchodovú misu, dadaisti vyhlásili, že ready-made „found objects" (nájdené objekty) sú rovnako umeleckými dielami ako ručne vyrobené umelecké predmety. Pri uplatňovaní takej absolútnej estetickej slobody konštruovali dadaistickí umelci v priestore aj v čase mixmediálne konglomeráty, ktoré podľa

Williamu Seitzu „prebúdzať zmysly a citlivosť k veľkému množstvu stretov hodnôt, foriem a účinkov, medzi ktorými žijeme." V roku 1920 premenili kolínski dadaisti výstavu na niečo, čo by sme dnes označili za mixmediálny environment. David Gascoyne píše: „Pri vstupe do galérie musel človek prejsť cez verejný záchod. Vnútri dostali diváci se-kerky, s ktorými sa, ak chceli, mohli vrhnúť na vystavené objekty a maľ-by." Asi najvšestrannejší dadaista Kurt Schwitters premenil vlastný do-mov na environment s viacerými miestnosťami. Neskôr prednášal fone-tickú báseň *Ursonata* (1924), ktorú Moholy-Nagy v retro-spektíve opisuje ako „báseň trvajúcu 35 minút, ktorá obsa-huje štyri vety, prelúdiu a kadenciu vo štvrtej vete. Slová neexistujú, skôr by mohli jestvovať v hocijakom jazyku; ne-majú nijaký logický, len emocionálny kontext; pôsobia na ucho svojimi fonetickými vibráciami podobne ako hudba." Vo Schwittersovej koncepcii „Merz composite work of art" (Kompozitné umelecké dielo Merz, 1920) možno rozpoznať výnimočné proroctvo nového divadla 60. rokov, aj keď jeho špekulatívna predstava nikdy neprerástla popísané stránky:

„Na rozdiel od divadelnej hry alebo opery má javiskové predstavenie Merz všetky časti navzájom neoddeliteľne späté; nedá sa napísať, čítať alebo počúvať, môže sa konať len v divadle. Až doposiaľ jestvoval v divadelných predstaveniach rozdiel medzi scénou, textom a partitúrou. Každý faktor sa pripravoval zvlášť a dal sa aj oddelene vychutnávať. Javisko Merz pozná len zjednotenie všetkých faktorov do zloženého diela. Materiálmi na vybavenie scény sú všetky pevné, tekuté aj plynné látky ako biela stena, človek, prekáž-ka z ostnatého drôtu, modré pozadie, svetelný kužeľ... Materiálmi pre partitúru sú tóny a hluky, ktoré môžu vydávať husle, bubon, trombón, šijací stroj, dedove hodiny, prúd vody atď. Materiálmi textu sú všetky skúsenosti, ktoré podnecujú inteligenciu a pocity.



Materiály sa nemôžu používať logicky v ich objektívnych vzťahoch, ale len v rámci logiky umeleckého diela. Čím intenzívnejšie narušuje umelecké dielo racionálnu objektívnu logiku, tým väčšie možnosti umeleckej stavby vznikajú... Vezmite si skrátka všetko od sieťky na vlasy patriacej dáme z vyššej spoločnosti až po vrtuľu *S.S. Leviathan*, pričom stále majte na pamäti dimenzie, ktoré si dielo vyžaduje."

Tento opis bol takým presným proroctvom súčasného umenia, že niektorí kritici považovali prvé diela za určitý druh neodadaizmu; táto klasifikácia, podobne ako niektoré ďalšie rané kategórie, však bola príliš obmedzeným opisom vzhľadom na rozmanitosť divadla zmiešaných médií.

Na rozdiel od futurizmu, dadaizmu a surrealizmu - neformálnych združení rovnako zmýšľajúcich umelcov - bol Bauhaus vzdelávacou inštitúciou s jasne formulovanými zámermi, najmä vzhľadom na spojenie umenia s remeslom, umelca s technikou, umeleckého designu s každodenným životom. Architekt Walter Gropius, zakladateľ Bauhausu v r. 1919, sformoval fakultu Bauhausu z niekoľkých druhov umenia - medzi jeho členmi boli uznávaní architekti, maliari, sochári, scénografi, fotografi, typografi, priemysloví designéri a spisovatelia. Z takýchto rozdielnych zdrojov Bauhaus začal - podľa Herberta Readu - „doposiaľ najväčší experiment v estetickom vzdelávaní.“ V polovici 20. rokov polyumelec Laszlo Moholy-Nagy počas vedenia prípravného kurzu podrobne skoncipoval mechanizované divadlo zmiešaných médií „Mechanized Eccentric“ (Mechanizovaný excentrik), ktoré malo predstavovať syntézu formy, pohybu, zvuku, svetla (farby) a vône“ súčasne na troch javiskách; výsledkom by bolo „Theatre of Totality“ (totálne divadlo), ktoré, ako píše, „pri rozmanitých vzájomných kombináciách svetla, priestoru, plochy, formy, pohybu, zvuku, človeka - a pri všetkých možnostiach ich obmieňania a kombinovania - musí byť jedným organizmom.“ V tom istom čase sám Gropius vymyslel „Total Theatre“ (Totálne divadlo), žiaľ, nikdy nezrealizované, v ktorom by sa mohol celý interiér meniť tak, aby sa hodil k forme divadelnej udalosti. Obrazovo ohraničené prostredium javiska by sa mohlo zmeniť na vyčnievajúce pódium spredu obkolesené v polkruhu orchestrom alebo na úplne kruhové sedenie ako pri športe alebo v cirkuse. Gropius napísal: „Architekt súčasného divadla by si mal klásť za cieľ vytvoriť veľký ovládací pult pre svetlo a priestor natoľko účelový a adaptabilný, aby mohol zodpovedať akejkoľvek novej predstave divadelného režiséra.“ Takáto konštrukcia by bola ideálnou štruktúrou pre dnešné divadlo

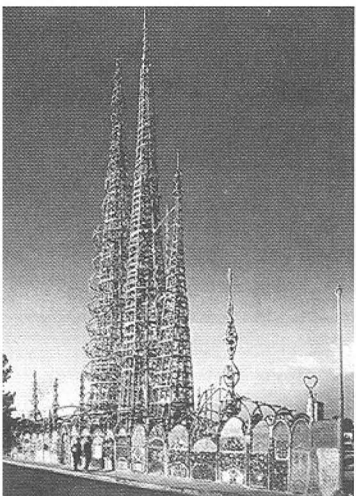
zmiešaných médií, ktoré si zvyčajne vyžaduje vytvorenie priestoru vhodného na špecifické predstavenie alebo predstavenie vhodné pre jestvujúci priestor.

Vo svojom pôvodnom zámere sa surrealizmus výrazne líši od futurizmu a dadaizmu, pretože zatiaľ čo jeho predchodcovia chceli začleniť do umenia realie moderného života, surrealisti sa pokúšali odhaliť skryté sily v jedincovi - reprezentovať vnútornú osobnú realitu, aby vytvorili nové vedomie. S týmto cieľom chceli surrealisti potláčať túžby individuálneho ega a zároveň narušovať konvencie lineárnej organizácie spoločnosti. Mnohí umelci často spolupracovali na básňach a maľbách, pričom každý vytváral svoju časť nezávisle od ostatných. Maliar Max Ernst, ktorý bol predtým, než sa stal surrealistom, dadaistom, vyvinul „frotáž“ tak, že položil list papiera na náhodne vybraný materiál a šúchal ceruzkou po papieri. „Kresby urobené takýmto spôsobom,“ píše Calvin Tomkins, „stratili charakter použitého materiálu a získali celkom nový

aspekt.“ Niektoré druhy divadla zmiešaných médií používajú podobne náhodné techniky ako frotáž na odhalenie originality, ktorú by autor s vedomým zámerom pravdepodobne nemohol vytvoriť. Hoci Ernstovým zámerom bol anti-úmysel a anti-umenie, jeho technika paradoxne prispela do pokladnice stratégií, z ktorej môžu úmyselne čerpať ďalší umelci. Pri uprednostňovaní nelogickej a nesynchronnej činnosti čerpá nové divadlo aj zo surrealistického záujmu o koláž. Hoci túto kompozičnú techniku v skutočnosti vyvinuli Pablo Picasso a Georges Braque niekoľko rokov pred vznikom surrealizmu, surrealistickí básnici a maliari sa dôkladnejšie zamerali na skúmanie možností nelogických juxtapozícií. Výsledkom bola celkom nová estetická syntax, ktorú kritik Jill Johnston nazýva „logikou simultánného videnia.“ Po skúmaní takejto kompozičnej „logiky“ v rámci rôznych médií - či už poézie, prózy, maľby, alebo hudby - surrealisti skutočne začali od parížskej výstavy v r. 1938 vytvárať trojdimenzionálne environmenty. Marcel Duchamp navrhol, ako uvádza Michael Kirby, „veľkú centrálnu halu s jazierkom obklopeným skutočnou trávou. Medzi zeleňou stáli štyri pohodlné postele. Zo stropu viselo 1200 vriec s uhlím. Na osvetlenie malieb visiacich na stenách Duchamp plánoval použiť elektrické senzory, ktoré by pri prerušení lúča zažínali svetlá pri jednotlivých dielach.“ Na ďalšej surrealistickej výstave Duchamp ovinul okolo celej výstavnej siene šnúru. Podobne ako pred nimi dadaisti sa surrealisti vyhlasovali za „anti-umelcov“, ale pritom vytvárali (a predávali!) diela, ktoré dnes obdivujeme ako majstrovské kusy, a príklady, ktoré dali, mali veľký vplyv na ďalší vývoj umenia.

Divadlo zmiešaných médií siaha aj k ďalšej základnej tendencii v modernom maliarstve - k vývoju, ktorý sa začal koncom 19. storočia Paulom Cézannom, od pevnej perspektívy k simultánne znásobenému uhlu pohľadu. Podstatou Cézanneovej veľkej revolúcie bolo začlenenie niekoľkých predmetov do dvojdimenzionálnej plochy, ktoré sa dali vidieť len z rôznych uhlov pohľadu - napríklad stôl je znázornený akoby z pohľadu zhora, fľaša akoby z pohľadu z boku. Táto technika ovplyvnila mnohých zarytých kubistov ako Picassa a Braqua a neskôr Willema de Kooninga, ktorého *Woman I.* (Žena I., 1952) znázorňuje postavu z rôznych uhlov pohľadu zároveň, v mnohých náladách, pri rôznom osvetlení a v rozličných šatách. Siegfried Giedion píše: „Kubizmus skoncoval s renesančnou perspektívou. Zobrazuje predmety relatívne, čiže z rôznych pohľadov, pričom žiadny z nich nemá výnimočné postavenie.“ Inými slovami, časové momenty a perspektívy sú mnohonásobne navrstvené na jednu ešte pravouhlú perspektívu; niektoré príklady divadla zmiešaných médií dosahujú podobné kubistické spojenie časovej a perspektívnej rozmanitosti v jednom rámci.

