

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA

KATEDRA DĚJIN UMĚNÍ

Konceptualizace zvuku a jeho recepce
ve výtvarném umění v Československu

magisterská diplomová práce

Bc. JAKUB FRANK

doc. Mgr. Jozef Cseres, PhD.

Olomouc 2018

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

V Olomouci dne 13. 12. 2018

Rozsah práce činí **148 963** znaků (včetně mezer).

OBSAH.

OBSAH.	4
ÚVOD.	6
DOSAVADNÍ BĀDÁNÍ O ZVUKU V UMĚNÍ.	7
OD HUDBY KE ZVUKU.	10
Rozpad hudebních forem a konceptualizace hudby.	10
Arnold Schönberg a zlomený vaz tonality	11
Luigi Russolo a intonování hlukem	14
Arsenij Avraamov a kultura sítí	17
Emancipace zvuku.	20
Pierre Schaeffer a recyklace materiálu	20
Karlheinz Stockhausen a třetí dimenze zvuku	22
John Cage a decentralizace pozornosti	24
Le Corbusier, Edgard Varèse, Iannis Xenakis a Elektronická báseň	33
UVEDENÍ ZVUKU DO GALERIJNÍHO PROSTŘEDÍ.	34
Zvukové sochy.	34
Harry Bertoia a sochy ze vzduchu	34
Bratři Baschetovi a radost ze hry	36
Jean Tinguely a dosažené mety	37
Zvuková prostředí – zvuk jako samostatné médium.	39
POČÁTKY A VÝVOJ ZVUKOVÉHO UMĚNÍ OD 60. LET V ČESKOSLOVENSKU – GRYGAR A KNÍŽÁK JAKO PROFILOVÉ OSOBNOSTI	42
Zvuk Milana Grygara – fascinace zvukem, hra a souhra	42
Raná tvorba a cesta ke zvuku	43
Divácká představení	44
Hudba pod kontrolou výtvarné předlohy	45
Zvuk Milana Knížáka – zvukový objekt, transformace a tichý náznak	48
Od umění k akci	48
Od hudební akce k objektu	50
Aktual a hudba	53
Kontext Fluxus	56
ZÁVĚR.	59
POUŽITÁ LITERATURA A DALŠÍ ZDROJE.	61
Internetové zdroje	65

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA.	67
PŘÍLOHY.	77
Rozhovor s Milanem Grygarem	77

ÚVOD.

Práce si klade za úkol zmapovat dění odehrávající se v československém umění od šedesátých let, kdy se v Československu začaly projevovat tendence pracovat se zvukem jako s autonomním uměleckým médiem. Ačkoliv se tyto tendence ve světě i u nás plně rozvinuly a byly institucionálně přijaty teprve později v osmdesátých, respektive v devadesátých letech, objevují se u nás pionýři tohoto nového přístupu ke zvuku už o několik desetiletí dříve a jejich nejranější experimenty s tímto médiem spadají do doby, kdy se významní umělci, později spojovaní s tzv. sound artem teprve propracovávali k vlastnímu uměleckému vyjadřování.

Cílem první části této práce je zmapovat cestu, která vedla k sound artu. Od radikálních hudebních forem narušujících plynulý vývoj v evropské hudbě, přes avantgardní přístupy, které proměnily percepci hudby i výtvarného umění do poloviny století až po definitivní narušení „tiché vizuality“ v šedesátých letech a první skutečné pokusy o emancipaci zvuku ve výtvarném umění. Prostřednictvím východisek, která tento vývoj předznamenala, se pokusíme dospět k přehledu různých přístupů, kterých umělci, zabývající se ve své tvorbě zvukem, využívají, a které mají svůj podíl na utváření toho, čemu dnes říkáme sound art.

Druhá část práce se věnuje specifické situaci v Československu s odkazy k některým profilovým osobnostem zemí střední a východní Evropy. Vzhledem k šíři záběru rozebírané látky jsem se rozhodl vybrat dva umělce, kteří se ve své tvorbě dopracovali ke zvukovému umění z odlišných směrů a dospěli ke zcela odlišným formám vyjadřování. Těmito referenčními osobnostmi jsou Milan Grygar – malíř, autor akustických kreseb a zvukových konceptů, jehož dílo se od poloviny 60. let zabývá zvukem jako hlavním tématem tvorby – a Milan Knížák – malíř, performer, autor instalací a člen hnutí Fluxus, jehož tvůrčí etapa spojená s působením ve Fluxu v šedesátých letech předznamenávala vývoj ve světovém umění.