V maliarstve však taký vývoj znamenal opačnú činnosť, ktorá je v podstate pohybom von z rámca maľby do tretej dimenzie - priestoru a prípadne aj do štvrtej dimenzie - času a ktorá už nenaznačuje hĺbku a trvanie iluzórnymi prostriedkami, ale skutočne ich dosahuje ako fyzikálne vlastnosti. V dejinách maliarstva vyúsťuje koláž do asambláže, ktorá rozširuje princíp koláže do priestoru a rôznych médií. Picasso zaviedol používanie tejto modernej metódy prilepením kúska olejového plátna na kubistickú kompozíciu *Still Life with Chair Caning* (Zátišie s prútenou stoličkou, 1912) a potom okolo nej omotal konopný povraz namiesto rámu. William Seitz píše, že takýto čin reprezentuje „absorpciu nahromadených predmetov metódou, ako aj témou maľby.“ Na základe Picassovho umeleckého precedensu, píše Harriet Janisová a Rudi Blesh, „vývoj obrazu smeroval do priestoru a prípadne prechádzal do akcie a (alebo) foriem v časopriestorovom kontinuu.“ V polovici 50. rokov Allan Kaprow, pôvodne maliar, rozšíril princíp koláže o čas, keď nechal prerásť výstavu svojich asambláží *Penny Arcade* (1956) do celkového environmentu s pohyblivými časťami. V tom čase napísal: „Pretože sme nespokojní s *pôsobením* maľby na naše ďalšie zmysly, budeme využívať špecifické vlastnosti pohľadu, zvuku, pohybu, lu-



di, vóni, dotyku. Akékoľvek predmety sú materiálmi pre nové umenie." Následne posunul kolážovú techniku o krok ďalej k čistým happeningom, ktoré, ako píše, „sú v štruktúre a obsahu logickým rozšírením 'environmentov'." Tam, kde bol kedysi priestor statický a divák pasívnym pozorovateľom, sa dnes stáva priestor kinetickým a divák účastníkom. Ak Jack Pollock považoval plátna za priestor, v ktorom maliar robí a prezentuje svoje akcie, Kaprow v čistých happeningoch odstránil plátna a premenil samotnú akciu na umeleckú udalosť (event). V roku 1960 Kaprow napísal: „Priestor už nie je obrazový, ale skutočný (a niekedy oboje); teraz sa využíva zvuk, vôňa, umelé svetlo, pohyb a čas." Takisto v polovici 50. rokov Robert Rauschenberg začlenil do svojej koláže nazvanej *Monogram* (1955-59) vypchatú kozu, čím vytvoril „kombinovanú“ alebo stojanovú maľbu. V roku 1959 zaviedol štvorrozmernú maľbu (výraz, ktorý spočiatku mohol definovať tiež určité úsilia nového divadla) tým, že v diele *Broadcast* začlenil do poľa skutočné rádio. Podľa kurátora a kritika Henryho Geldzahlera spočíva historický význam mixmediálneho divadla maliarov „v pokuse niektorých maliarov znovu zaviesť do nášho umeleckého života zreteľný ľudský obsah.“

Zo sochárstva prenikli do nového divadla dve súčasné tendencie - jedna vonkajšia a druhá vnútorná. Prvá tendencia si kladie za cieľ zložiť sochu z jej ťažkého piedestálu a vy-niesť ju von z múzea do neformálneho prostredia a zároveň prináša do sochárstva neformálne materiály ako pokrivené diely auta alebo iný odpad, aby sa sochy zintímnila a sprístupnili divákovi. Marcel Duchamp položil vo svojom diele *Mobile* (1913) bicyklové koleso na podstavec, čím zaviedol nielen „ready made“, ale aj kinetické skulptúry. Koncom dekády zaviedol ruský sochár Vladimir Tatlin moderný spôsob konštrukcie abstraktného objektu bez použitia rozličných materiálov a navrhol skulptúrny *Monument to the Third International* (Pamätník tretej internacionály, 1919-20), ktorý mal byť vysoký vyše 1000 stôp. David Smith, pravdepodobne najvýznamnejší moderný americký sochár, neskôr uprednostňoval umiestňovanie svojich kovových diel na vlastnom trávniku pred domom; Simon Rodia, ktorého zámery možno neboli také klasicky umelecké ako Smithove, skonštruoval na svojom dvore majstrovské *Watts Towers* (Wattove veže) priamo v chudobnej štvrti Los Angeles. Jeho diela sú také veľké, že pokusy o ich presťahovanie a premiestnenie sú asi vopred márne. Podobne Claes Oldenburg vždy prispôsobuje vystavenie svojej skulptúry celkovému prostrediu, aby vytvoril ilúziu, že prostredím nie je galéria alebo múzeum, ale umelecky sformulovaný priestor a zvyčajne dovoľuje divákovi dotýkať sa svojich diel. Presťahovanie skulptúry von sa ihneď stáva fyzickou realitou a metaforou rozšírenia skulptúrnych návrhov do divadelného prostredia; pretože podobne ako skulptúry v životnej veľkosti Georgea Segala, blízkeho priateľa Kaprowa, budia dojem „zrazu zamrznutých happeningov“ (ako poznamenáva Lucy Lippardová), tak aj Oldenburgove divadelné kusy, najmä *The Store* (Sklad, jar 1962), majú ponúknuť rovnako hmatateľný zážitok ako jeho socha.

Druhý hlavný vývoj v súčasnom sochárstve smeroval od materiálneho konceptu priestoru k zdanlivému a kinetickému objemu. Na rozdiel od klasického sochárskeho diela, ktoré určuje jeho hmota, konštruktivistické diela prezentujú skeletový rám, ktorý obklopuje priestor (alebo teleso) diela. „Popierame objem ako priestorovú formu vyjadrenia,“ napísali bratia Naum Gabo a Antoine Pevsner. „V skulptúre eliminujeme (fyzickú) hmotu ako plastický prvok.“ „Objem“ konštruktivistickej skulptúry je zdanlivý (uzavretý a klamlivý), a predsa konštantný, aj keď sa zakaždým znovu definuje, keď sa divák pohybuje okolo diela. Carola Giedionová-Wecklerová píše: „Z každého uhla pohľadu je to akoby iná kompozícia.“ Mobily a ďalšie formy kinetických skulptúr stále znovu artikulujú svoj zdanlivý objem a vymedzenie „[konštantnými] pohybmi bodov (veľmi drobných telies) alebo pohybom lineárnych prvkov alebo väčších telies,“ píše Moholy-Nagy. Ďalej pokračuje, že

v tomto ohľade existujú mobily Alexandra Caldera v čase ako „bezváhové rozmiestnenie objemových vzťahov a interpretácií“ (to vysvetľuje, prečo ich film reprodukuje vernejšie než fotografie). Moholy-Nagy sám navrhoval plastické a mechanické „svetelné skulptúry,“ ktoré pôsobivo menia a odrážajú okolité osvetlenie. V roku 1937 napísal Moholy-Nagy Giedionovej-Wecklerovej: „Len tým, že venujeme sviežu pozornosť problému svetla, vstupujeme do nového čítania..., ktoré sa dá stručne vyjadriť jedným slovom - plynutie.“ Preto boli kinetické skulptúry predzvesťou takých úsilí nového divadla, pri ktorých sú ľudia a predmety menej skulptúrными objemami v pevne stanovenom priestore, ako je to v literárnom divadle, ale skôr kinetickými silami v neustále znovu artikulovanom priestore. Ak nové divadlo vyrastá z túžby maliarov a sochárov rozšíriť ich umenie do času, potom vychádza aj zo záujmu niektorých hudobných skladateľov o priestor, ktorý ich diela zaplnili. Táto tendencia opäť dopĺňa hudobnú tendenciu zužitkovať v divadelnom kontexte všetky možné materiály, bez ohľadu na ich médium, predchádzajúce zvyčajné použitie alebo umelecký status. Richard Wagner bol pravdepodobne prvým významným moderným skladateľom, ktorý obľuboval mixmediálne diela; niektoré nedávne happeningy akoby ironicky komentovali jeho koncepciu „umeleckého diela budúcnosti.“ Omnoho neskôr začlenil ruský skladateľ Alexander Skriabin do svojho diela *Prometheus - The Poem of Fire* (Prométeus - poéma ohňa, 1910) svetelný projektor a neskôr plánoval *Mysterium*, ktoré, ako píše Faubion Bowers, chcel predviesť z najvyššieho vrcholu v Indii pred obecenstvom, ktoré by tiež mohlo sledovať dej na plátno, vdychovať rôzne druhy kadidla a zároveň vykonávať rôzne činnosti podľa Skriabinových inštrukcií.

Kde Wagner a Skriabin chceli zaútočiť na zmysly rôznymi podnetmi, americký skladateľ Charles Ives, podobne ako pred ním Gabrieli a Mozart, si želal prispôbiť priestor predstavenia tak, aby podporoval jeho skladateľský zámer; v jeho skladbe *The Unanswered Question* (Nezodpovedaná otázka), ktorú napísal v r. 1908, ale uviedol až o mnoho rokov neskôr, sú dve skupiny hudobníkov zámerne navzájom oddelené a sólista má v sále určené tretie miesto. Skladateľ Henry Brant píše: „Je to úplný kontrast medzi tromi prvkami - harmonickým, melodickým a kontrapunktickým materiálom - v kvalite tónov, tempe (ktoré zahŕňa zrýchlenia, spomalenia a rebato), metre a rozsahu. Medzi týmito tromi zložkami neexistuje žiadna rytmická koordinácia okrem približnej koordinácie na miestach nástupu.“ Keď sa zvuk doslova presúva z jedného miesta na druhé, skladba nadobúda choreografické kvality a jej priestor sa stáva kinetickým. Tým, že Ives poskytol trom zvukovým zdrojom relatívnu autonómiu, vytvoril to, čo by sme dnes definovali ako javiskový happening. Neskôr sa sám Brant zaoberal možnosťami zvuku v priestore, pričom rozmiestnil hudobníkov po celej ploche predstavenia (a niekedy aj pod ňu); väčšinou v plne elektronických skladbách využíval technické možnosti šírenia zvuku pomocou jedného alebo viacerých reproduktorov.

V Amerike patria k najvýznamnejším vplyvom, ktoré formovali divadlo zmiešaných médií, myšlienky a práce Johna Cagea, ktorý spravil začiatkom 50. rokov intelektuálny skok, ktorý spojil všetku koncertne predvádzanú hudbu s divadlom. V skladbe *4'33"* (1952), ktorá mala spomedzi Cageových umeleckých príkladov pravdepodobne najrozhodujúcejší vplyv, prichádza klavirista David Tudor k stoličke a sedí - len ticho sedí - predpísaný čas. „Hudba“ sa skladá zo všetkých zvukov, ktoré náhodne vznikajú počas predstavenia dlhého štyri minúty tridsaťtri sekúnd a „divadlo“ pozostáva zo všetkých rozmanitých vizuálno-sluchových činností, ktoré sa stanú v rámci tohto časového rozpätia. Rozvedením dôsledkov tohto príkladu Cage spravil radikálny krok, keď povedal, že akékoľvek a všetky zvuky, vydávané hocikjakým spôsobom, či už úmyselné, alebo náhodné, sú „hudbou“ a že všetky činnosti viditeľné okom a počuteľné ušom tvoria „divadlo“. V roku 1954 napísal v prednáške nazvanej „45' pre rečníka“: „Divadlo sa uskutočňuje po celý čas, všade, kde

niekto je. A umenie jednoducho uľahčuje presviedčanie ľudí, že je to tak.“ Väčšina tvorcov nového divadla síce obdivuje slobodu obsiahnutú v Cageovom postoji, ale zároveň zaujíma trochu konzervatívnejší postoj, ktorý predpokladá, že akékoľvek a všetky zvuky a obrazy, ako aj akékoľvek juxtapozície týchto prvkov sú realizovateľnými zložkami divadelnej situácie, ktorú umelec vytvára v určitej súvislosti a koncepcii - čo mal na mysli Schwitters, keď opísal „dimenzie, ktoré si vyžaduje dielo.“ Len tvorcovia čistých happeningov urobili konečný skok spolu s Cageom a považujú neúmyselné prvky za neodlúčiteľnú súčasť diela.

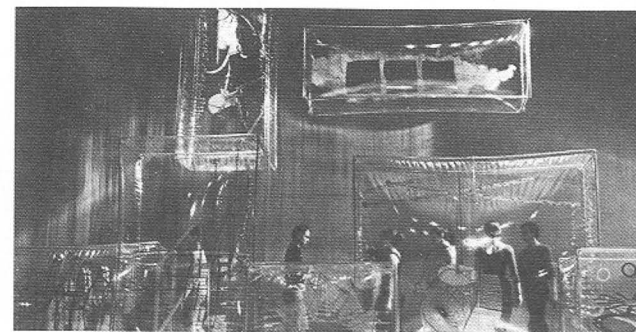
„Cage sa v súčasnosti zaoberá menej hudobnou štruktúrou ako divadlom,“ vyjadril stručne a výstižne Milton Babbitt; mnohý divák považoval Cageove komické vystupovanie a prudké a rozviate pohyby Davida Tudora nad a pod klavírom za rovnako zaujímavé ako zvuky, ktoré vydávali. Sám Cage skutočne vyhlásil, že často ho väčšmi zaujmú machinácie hráčov orchestra než hudba, ktorú hrajú, najmä keď ich pohyby nie sú jednotné. V hre *Theatre Piece* (Divadelný kus, 1960), ktorá ako všetky jeho novšie diela nemá presne určené predvedenie, úmyselne nahradil svoje zvyčajné predpisy sluchového zážitku pokynmi na vizuálne činnosti (ktoré, samozrejme, mimovoľne spôsobujú zvuky). Jeho najnovšie mixmediálne predstavenia vytvárajú situáciu, ktorá ponúka podľa jeho slov „autonómne správanie simultánnych udalostí,“ vizuálnych aj sluchových. Dôkladne hybridný event, spektakulárne *Variations V* (Variácie V, 1965), v ktorých sa Cageova hudba spája s tancom Merce Cunninghama, filmami Stana VanDerBeeka a niekoľkými druhmi zložitej elektronickej technológie, je pravdepodobne najoriginálnejšou a najzaujímavejšou formou opery, akú dnes má Amerika.

Divadlo zmiešaných médií vychádza aj z tendencií v súčasnom tanci. Z historického hľadiska prvý významný vývoj v modernom tanci nastal podľa Johna Martina upúšťaním od kladenia dôrazu na klasické pózy (rámovanie obrazov) a choreografické konvencie (štylizácia) a sústredenie sa na originálnejšie pohyby a osobnejšie vyjadrenie. S týmto posunom od stagnácie ku kinéze a od rozprávania príbehov (a vytvárania stálych postáv) k vykonávaniu činností, ktoré nie sú presne určené, ale len naznačené, podnietil nový tanec Isadory Duncanovej a Mary Wigmanovej vznik premenlivejšej a dynamickejšej koncepcie priestoru, ktorá sa neskostnatene a stále znovu artikulovala. Diela Anny Halprinovej a Merce Cunninghama sú vyvrcholením druhej revolúcie moderného tanca. Halprinová, ktorá rozvíjala svoje nápady v San Franciscu pomerne nezávisle od Cunninghama, ktorý žil v New Yorku, dovoľuje vo svojej práci len prirodzený pohyb vznikajúci v priebehu uskutočňovania určitej úlohy. Preto hoci sa v jej predstaveniach ľudia pohybujú často úplne nádherne, krása, ktorá tu vzniká, je viac „nájdenná“ ako úmyselná. Navyše jej diela ukazujú zreteľne neobmedzené využitie priestoru a materiálu - čo je prístup charakteristický pre celé mixmediálne hnutie. V niekoľkých svojich posledných aktivitách pokračuje Halprinová vo svojej záľube v čistých happeningoch, pri ktorých udalosť okrem svojho vlastného priebehu rozvíja zostavovanie princípov, ktoré definujú predstavenie. Príkladom je už spomenutá stavba mestečka z naplaveného dreva. Cage a Cunningham počas dlhej vzájomnej profesionálnej spolupráce rozvinuli podobné estetické princípy, a ak Cage tvrdí, že všetky zvuky sa môžu považovať za hudbu, tak Cunningham verí, že všetky druhy pohybu v akejkoľvek kombinácii, či už úmyselne choreografické, alebo nie, sa môžu považovať za realizovateľné zložky „tanca“. Aby demonštroval tento trend, dal v *Collage I* (1952) svojej skupine pokyny, aby robila na javisku také každodenné činnosti ako česanie vlasov, čistenie zubov a umývanie rúk. Okrem toho, že vystavil tanec vplyvu všetkých možných pohybov, Cunningham dosiahol štyri veľké zmeny v štruktúre tanca. Prvou zmenou je, že oslobodil tanec od podriadenosti rytmu sprievodnej hudby. Cunningham nielenže väčšinou tvorí svoje tance bez hudob-

ného sprievodu, ale keď už používa hudbu (ktorú zvyčajne vyberá až po zostavení tanca), tanečníci nesledujú jej zvuky - hudba funguje ako rovnocenná nezávislá estetická paralela k ich pohybom. Cunninghamova definícia hudby je samozrejme rovnako liberálna ako Cageova a v jeho predstaveniach *How to Pass, Kick, Fall and Run* (Ako prejsť, Kopnutie, Padaj a bež, 1965) pozostávajú „partitúry“ len zo smiešnych historiek, ktoré číta John Cage. Jill Johnston píše, že Cunninghamove choreografie boli „prvým príkladom v tanci, v ktorom sa veci, o ktorých sa logicky predpokladá, že nemajú nič spoločné, skladajú dohromady alebo sa im necháva možnosť, aby do seba samy zapadali.“ Druhou zmenou je, že Cunninghamovi tanečníci sa nielen pohybujú nezávisle jeden od druhého, ale aj časti ich tela fungujú v podobne diskontinuálnej syntaxi. Treťou zmenou je opustenie tradičného pravidla, že každý tanec má mať jediný pevne stanovený poriadok; niekedy si Cunningham hádže mincou, aby určil sekvenciu častí tanca. Poslednou zmenou je, že jeho choreografie sa vzdávajú od tradičného tanca tým, že z pohľadu zameraného na jedného tanečníka sa pozornosť sústreďuje na celé javisko (ako Pollockove all-over paintings oživujú celé plátna), ako aj tým, že opúšťajú tradičnú oporu, ktorou je vyvrcholenie a rozuzlenie. Autori nového divadla majú v týchto princípoch veľa spoločného s Cunninghamom; a podobne ako Cunningham a Cage takmer všetci odmietajú teórie, že umenie má vyjadrovať autorove emócie alebo upriamovať pozornosť na určité vonkajšie odkazy. Ich umenie na nás pôsobí najmä, ale nie celkom, ako systémy zmyslových foriem.

Podľa dichotómie Marshalla McLuhana bol film tradične „horúcim“ médium. Pretože film zamestnáva taký malý rozsah celého ľudského zorného poľa, podporuje nezaujatost obecnstva. V posledných rokoch sme však boli svedkami mnohých pokusov zintímniť filmový zážitok a väčšmi zainteresovať diváka - viac hmatovo než vizuálne. *Posledný rok v Marienbade* (1962) Alaina Resnaisa so svojimi rozmazanými kontúrami a neurčitým dejom má chladnejší, komplikovanejší charakter ako bežný film. Podobne ako divadlo zmiešaných médií sú mnohé z najlepších filmov od roku 1960 - Godardovej éry - zhustenejšie od sekvencie k sekvencii alebo menej závislé od rozprávania vyslovene súvislého príbehu a zároveň náročnejšie na zmyslové schopnosti; tieto formálne zmeny robia z filmu médium, ktoré väčšmi zapája tie časti obecnstva, ktoré sú ochotné alebo pripravené dať sa zaangažovať.

Experimenty vo viacnásobnej projekcii, siahajúce od Cinerama (premietanie filmu na trojrozmerné plátno) až po 3-D, sa navyše pokúšajú zaujať viac ľudskej pozornosti než konvenčné premietanie na plátno - účinok podobný efektu, ktorý vzniká, keď človek sedí veľmi blízko pri obrazovke. Keď napríklad filozof Ludwig Wittgenstein dokončil seminár alebo prednášku, ako si spomína jeho žiak Norman Malcolm, zvyčajne sa hneď ponáhlal do kina, kde vždy chcel sedieť v prvom rade. Plátno „zaujímalo celé jeho zorné pole a jeho myseľ sa odvracala od myšlienok na prednášku a od nepríjemných pocitov.“ Cinerama môže dosiahnuť podobné úplné pohltenie, ako dokazuje jeden z prvých príkladov - jazda na tobogane, ktorá stále vyvolávala frenetické výkriky. V mnohých 3-D filmoch, móde, ktorá trvala príliš krátko, sa v niekoľkých prípadoch využívalo zdanie hĺbky na šokovanie obecnstva. Súčasné základné úsilie, vyjadre-



né rôznymi umelcami ako Milton J. Cohen a Stan VanDerBeek, pozostáva zo systémov filmov a diapozitívov, ako aj šošoviek a zrkadiel, ktoré premietajú obrazy na celý možný priestor nad dlážkou, často v kombinácii so živými performermi, hudbou a iným zmyslovým vnemom; estetickým modelom je klasické planetárium. Howard Junker píše:

„Poznatkom je, že vytváranie dokonalej ilúzie znamená obklopenie obecnstvom obrazmi.“ Teda tým, že oči sú obklopené vizuálnymi údajmi, takéto pokusy presnejšie kopírujú charakter reálneho života než „neorealizmus“ alebo najvernejší dokumentárny film.

Vo väčšine úsilí divadla zmiešaných médií sa však film stáva ďalším prostriedkom na vyplnenie priestoru. Niekedy sa nafilmované zábery premietajú na stenu alebo plátno, ako aj pohyblivú rekvizitu a (alebo) osobu. Film funguje aj ako komentár k samotnému médiu - hlavnou témou filmu *Prune. Flat.* (Slivka. Byt.) Roberta Whitmana je iluzionistická schopnosť filmu; preto nielenže sa určitá akcia vo filme úplne líši od tej istej akcie opakovanej naživo na javisku, ale premietanie nafilmovaného obrazu na živého performeru vytvára zvláštne efekty na film aj na performeru. V takejto situácii mixmediálny umelec berie hotový produkt - fotografiu alebo film - a vkladá ho do premenlivého procesu - situácie. Tým vytvára nielen jedinečné modely integrácie, ale aj rozmanitejšie reakcie.

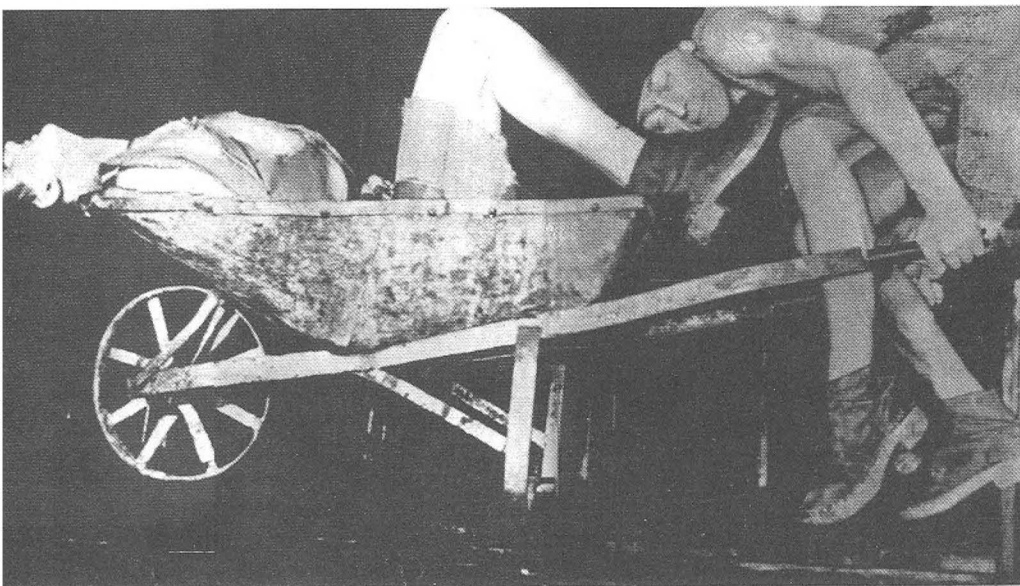
V *The New Vision* (Nové videnie) ponúka Moholy-Nagy prekvapivo komplexný náhľad na bezprecedentný charakter celej súčasnej kultúry, keď poznamenal, že tak ako sa presunul v poézii dôraz „zo syntaxe a gramatiky na vzťahy medzi jednotlivými slovami,“ tak sa maľba zmenila „z farebného pigmentu na svetlo (zobrazenie farebného svetla),“ čiže na film. Moderná socha sa vyvinula takisto „od objemu k pohybu“ a architektúra „od ohraničeného uzavretého priestoru k voľnému vlneniu síl.“ V starej architektúre rovnako ako v starých štýloch divadla a sochárstva bol priestor statickým objemom, ktorý sa dal najlepšie pozorovať z jedného miesta; napríklad Fontainebleau pri Versailles si vyžaduje pohľad spredu. Pri novej architektúre rovnako ako pri novom divadle, keď sa pohybujeme okolo budovy, jej priestor sa stáva kinetickým, tak ako sa neustále mení naše vnímanie budovy. Rozdielom medzi renesančným priestorom a súčasným, dnes koncipovaným priestorom je jeho mnohostrannosť, nekonečné možnosti jeho uvedomovania si, ako píše Siegfried Giedion: „Podstata priestoru je taká istá ako vzťahy v ňom. Oko nemôže postih-

núť tento komplex jedným pohľadom; treba ísť dookola zo všetkých strán, vidieť ho zhora rovnako ako zdola.“ Nové divadlo pripomína novú architektúru popretím tradičnej jasnej hranice medzi vnútorným a vonkajším, medzi tým, čo patrí do štruktúry a čo nie. Preto revolúcia priestoru skrytá v tradícii, ktorá siaha od domu Robie Franka Loyda Wrighta (1906) s jeho voľným vzájomným priestorovým prelínaním medzi obytnými plochami cez továreň Fagus Waltera Gropiusa (1911) s presklenými stenami, Le Corbusierov kostol v Ronchamps (1955) a budovu Seagram Miesa van der Roeho a Philipa Johnsona (1958) so sklenenými stenami si vyžaduje od diváka rovnaký druh perцепčného prispôsobenia ako kinetická skulptúra a divadlo zmiešaných médií. Moholy-Nagy píše, že všetky tieto tendencie „vedú k poznaniu priestorových podmienok, ktoré nie sú výsledkom určenosti statických objemov, ale pozostávajú z viditeľných a neviditeľných síl.“

Rozhodujúce sily, ktoré formujú nové divadlo, najmä v Amerike, vychádzajú z mimodivadelných kruhov. Tento nedávny vývoj však ešte reprezentuje rozšírenie moderných divadelných ideí vzhľadom na materiály vhodné pre režiséra, ktoré vytvára priestor predstavenia, a vzťah predstavenia k obecnstvu. Od debutu *Kráľa Ubu* Alfreda Jarryho (1896), ktorý predstavoval zvrhnutie konvencií 19. storočia a zároveň ideál napodobňovania, sa v divadle stalo možným všetko, hoci rýchlo treba dodať, že určité vhodné možnosti sa stali prijateľnejšími skôr než iné. Pre toto uplatňovanie absolútnej slobody bolo charakteristické neobmedzené používanie dodatočných médií. Zatiaľ čo Sergej Ejzenštejn, pôvodne divadelný a neskôr filmový režisér, začiatkom 20. rokov zaradil filmové fragmenty do svojich javiskových produkcií *The Mexican* (Mexičan) od Jacka Londona a *Enough Simplicity in Every Sage* (Dost jednoduchosti v každej múdrosti) od Alexandra Ostrovského (a v r. 1923 v hre *Gas Masks* [Plynové masky] uvedenej skutočne v továrni na plyn), jeho bývalý učiteľ Vsevolod Mejerchold uviedol v r. 1930 vo svojej prednáške „Rekonštrukcia divadla“, že režisér, „ktorý používa všetky technické prostriedky na [divadelné] ciele, bude pracovať s filmom, takže scény hrané hercom na javisku sa môžu alternovať s vopred nahratými scénami, ktoré sa premietajú na plátno.“ Erwin Piscator, pracujúci približne v tom istom čase v Berlíne (s Moholy-Nagyom ako scénografom) tiež prijal túto inováciu, ktorá sa odvtedy stala takou uznávanou, že filmové fragmenty sa teraz často začleňujú do predstavení na Broadwayi.

Zatiaľ čo javiskové proscénium, ktoré sa historicky objavilo v 17. storočí v Taliansku, bolo späté s renesančnými ideami o vizuálnej perspektíve a s klenbovými hodovnými sieňami talianskych palácov, mnohí súčasní režiséri uprednostňujú otvorenejšie javisko s najmenej tromi a niekedy aj štyrmi stranami obrátenými smerom do hľadiska, nielen rampami, ktoré nám pripomínajú burlesku, ale aj priamo usadením hercov na sedadlá. Keď sa obecnstvo stáva súčasťou aktívneho priestoru predstavenia, cíti sa viac vnútorne vtiahnuté do deja. „Tento pocit fyzickej participácie v spojení s vopred navodenou atmosférou dôvernosti medzi hercom a obecnstvom, rozširuje bezprostrednú divadelnú realitu na celé hľadisko,“ píše o Kabuki Theatre Earle Ernst, „takže epicentrum predstavenia vzniká v strede hľadiska.“ Je príznačné, že keď sa západné divadlo presťahovalo z proscénia, melodramatické formy, ktoré boli kedysi bežným divadelným produktom, sa stali vhodnejšími pre pravouhlé plochy konvenčných filmov a televízie.

Väčšie zaangažovanie divákov je motív, ktorý dnes spájame s Antoninom Artaudom, ktorý v *The Theatre and Its Double* (Divadlo a jeho dvojník, 1938) tvrdil, že keď sa západná tradícia literárneho divadla dostala do slepej uličky, divadlo musí opustiť slovo a vrátiť sa k primitívnejším alebo východným koncepciám ritualistického spektakla a k intimnému vzťahu medzi účinkujúcim a divákom. Artaudove myšlienky odvtedy prenikali do súčasného literárneho divadla. Napríklad v Ionescovej hre *The Chairs* (Stoličky) sú najvýznamnejšie scény rovnako ako vyvrcholenie úplne bez slov (alebo vyplnené zvukmi, ktoré by



sa mohli interpretovať ako náhrada) a postavy fungujú podľa slov autora ako „čapy nejakej mobilnej konštrukcie.“ Artaud ovplyvnil aj réžiu Rogera Blina v hrách Jeana Geneta, produkcie Judith Malinovej v newyorskom Living Theatre a mimoriadnu tvorbu Jerzyho Grotowského, ktorý premenil celé svoje divadlo vo Wroclawi v Poľsku na funkčnú scénu. V hre z väzenského prostredia napríklad umiestňuje obecnosť do jednej cely, zatiaľ čo dej prebieha v druhej cele; v hre *Dr. Faustus* Christophera Marlowea sedia diváci medzi hercami pri dlhom stredovekom jedálenskom stole. Lákanie divákov, aby sa stali účastníkmi divadelného procesu, je podľa Artauda presne tá istá stratégia, ktorá formovala primitívne rituálne divadlo.

Všetky tieto výdobytky sa však od divadla zmiešaných médií líšia v niekoľkých rozhodujúcich aspektoch. Blin, Malinová a Grotowski používajú profesionálnych hercov, ktorí hrajú roly; nové divadlo si zvyčajne vyberá aktérov so skúsenosťami v iných oblastiach umenia alebo dokonca ľudí bez špeciálneho vzdelania, pričom všetci vykonávajú predpísané úlohy. Čiže tam, kde títo traja režiséri zvyčajne adaptujú scenáre iných autorov, v novom divadle je režisér - človek, ktorý „stavia“ predstavenie, zvyčajne tiež scenáristom a tým, že prijíma zodpovednosť za tvorbu aj predvedenie, sa stáva absolútnym autorom produkcie. Pretože je každé predstavenie tak úzko späté s jeho autorom, je zvyčajne nemožné, aby niekto zopakoval predstavenie druhého tvorcu tak presne, ako sa opakujú predstavenia povedzme *Hamleta*. Pravda, môže adaptovať predstavenie druhého autora alebo dokonca ukradnúť nejaký obraz alebo sekvenciu, ale to, čo je ukradnuté, sa potom pravdepodobne stane vlastníctvom zlodēja.

Prvotriedne mixmediálne dielo zvyčajne reprezentuje celistvejšie spojenie rozličných médií než vulgárna kombinácia, ako je napríklad väčšina muzikálových komédií. Sergej Ejzenštejn si všimol podstatný rozdiel, keď porovnal japonský súbor Kabuki s moskovským Umeleckým divadlom. „V *kláštorom súbore*,“ napísal, „sa zvuk-pohyb-priestor-hlas navzájom *nesprevádzajú* (alebo nie sú dokonca paralelné), ale fungujú ako *prvky rovnakého významu*.“ Možno že divadlo zmiešaných médií niekedy vyvinie tak ako Kabuki súvislý, čisto divadelný jazyk zložený zo všetkých umeleckých jazykov, ktoré zahrňajú divadelné situácie, a západní diváci budú rozumieť všetkému, čo vnímajú, tak samozrejme, ako japonskí diváci chápu predstavenia Kabuki.

Dramatik a kritik Lee Baxandall poznamenal, že nové divadlo rozširuje Brechtovu ideu divadelného od cudzenia nielen tým, že „slová, hudba a scéna... sa stávajú navzájom nezávislejšími“ a tým, že nové divadlo odmieta klíšé skomercializovaného divadla, ale aj tým, že si vyberá objektívnu tvorbu divadelného predstavenia, ktoré vyvoláva subjektívne a osobné a zároveň nestranné a kritické odozvy. Brecht píše: „A-efekt pozostáva z premeny objektu...“, na ktorý sa má pritiahnúť pozornosť, z niečoho obyčajného, známeho, bezprostredne prístupného, na niečo zvláštne, pútavé a nečakané. To, čo je samozrejmé, sa v určitom zmysle stáva nepochopiteľným, ale je len v poriadku, že to potom môže uľahčiť pochopenie.“ Druhá veta mimovoľne naznačuje hlavnú stratégiu divadla zmiešaných médií - prezentovať obyčaj-

né materiály tak originálne, že každý divák je nútený vnímať ich, ak nie definovať, celkom sám.

Nové hnutie sa v americkom divadle spája s veľkou (ale niekedy skrytou) tradíciou neliterárneho predstavenia, ktoré, tvrdil by som, bolo dominantnou a dobrou tradíciou americkej divadelnej scény. Od predrevolučných čias až dodnes sa najlepšie americké divadlo vyhýbalo literárnym koreňom a kladlo dôraz na kvalitu realizácie predstavenia, v ktorom účinkujúci sám bol autorom každého slova, ktoré povedal, - to je tendencia, ktorá umelecky vďačí viac európskemu vzoru *commedie dell'Arte* než alžbetinskému divadlu. Ako ukázala Constance Rourkeová v diele *American Humor* (Americký humor, 1931), mnohé z najlepších amerických divadiel 19. storočia existovali v minstreľských predstaveniach. Keby slečna Rourkeová žila v 60. rokoch, nepochybne by prepísala svoje posmrtné vydané *The Roots of American Culture* (Korene americkej kultúry, 1942), aby označila Bostonský čajový večierok za prvý príklad čistých happeningov. „Môže byť otázne,“ napísala, „či účastníkom robí väčšiu radosť vysypávanie čaju do prístavu alebo maškaráda v bojových farbách a perách a mávanie s tomahawkmi.“

Začiatkom nášho storočia bolo najuspokojivejším divadlom vaudeville - hybridný, mixmediálny program, ktorý mohol obsiahnuť takmer všetky známe druhy zábavy. Divadlo zmiešaných médií nie je podobne ako vaudeville výlučné, ale všeobsažné, viac využíva všetko, čo môže potenciálne zahrnúť, než by zahadzovalo niektoré možnosti ako pre neho nedôstojné; vaudeville a nové divadlo sú veľmi podobné aj vo formálnej stratégii. „Nie šťastný koniec, ale šťastný moment,“ píše Albert F. McLean. „Nie naplnenie na konci nejakej honby za dúhou, ale zmyslové, fyzické uspokojenie tu a teraz boli výsledkami vaudeville show.“

V rovnakom čase, keď sa hry Eugena O'Neillia stali majstrovskými predstaveniami na americkej scéne, významní herci vstupovali do sveta filmu, pričom bratia Marxovci, Charlie Chaplin, Buster Keaton a Orson Welles buď rozhodujúcim spôsobom ovplyvňovali režiséra, alebo sa stali vlastnými režisérmi, ak nie aj scenáristami a v Chaplinovom prípade aj skladateľmi. Niektorí pozorovatelia tvrdili, že veľká tradícia predstavení sa skončila začiatkom 30. rokov, keď kino a rádio zabili vaudeville, ale ja by som odpovedal, že táto tradícia pokračovala ďalej v niektorých dramatických produkciách, ktorých formu a tradíciu často nikto nerozpoznal. V roku 1924 premenil scénograf Norman Bel Geddes celé broadwayské divadlo na scénu podobnú katedrále (environment) pre pantomimické predstavenie *The Miracle* (Zázrak) Maxa Reinhardta. „Javisko obsahovalo fasádu gotickej architektúry s oknami z farebného skla,“ píše Mordecai Gorelik. „Náboženské procesie prúdili uličkami divadla.“

Myslím, že najvýznamnejšie divadlo 30. rokov nepochádza zo scenáristicky orientovanej Group Theatre, ktorej históriu už zopár memoárov premenilo na mýtus, ale z Mercury Theatre Orsona Wellesa, ktoré sa väčšmi zaoberalo vytváraním spektakulárnych predstavení než úzkostlivou interpretáciou textu. (Welles bol nasledovníkom skôr Mejercholda než Stanislavského.) V r. 1947 Stark Young napísal, že tanečnica Martha Grahamová je „najdôležitejšou lekciou pre naše vlastné divadlo, akú teraz máme,“ a o dva roky neskôr Eric Bentley označil *The Moor's Pavanne* Josého Limona za najlepšie newyorské divadlo tej doby. Tradícia predstavení sa udržala až do konca 50. rokov v produkcii *The Connection* (Spojenie, 1959) Judith Malinovej, kde potreby efektívneho predstavenia prevýšili scenár Jacka Gelbera a svojou nezvyčajnou réžiou premenila hru *The Brig* (Briga, 1963) Kennetha H. Browna na ojedinelé spektakulárne predstavenie. Mnohé live džezové koncerty, ktoré dosiahli podobnú štruktúru ako minstreľská show, sú navyše jednými z najlepších divadelných predstavení. Stručne povedané, zdá sa, že divadelný génius, ktorý sme mali v Amerike, sa vyjadruje predovšetkým predstavením, a nie divadelným





Allan Kaprow: 18 Happenings in 6 Parts, 1958, foto: Fred McDarrah

textom - naši spisovatelia naopak vynikajú v individuálne tvorenom a individuálne konzumovanom umení, ako napr. beletria, poézia a esej. Možno by sme si teraz mali raz a navždy uvedomiť, že európskej tradícii divadla literatúry podobne ako európskej opere alebo mravoučnému románu sa u nás nikdy nebude tak dobre dariť. Nové divadlo je typicky americké vo svojich častých odkazoch na sub-umeleckú alebo „populárnu“ kultúru, v používaní skutočných predmetov - automobilov v *Autobodys* Claesa Oldenburga (1962), najbežnejších amerických historických mýtov v jeho *Injun* (1962), rádia a ďalších pozemských zdrojov zvuku v dielach Johna Cagea, svadobných šiat v *Sames Kena* Deweyho a Terryho Rileyho (1965) a zastaraných cestopisov v *Two Holes of Water* (Dve vodné diery) Roberta Whitmana (1966). V praxi je odkaz

na pop buď fragmentom, prvkom vnútri väčšieho rámca, alebo deformáciou, ktorá evokuje ironický zmysel. Populárny prvok sa dokonca môže stať skutočným dejiskom performance - ako využil Oldenburg sedadlá kina, tak Kaprow použil v častiach performance *Gas* (1966) „nájdené predmety“ ako snečnú pláž za nedeľného popoludnia a hromadu odpadkov. Dôležité je, že nové divadlo podobne ako pop art považuje populárne materiály za predmet, ktorý sa dá použiť na umelecké účely; v tomto ohľade umelci nového divadla nadväzujú na americkú tradíciu, ktorá zahŕňa *The Concord Sonata* Charlesa Ivesa (1915), ktorá kombinuje úryvky hymnických melódií s odkazmi na Beethovenovu *Piatu symfóniu* a román *Moby Dick* Hermanna Melvilla (1851), ktorý integruje bežnú veľrýbársku tradíciu s narážkou na Shakespeara. (Tvrdím, že dôsledkom tejto tradície je, že americký umelec považuje aj vysokú, aj populárnu kultúru za rovako bezprostrednú a možno rovnako dôležitú pre svoju existenciu, hoci rozličným spôsobom. Tento prístup sa tu dávno rozšíril predtým, než vznikol pop art alebo divadlo zmiešaných médií.) Nové divadlo navyše nielen zobrazuje hrubý povrchový charakter a hybridnú kvalitu, ktorá sa tak veľmi líši od jemného pôvodu typického pre európske umenie, ale aj formálne oživuje všetku vizuálnu rozmanitosť a diskontinuitu našej kultúry - neusporiadaný poriadok, ktorý európska organistická mentalita stále považuje za „chaos.“

Je príznačné, že tak ako divadlo zmiešaných médií čerpalo zo všetkých oblastí umenia, aj umelecké korene jeho tvorcov siahajú k rozličným konvenčným druhom umenia. Ann Halprinová predtým, než usporiadala svoj prvý tanečný recitál, pracovala na Broadwayi. Merce Cunningham skôr než začal tancovať, usiloval sa byť hercom; v posledných rokoch dirigoval hudbu Johna Cagea a režíroval krátke hry. Robert Whitman, Robert Rauschenberg, Allan Kaprow a Steve Durkee (z USCO) boli pôvodne maliarmi; Claes Oldenburg, Robert Morris a Carolee Schneemannová robia sochy a Rauschenberg navrhoval kostýmy a dekorácie pre Dance Company Merce Cunninghama. Ken Dewey, Michael Kirby, Meredith Monková a Lawrence Kornfeld strávili učňovské roky v divadle; Gerd Stern (z USCO) bol kedysi básnikom a žurnalistom a jeho spolupracovník Michael Callahan študoval u svojho otca elektrotechniku a v škole psychológiu. John Cage napísal dve knihy esejí a skladateľ Dick Higgins vedie tiež nakladateľstvo. Stan VanDerBeek, kedysi maliar, sa stal známym až svojimi filmami. Všetci títo umelci vyvíjali vo vlastných oblastiach modernistické idey a zo zblížovania týchto ideí vychádza nový druh divadla,

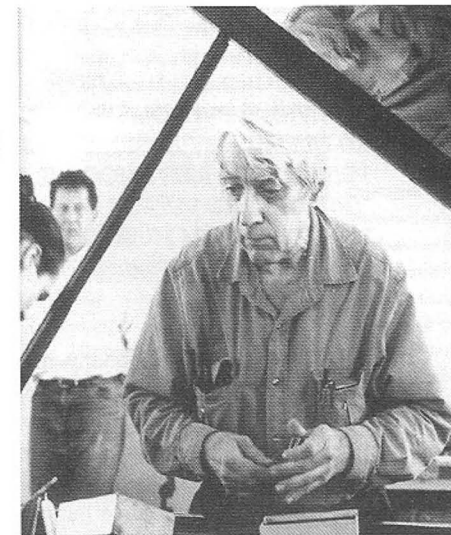
ako ho dnes poznáme.

Prví iniciátori nového hnutia v Amerike mali skutočne málo skúseností s konvenčným divadlom. Hoci sa Allan Kaprow často označuje za pôvodcu „happeningov,“ v skutočnosti pravdepodobne prvá taká premyslená akcia v Amerike sa zrodila zo spoločných predstavení na Black Mountain College v Severnej Karolíne v lete 1952. Ako si spomína John Cage vo svojom úvode k *Silence* (Ticho, 1961), večer „zahŕňal maľby Boba Rauschenberga, tanec Merce Cunninghama, filmy, diapozitívy, gramofónové platne, rádiá, básne Charlesa Olsona a M. C. Richardsa recitované z rebríkov a klavírne umenie Davida Tudora spolu s mojou prednáškou Juilliard, ktorá sa končí: 'Kúsok struny, západ slnka, všetko hrá.' Obecenstvo sedelo v strede všetkého diania.“ Je typické, že nikto z týchto účastníkov nemal žiadne kontakty s profesionálnymi divadelnými kruhmi; a Kaprow nezašiel ďalej než po zloženie elektronickej partitúry pre mimobroadwayské predstavenie *The Killers* (Zabijaci) Eugena Ionesca v roku 1960.

Divadlo zmiešaných médií sa vyvíjalo mimo profesionálnej divadelnej komunity, ktorá niežeby odporovala novému divadlu, ale si ho ani nevšimala. Koncom 50. rokov sa usporadúvali Kaprowove performance v umeleckých galériách alebo pod holým nebom na súkromných farmách. Teraz používa Kaprow neohraničené priestory, ako napr. mestá a krajiny. Niektoré rané eventy sa konali v telocvični a v galérii Judson Memorial Church. Claes Oldenburg si prenajal na umiestnenie svojich diel úzky sklad v Lower East Side. La Monte Young účinkoval v rozličných uzavretých priestoroch ako priateľova manzardka, malé off-Broadway divadlo a stan na Long Island. Niektoré z najlepších posledných performance využívajú newyorskú Film-Maker's Cinemateque (filmotéku tvorcov). Zatiaľ čo Dick Higgins si prenajal Sunnyside Gardens, boxerský ring, pre *Easter Morning* (1965), Theatre and Engineering Festival (1966) použil tú istú newyorskú zbrojnicu, v ktorej pred vyše 50 rokmi sídlila notoricky známa Armory Show. Z významných umelcov divadla zmiešaných médií len Robert Whitman a Carolee Schneemannová prijali formálne záväzky, ktoré od nich vyžadujú opakovať predstavenie v tom istom divadle a v určitom čase.

Nasledujúci zoznam amerických autorov, niekoľkých významných diel, miest a dátumov poskytuje efektívnejší historický prehľad než siahodlhé rozprávanie:

- John Cage: *Untitled staged happening*. Black Mountain College, N.C. (leto, 1952)
- Allan Kaprow: *18 Happenings in 6 Parts*. Reuben Gallery, N.Y. (október, 1959)
- Ann Halprinová: *Birds of America or Gardens Without Walls*. University of British Columbia (december, 1959)
- Red Grooms: *The Burning Building*. Delancey Street Museum, N.Y. (december, 1959)
- Claes Oldenburg: *Snapshots from the City*. Judson Gallery, N.Y. (marec, 1960)
- Robert Whitman: *The American Moon*. Reuben Gallery, N.Y. (november, 1960)
- Claes Oldenburg: *Injun*. Museum for Contemporary Arts, Dallas, Texas (apríl 1962)
- Allan Kaprow: *The Courtyard*. The Greenwich Hotel, N.Y. (november, 1962)
- Robert Rauschenberg: *Pelican*. Kalla/Rama,



David Tudor

Washington, D.C. (máj, 1963)
 Ken Dewey: *et al., In Memory of Big Ed.* International Writers' Conference, Edinburgh, Scotland (september, 1963)
 Ann Halprinová: *Parades and Changes-Version I.* San Francisco State College (február, 1964)
 La Monte Young: *The Tortoise, His Dreams and Journeys.* Pocket Theatre, N.Y. (október, 1964)
 Carolee Schneemannová: *Meat Joy.* Judson Memorial Church, N.Y. (október, 1964)
 Robert Morris: *Waterman Switch.* Judson Memorial Church, N.Y. (január, 1965)
 Dick Higgins: *The Tart.* Sunnyside Gardens, N.Y. (apríl, 1965)
 John Cage: *Variations V.* Philharmonic Hall, N.Y. (júl, 1965)
 Allan Kaprow: *Calling.* New York City and New Jersey - lesy (august, 1965)
 Ken Dewey a Terry Riley: *Sames.* Film-Makers' Cinematheque, N.Y. (november, 1965)
 Claes Oldenburg: *Moviehouse;* Robert Rauschenberg: *Map Room II* a Robert Whitman: *Prune. Flat.* Film Makers' Cinematheque, N.Y. (december, 1965)
 Kenneth King: *Blow-Out.* Judson Memorial Church, N.Y. (apríl, 1966)
 Robert Rauschenberg, Robert Whitman, John Cage: *et al., Theatre and Engineering Festival.* 69th Regiment Armory, N.Y. (október, 1966)
 Meredith Monková: *16 Millimeter Earrings.* Judson Memorial Church, N.Y. (december, 1966)

Hoci sa zdá, že impulz mixmediálneho divadelného hnutia pochádza z Ameriky, tunajšie diela sa podobajú paralelným aktivitám po celom svete. Skupina japonských maliarov Gutai Group robila podobné eventy v polovici 50. rokov, hoci odvtedy opustila divadelné médium, ktoré opäť v súčasnosti láka ďalšiu skupinu japonských umelcov. V Nemecku, Francúzsku, Holandsku, Škandinávii a Československu existujú skupiny mixmediálnych umelcov, z ktorých sa všetci navzájom ovplyvňujú a zároveň sa oboznamujú s americkým fenoménom. Nároční pozorovatelia, ktorí cestujú viac než ja, však zisťujú, že národné hranice oddeľujú zreteľne odlišné štýly. Ako poznamenal Edward T. Hall v *The Hidden Dimension* (Skrytá dimenzia, 1966): „Nezáleží na tom, ako veľmi sa človek usiluje, je pre neho nemožné zbaviť sa vlastnej kultúry, pretože prenikla do koreňov jeho nervového systému a podmieňuje spôsob, akým vníma svet.“

3)

„ČLOVEK SI UVEDOMUJE PRÁZDNOTU, KTORÁ HO OBKLOPUJE, A DÁVA JEJ PSYCHICKÚ FORMU A VYJADRENIE. NÁSLEDOK TEJTO TRANSFORMÁCIE, KTORÁ PRESÚVA PRIESTOR DO RÍŠE EMÓCIÍ, JE PRIESTOROVÁ KONCEPCIA. JE TO SPODOBENIE VNÚTORNEHO VZŤAHU ČLOVEKA K JEHO OKOLIU: LUDSKÝ PSYCHICKÝ ZÁZNAM REALÍT, KTORÝM MUSÍ ČELIŤ, KTORÉ LEŽIA OKOLO NEHO A PREMIEŇAJÚ SA.“

Siegfried Giedion: The Eternal Present: The Beginnings of Art (Večná prítomnosť: Počiatky umenia, 1962)

Nové divadlo vzišlo z mnohých rozličných moderných tendencií v umení a takisto má veľa spoločného s určitými impulzmi, ktoré považujeme za skutočne aktuálne v dnešnom myslení. V určitom ohľade prispieva nové divadlo k súčasnému kultúrnemu odporu proti prevahe Slova, pretože je vyslovene divadlom postliterateho (čo nie je to isté ako neliterateho) veku, v ktorom tlač spolupôsobí a súťaží s inými médiami komunikácie. Podobne ako sa umenie a hudba 20. storočia oslobodili od závislosti 19. storočia na literárnych témach a koncepciách, tak nové divadlo sa oslobodilo od potreby vytvárať

zmysel pomocou slov. Možno povedať, že Slovo oddeľuje človeka od inštinktívneho styku s prirodzeným životom. Pretože, ako poznamenáva Marshall McLuhan, bola to ideografická abeceda, ktorá na rozdiel od východnej kaligrafie začala odcudzovanie západného človeka jeho prostrediu. „Prekonaním písania sme znovu získali našu celistvosť, nie na národnej alebo kultúrnej, ale na kozmickej úrovni. Oživilí sme supercivilizovaného poloprimitívneho človeka.“ Je paradoxné, že nové divadlo, ktoré je takým hlbokým rozšírením modernej kultúry, sa vyhýba primárnemu materiálu, ktorý vytvoril túto kultúru - výkladovej próze.

Zdá sa, že kultiváciou celkového senzorického ústrojenstva má nové mixmediálne umenie pomáhať človeku rozvíjať bezprostrednejší vzťah k jeho okoliu, pretože divadlo zmiešaných médií nielen vracia vzťah účinkujúci - obecenstvo späť k svojmu pôvodu, primitívnej forme ako ceremónii, ktorá zahŕňa rôzne druhy umenia, ale usiluje sa aj hovoriť medzinárodnou rečou - používať univerzálne médiá zvukov a pohybov rovnako ako súčasné výtvarné umenie hovorí univerzálne v tvaroch a farbách -, vo veku, keď staré jazyky prispievajú k archaickým národným hraniciam. Divadlo zmiešaných médií podobne vracia mýtus, že schopnosť oceniť umenie nevyhnutne predpokladá formálne vzdelanie, a tým aj tradičný názor, že divadelné umenie je výlučne pre ľudí so vzdelaním, hoci mnohé predstavenia si vyžadujú vnímanie s istou skúsenosťou, pre ktorú je divadlo zmiešaných médií často najlepším vlastným učiteľom.

Nové divadlo sa spája aj s ďalšou súčasnou teóriou, podľa ktorej umenie a život nie sú celkom odlišné svety, ale sú spojené, ak nie identické. Preto je dnes staré konzervatívne kliše „To nie je umenie“ viac zábavné svojím archaizmom ako platné svojím významom. Niektorí súčasní umelci dokonca prijali naturalistickú estetiku, ktorej hlavným princípom je, že umenie musí napodobňovať neporiadok prirodzeného života - čo konzervatívny kritik Yvor Winters nazval „klamom imitatívnej formy.“ „Myslím si, že každodenný život je nádherný a že umenie nás do neho uvádza tým viac, čím viac sa mu umenie začína podobáť,“ povedal raz John Cage, pričom využil syntax, ktorej nejednoznačnosť je určite medzinárodná. Nové divadlo však nie je rozšírenie literárneho naturalizmu; pretože hoci používa prirodzené materiály a pohyby, jeho zámery sú väčšmi formálne než reprezentatívne - viac sa zaujíma o štruktúrne vzory, ktoré prináša život, než o ponúkajúce doslovne detailnej „ukážky života.“ Čiže realističnosť ako pozitívna hodnota sa vzťahuje viac na formu ako na detail alebo, ako by mohol povedať Cage: „Ako je život komplexný a chýba mu stály pulz, tak aj ja dávam prednosť komplexným divadelným kusom nepravidelného rytmu.“ Tento príklon k formálnej podobnosti sa stáva tiež metódou. Keď Rauschenberg navrhoval scény pre Dance Company Merce Cunninghama (*Story*, 1963), často tesne pred predstavením kreslieval na odpadový materiál, ktorý sa náhodne povaloval okolo, a počas toho istého predstavenia tanečníci chodili v pravidelných intervaloch do zákulisia a vyberali si doplnky ku kostýmom zo skladu starých šiat.

Metóda, ktorú používali, pripomína buď metódu Eskimákov, ktorí namiesto toho, aby uvažovali nad vyrezaním určitej postavy, doslova ju „nachádzajú“ v kuse dreva, ktorý majú poruke, alebo metódu indického sarodistu Ali Akbar Khana, ktorý rozpráva, ako začína svoje vystúpenie: „Musím počúvať drnčanie, prezrieť si svoj nástroj a potom sa mi začne javiť celková povaha toho, čo budem hrať. Otvorí sa to ako kniha.“ Túto metódu odôvodnil jeden balinézsky sochár, ktorý povedal: „My nevytvárame umenie. Len pracujeme tak dobre, ako vieme.“ Analógia s východnou a primitívnou činnosťou má dve ďalšie dimenzie významnosti. „Tam, kde európske umenie prirodzene zobrazuje časový moment, pozastavený dej alebo účinok svetla,“ píše Ananda K. Coomaraswamy, „orientálne umenie reprezentuje nepretržitý stav.“ Po druhé, ako poukazuje Margaret Meadová:

„Z dnešného pohľadu umenie primitívnej kultúry ako celý rituál, symbolické vyjadrenie

zmyslu života, pôsobí na všetky zmysly, od očí a uší, až k vôni kadidla, kinestézii padnutia na kolená a klačaniu alebo zaradeniu sa k prechádzajúcej procesii, k chladnému dotyku svätej vody na čele. Aby sa Umenie stalo Skutočnosťou, musí sa celé zmyslové bytie zachytiť v zážitku."

Tento prístup predpokladá, že niektoré z najlepších umeleckých diel majú svoj pôvod v náhodných udalostiach. Hoci Versailles je pôsobivé, píše historička architektúry Jacqueline Thywhittová, „v podstate nám pripadá pomerne nudné. Main Street v noci... je chaotický zmätok, ale v podstate sa nám zdá radostná."

To teda znamená, že obyčajný život je naplnený umeleckými pohybmi a predmetmi. Profesori architektúry Appleyard, Lynch a Myer senzitivne písali v *The View from the Road* (Pohľad z cesty, 1964) o estetickom zážitku z jazdy po diaľnici. Tanečný kritik Edwin Denby a antropológ Edward T. Hall ukázali, koľko naučeného a vyvinutého „umenia“ je v takej normálnej činnosti ako je chôdza - ako povedzme Američania prispôbili a rozvinuli rozličné formy chôdze (a teda aj rozdielne kineticko-priestorové koncepcie) odlišné od Talianov. Vzhľadom na vplyv súčasného designu si väčšina z nás denne viac uvedomuje designové umenie než naši historickí predchodcovia. Keď píšem túto esej, pozerám na zaoblené klávesy písacieho stroja, ktoré sú omnoho umeleckejšie než klávesy pred 50. rokmi. Dnes je umenie všade a pôsobí na naše zmysly po celý čas.

Preto je príznačné, že v svetských aktivitách nachádzame estetické vzory a paralely pre všetky druhy nového divadla - ako šibačka a hľadanie veľkonočných vajčiek pripomínajú čisté happeningy, tak kostoly a diskotéky sú kinetickými environmentmi; ako rodeá (a býčie zápasy) a divácky príťažlivé športy sú javiskovými happeningami, tak cirkusy a burlesky sú ekvivalentami javiskových performancov. Ako sa naše reakcie na tieto javy podobajú našim reakciám na nové divadlo, porovnaním našich spomienok na tieto udalosti zisťujeme, že nové divadlo nám ponúka odlišný druh perceptuálneho zážitku. Koniec koncov, ako píše Herbert Read, „dať súdržnosť a smer hre znamená premeniť ju na umenie“ a zotavenie (rekreácia) je určitým druhom obnovenia (re-kreácie).

Radikálni estetici ako Read, Gyorgy Kepes, George Kubler a Marshall McLuhan odmietajú rozdiel medzi výtvarným a úžitkovým umením ako bezvýznamný a pozdvihujú celý moderný život do stavu estetického zážitku, takisto nové divadlo vo svojich radikálnejších aspektoch odstraňuje nadradenosť umenia nad zážitkom - tam, kde sa umenie považuje za významnejšie než zážitok -, pretože divadlo zážitok zreteľne vyzdvihuje. Toto zníženie významu naopak znamená zosadenie umelca z jeho trónu vysoko nad davom. Noví estetici definujú umelca ako človeka vytvárajúceho veci, ktoré ostatní obdivujú:

„V primitívnych spoločnostiach (píše Margaret Meadová) je umelec osobou, ktorá vyniká nad ostatnými v niečom, v čom sú mnohí iní ľudia horší. Jeho produkty, či už je choreografom, tanečníkom, flautistom, hrnčiarom alebo rezbárom chrámových dvier, sa vnímali ako odlišné v miere kvality, ale nie v druhu, od výsledkov práce jeho menej nadaných spoluobčanov.“

Umelec je navyše pozorovateľom, ktorý si všíma viac skutočností a (alebo) možností okolitého prostredia - najmä spôsoby, akými jeho rôznorodosť a diskontinuita pôsobia na senzibilitu - a potom oživuje svoj zmyslový zážitok, aby ho sprostredkoval druhým. To znamená, že vytvára diela alebo činnosti, pomocou ktorých si väčšmi uvedomujeme našu bežnú existenciu.

Toto prispôbenie statusu umelca tiež súvisí s novou umeleckou kritikou tradičných hierarchií vzhľadom na výber predmetu umeleckej hodnoty. Zatiaľ čo ženská nahota sa ke-

dysi považovala za najvyššiu alebo ideálnu formu, dnes má ako predmet umeleckého zobrazovania rovnaké postavenie ako hocikákoľvek odpad; a kde sa kedysi heroický protagonista považoval za vrchol v hierarchii hry - v skutočnosti bol jej *hviezdou* -, tak v novom divadle majú zvyčajne všetci performerovi rovnaký status voči sebe navzájom a niekedy aj k mimo-ludským prvkom. Je príznačné, že tieto notoricky známe nahé alebo polonahé postavy, ktoré sa zvyčajne v divadle zmiešaných médií nevyskytujú, v kontexte diela slúžia na pozdvihnutie textu alebo upútanie záujmu divákov.

Mixmediálni autori nielenže používajú nové elektronické zariadenia na výrobu efektov, ktoré boli v 19. storočí úplne nemysliteľné, ale nové divadlo spája aj elektronické médiá v úsilí prispieť ku kultúrnej revolúcii 20. storočia: po prvé odpor proti klasickým koncepciám duševnej koncentrácie, po druhé proti tradičným spôsobom organizovaného zážitku a po tretie proti prevládajúcej vizuálnej existencii. Rovnako ako sa predná strana moderných novín (ktoré sú samy produktom služieb *spojov*) líši od obyčajnej strany zhustenou ponukou rozličných foriem a údajov, tak nové divadlo zastáva názor, že sa nesústreďujeme na jedno miesto tak ako predtým, ale všade naraz. Niektoré predstavenia sú také bohaté a rozmanité a často úplne odlišnú činnosť, že účinne zabraňujú zúženému pohľadu, ktorý je tvrdošijným zvykom. Po druhé, forma divadla zmiešaných médií odpovedá forme nových médií, pretože zatiaľ čo staré divadlo, ako aj stará hudba a starý film napodobňovali formálny charakter literatúry predstieraním vývojovej línie, nové divadlo prezentuje diskontinuálnu následnosť obrazov a udalostí, ktoré si pozorovateľ musí sám skladať dohromady vo svojej myšli, ak má predstavenie plne pochopiť. Napokon, divadlo zmiešaných médií sa podobá novým médiám tým, že pôsobí na viac než na jeden zmysel ľudskej pozornosti. Nové divadlo má s televíziou spoločné to, že iniciuje, ak nie vyžaduje zmenu citlivosti vstepovaním do mladého zmyslového aparátu faktory celkom odlišné od tých, ktoré pôsobili na staršiu generáciu, ako aj rozhodnutím uprednostňovať účastnícke zážitky pred pozorovateľskými. Skutočne, tento rozdiel pravdepodobne vysvetľuje, po prvé prečo sú mladí ľudia schopní robiť si domáce úlohy pri poučovaní hudby alebo pozeraní televízie a po druhé prečo považujú nové divadlo a nové multimediálne diskotéky za príjemnejšie než ich rodičia. V rozdielnosti odoziev na nové divadlo spočíva symptóm rozširujúcej sa priepasti generačného rozdielu. Podobne má nové divadlo veľa spoločného s formálnymi revolúciami v novej fyzike - kvantovej mechanike a teórii relativity. Podľa kvantovej mechaniky energia neprúdi v súvislom toku, ako ju opisuje newtonovská fyzika, ale v nerovnomerných prerušovaných sériách, ktorých dráha pohybu sa nedá presne dopredu určiť. Nielenže je forma divadla zmiešaných médií väčšmi diskontinuálna než forma divadla newtonovských čias, ale aj aktivity v novom divadle sú menej presne naprogramované než v tradičných predstaveniach. Navyše: „Priestor v modernej fyzike,“ píše Giedion, „sa chápe ako relatívny vo vzťahu k pohybujúcemu sa bodu, nie ako absolútna a statická jednotka barokového systému Newtona.“ Podobne vo väčšine úsilí nového divadla nemusí byť jedno sedadlo výhodnejšie než druhé; ak človek vôbec sedí, naozaj by mal z času na čas svoje miesto meniť, aby mohol pozorovať tú istú činnosť z rôznych uhlov rovnakým spôsobom, ako môže obchádzať okolo najlepších diel súčasnej architektúry. Zámerom umenia, píše Herbert Read, je „ľudským úsilím dosiahnuť integráciu so základnými formami fyzického vesmíru a organických rytmov života;“ a divadlo zmiešaných médií prispieva k súčasnému úsiliu doviest štruktúry umenia k tomu, aby napodobnili skryté formy prírody (skôr mikrofyzické než makrofyzické), nielen priviesť život a umenie k harmónii, ale aj zviditeľniť viac z neviditeľného prostredia, ako to umenie vždy robilo.

Nové divadlo prispieva aj k súčasnému smerovaniu k odstráneniu tradičných kategórií umeleckej tvorby a chápania. Kaprow píše: „Rozdiely medzi grafickým umením a maľbou,

ktoré kedysi boli také jasné, sa prakticky odstránili; podobne rozdiely medzi maľbou a kolážou, medzi kolážou a konštrukciou, medzi konštrukciou a soľptúrou a medzi niektorými veľkými konštrukciami a kváziarchitektúrou." Tak ako je *Finnegans Wake* naraz poéziou, románom a esejou, bezvýhradne spochybňuje takéto tradičné rozdiely; a to, čo má význam a vplyv v súčasnom myslení - napríklad idey Marshalla McLuhana, Buckminstera Fullera, Kennetha Bouldinga -, odstraňuje ako bezvýznamné také tradičné kategórie ako kritika a sociálne myslenie, veda a klasické predmety, práve preto, lebo zahŕňa všetky tieto dimenzie. Podobne súčasná veda sa už toľkokrát krížila, že hybridné pojmy ako bio-fyzika a fyzikálna chémia sa zdajú nanajvýš chabými pokusmi vytýčiť kľukaté línie medzi navzájom sa presahujúcimi teritóriami. Kaprow pokračuje: „Objavuje sa istý druh vzájomnej výmeny, ktorá okrem stierania tradičných hraníc vytvára nový súbor foriem, ktoré postupne obnovujú náš zážitok." Mixmediálne divadelné predstavenie môže byť naraz hudbou, tancom, divadelnou hrou a kinetickou soľptúrou, ako aj úplne novou formou, ktorá sa vyhýba odkazom na ktorýkoľvek z týchto druhov umenia. Práve tak, ako sa všetky vedy stávajú Vedou a všetko myslenie Myslením, sa všetky druhy umenia stávajú Umením.

4)

„VIDENIE V POHYBE JE SYNONYOMOM PRE SIMULTÁNNOSŤ A ČASOPRIESTOR; PROSTRIEDOK NA POCHOPENIE NOVEJ DIMENZIE.“

Laszlo Moholy-Nagy, Vision in Motion (1947)

„PRE DNEŠNÝCH DIVÁKOV JE ZMYSEL PRE MEDIÁLNE FORMY A VOLNÉ FORMY ROVNAKO DÔLEŽITÝ AKO ZMYSEL PRE OBSAH.“

Reuel Denney, The Astonished Muse (Užasnúť Múza, 1957)

Mnohé osobnosti literatúry kritizovali divadlo zmiešaných médií ako „bez zmyslu", a predsa ľudia s umeleckým vzdelaním vedia, že je preplnené umeleckými významami. Niektoré mixmediálne projekty vyjadrujú tému, ktorá sa môže definovať tými istými pojmami, aké používame pri rozprávaní o literatúre. *Water Light/Water Needle* (Vodné svetlo/Vodná ihla, 1966) Carolee Schneemannovej napríklad zobrazuje veľkú radosť z fyzického pohybu a kontaktu. Obraz utópie, ktorý načrtnol Norman O. Brown v *Life Against Death* (Život proti smrti, 1959), sa skutočne môže považovať za zrealizovaný. Jedným z hlavných záverov *Moviehouse* (Kino) Claesa Oldenburga je, že obecenstvo v kine môže byť zaujímavejšie než film. *Prune. Flat.* (Slivka. Byt.) Roberta Whitmana vyjadruje významy iného druhu - rozdiely medzi kinetickými a statickými obrazmi, medzi filmovým zážitkom a živou činnosťou. Význam divadla zmiešaných médií spočíva ani nie tak v jeho témach, ako v jeho príspevku k obohateniu foriem. Nové hnutie nielenže presiahlo divadelné vzory, či už komerčné, alebo antikomerčné, bez zapadnutia do vlastných koláží, ale znovu prebudilo náš zmysel pre možnosti divadelných situácií.

Preto konečný „zmysel" eventu nemusí byť ničím viac než formou, ktorú ponúka, - médiom mnohých významov môže zvýšiť zmyslové vnímanie obecenstva. „Lekcia, ktorú musí dať divadlo," napísal kedysi Ionesco, „je čosi omnoho viac než lekcia." Bez toho, aby divadlo zmiešaných médií sústreďovalo pozornosť na lekciu, učí nás predovšetkým sústreďiť sa na všetko - prebudiť a posunúť možnosti vnímania našich očí, uší, nosa a pokožky, aby zjednocovali a zároveň oddeľovali zmyslové informácie. Prikazuje nám, aby sme boli plne sústredení, ako keď napríklad prechádzame cez cestu, nielen na autá blížiac sa sprava, ale aj na kinetické vzory a meniace sa obrazy, ktoré prirodzená činnosť stále vy-

tvára. V tomto ohľade je divadlo zmiešaných médií umením veku informačnej presýtenosti, ako aj éry mnohotvárne libidózneho prázdna, ktoré vytláča éru falickej koncentrácie, či už v orgazmovej rozkoši alebo v produktívnej práci.

Z kultúrneho hľadiska divadlo zmiešaných médií obsahuje: zrušenie archaických foriem, či už umeleckých, alebo spoločenských; kladenie významu na verné individuálne reakcie v akýchkoľvek situáciách; zovšeobecnené vnímanie (polygramotnosť) vo veku stále sa rozširujúcich špecializovaných (monogramotných) strojov; hlboko liberálny postoj voči excentrickému a nezvyčajnému; rozdelenie masového obecenstva do menších komunít; tvorba intímnejších spoločenských zážitkov; a dôležitosť hry, ktorá, ako píše Johan Huizinga, „pretože je voľná, je v skutočnosti slobodou." Tvorba divadla zmiešaných médií predstavuje menej zložitý proces než tvorba literárneho dramatického diela a jeho vybavenie, ak vôbec nejaké má, je zvyčajne prenosnejšie. Keď je potrebná formálna divadelná scéna, vybavujú sa zmluvné rokovania, ktoré sú neisté a náročné na čas. Pretože divadlo zmiešaných médií asimilovalo schopnosť modernej techniky znížiť náklady v procese produkcie, zvyčajne vyžaduje od svojich divákov nižšie vstupné, ak vôbec nejaké, než konvenčný repertoár. Ako prístupnejšia forma divadla sa preto spája so súčasnou túžbou viac ho sprístupniť každému. Skutočne, nová umelecká kritika starého sa v niekoľkých aspektoch podobá novej radikálnej kritike teórií kapitalizmu aj socializmu (t.j. Kennetha Bouldinga a Roberta Theobalda), preto hoci by sme mali rešpektovať výdobytky starých spôsobov, ľudstvo musí objavovať a využívať radikálne nové možnosti, ktoré vytvára jeho životné prostredie, ak má ľudský život plne využiť svoj potenciál. „Tyrania a diktátorstvo, manifesty a dekréty nezmenia mentalitu ľudí. Nevedomý, ale priamy vplyv na umenie," píše Moholy-Nagy, „reprezentuje lepšie presvedčovacie spôsoby na prípravu ľudí na novú spoločnosť, či už svojimi projekčnými, alebo deštruktívnymi prostriedkami." Na rozdiel od ortodoxných marxistov noví umelci rovnako ako noví radikálni filozofi predpokladajú, že zmene vo vedomí *predchádza* zmena v spoločenskej organizácii a nové umenie sa celkom zúčastňuje na tomto politickom zámere.

Divák, ktorý najúplnejšie (skôr než najsprávnejšie) chápe prezentáciu divadla zmiešaných médií, prichádza do styku s rôznymi dimenziami predstavenia, prijíma všetky podnety, ktoré mu divadlo ponúka (rovnako ako integruje svoje vlastné interpretačné odzvy). Pretože nové divadlo si vyžaduje perцепčný prístup bližšie prístupu, ktorý vyvoláva viac zážitok z maľby ako z knihy. Najdôležitejším zámerom nového divadla je potom iniciovanie rôznorodého pozorného vnímania, ktoré nám umožňuje lepšie vnímať nie udalosti izolované v priestore a čase, ale štruktúru a systém udalostí v časopriestore - pochopiť, podľa Giediona, „princíp, ktorý je bezpodmienečne spätý s moderným životom - teda simultánnosť," ako ho tvorí naše stále sa meniace, diskontinuálne prostredie. Umenie ponúka zmyslové potešenie rovnako ako, podľa frázy Kennetha Burkeho, „vybavenie pre život." Nepoznám žiadne médium, ktoré by bolo účinnejšie v tejto výchove, ako je divadlo zmiešaných médií, pretože nové divadlo pomocou svojej zábavnej formy vzdelávania zvyšuje naše vnímanie umenia a súčasne našu radosť zo života.

Preložila Eva Keprtová

Richard Kostelanetz: The Theatre of Mixed Means, PITMAN PUBLISHING, ISBN 0 273 31474 2

© Richard Kostelanetz

Preložené s láskavým súhlasom autora.

Summary

The anthology *AVALANCHES* is the first more coherent published work of the *Society for Non-Conventional Music (Spoločnosť pre nekonvenčnú hudbu - SNEH)*. The *SNEH* originated in Bratislava in 1990 as a platform for support, documentation and presentation of "inadequately described, unknown, newly existing, new, and experimental music," institutionalized as a part of the Slovak Music Association on the basis of the initiative of the musicologist and experimental musician Milan Adamčiak. In the first stage of its existence the *SNEH* should have functioned as an umbrella organization and a guarantee for artistic activities of the intermedial character in the widest sense of the term. It should have documented and presented various genre modes in the topical and retrospective, inner and foreign confrontation and thus it should have created informal, heterogenous space as far as genres are concerned with an ambition to offer the more systematic presentation basis in the near future. These attempts culminated in the *Festival of Intermedial Creativity (Festival intermediálnej tvorby - FIT)* in the years 1991 and 1992 which were important not only from the viewpoint of establishing this institution in the context of the Slovak music and also visual culture but first of all from the viewpoint of saturating "the need to create a space for topical and retrospective confrontation of the individual as well as group attempts to transcend conventional limits in the particular artistic media and in their mutual interactions" as Milan Adamčiak, the spiritual father of the enterprise, expressed. After the two FIT festivals leadership of the *SNEH* ceased to organize events of the festival type and started to organize sporadic individual concerts and intermedial projects which though presented topical developmental tendencies of the contemporary art. Reflection of them along with interviews with several participants of these projects represents the first part of this anthology. A brief sketch of the first five years is supplemented with portraits of the several authors from the field of visual media collaborating sporadically with the *SNEH*, with information blocs describing the artists with whom the *SNEH* will in the future realize common projects as well as with translations of several foreign texts reflecting the situation in the field of intermedial art. All this makes the anthology *AVALANCHES* a pioneer publication in the context of the contemporary intermedial artistic activities in Slovakia.

J. Cseres

Preložil M. Gazdík