Kapitola věnovaná dílu Milana Grygara se zčásti opírá o rozhovor, který s panem Grygarem vedl autor práce na jaře 2018. K rozhovoru s Milanem Knížákem přes velkou snahu autora a opakované pokusy o zastihnutí pana Knížáka nedošlo, kapitola tedy čerpá z dostupné literatury.

DOSAVADNÍ BĀDÁNÍ O ZVUKU V UMĚNÍ.

Přestože v zahraničí je fenoménu zvuku, specifickým jeho kurátorování a jeho estetickým kvalitám věnována pozornost prostřednictvím tematických výstav a publikací už od počátku 70. let,¹ v Československu se umělecká teorie důsledněji zaměřuje na přístupy k médiu zvuku teprve od počátku 90. let. Až na výjimky v podobě jednotlivých zmínek v katalogích výstav, monografiích nebo v časopisových článcích se tak o vstupu zvuku do galerií dovídáme pouze prostřednictvím zahraniční literatury. O něco lepší je situace v hudbě, jejíž nové projevy, které jdou často ruku v ruce s prvními pokusy sound artu, se k nám dostávají díky kontaktům skladatelů a hudebních teoretiků už v průběhu 60. let. Osobností, která jako první reflektovala zvukové umění v Československu, byl Jiří Valoch, nejprve pouze útržkovitě v textech ke dvěma brněnským výstavám Milana Grygara,² později také v souhrnných publikacích. Jeho první texty o grafických partiturách, fónické poezii a zvukových akcích, vychází v edici Jazzové sekce v roce 1980.³ Ty jsou sice přínosné pro pochopení různých přístupů ve zvukovém umění, zaměřují se však pouze na vizuální záznamy hudby a zvuku a neřeší tedy zvuk jako samostatné médium. Krátce po Valochových *Partiturách* vychází kniha *Hudba a Výtvarné umění* autorky Jarmily Doubravové.⁴ Práce, napsaná v roce 1982, přináší ucelené informace o vztahu vizuálního umění a hudby, které přispělo k ujasnění některých základních pojmů i v této práci. Jarmila Doubravová totiž v knize řeší především to, jaký je vzájemný vztah hudby a umění a ačkoliv se částečně věnuje na obecnější rovině také sluchovým a zrakovým vjemům při prožívání uměleckého díla, výsledkem je práce o vlivu hudby na umění (a to především dvojrozměrné, tedy malby a kresby, které neřeší prostorotvorné kvality zvuku) a výtvarného umění na hudbu (tedy např. grafické partitury a vizuální záznamy hudby), zvuku jako autonomnímu uměleckému médiu ve výtvarném umění se věnuje jen okrajově a to na pracích Milana Grygara.

K částečné reflexi zvukového umění se u nás dostáváme teprve na přelomu osmdesátých a devadesátých let, kdy se k nám dostává ve větší míře zahraniční literatura a kdy se u nás díky technologickému boomu začíná rozvíjet umění multimédií a s ním v menší

¹ *Sound Sculpture*, Museum of Conceptual Art, San Francisco, 1970. – *Sound as Visual / Visual as Sound*, Vehicule, Montreal, 1973. – *Audio Works*, Artists Space, New York, 1978.

² Jiří Valoch, *Milan Grygar: Večer akustických kreseb* (kat. výst.), Moravské muzeum, Brno 1967. – Jiří Valoch, *Milan Grygar* (kat. výst.), Galerie Jaroslava Krále, Brno 1970.

³ Jiří Valoch, *Partitury: grafická hudba, fónická poezie, akce, parafráze, interpretace*, Praha 1980.

⁴ Jarmila Doubravová, *Hudba a Výtvarné umění*, Praha 1982.

míře umění využívající specifické charakteristiky média zvukového.⁵ Mezi nejdůležitější autory, věnující se zvukovému umění a poslechu po roce 1989 patří Michal Rataj, Miloš Vojtěchovský, Jozef Cseres, Petr Ferenc, Gívan Belá, Petr Rezek, Petr Dorůžka, Jaroslav Šťastný a další...⁶ Na souhrnnou publikaci, která by se věnovala specifikům československého zvukového umění, však stále čekáme.

Zřejmě největším nakladatelským počinem a přínosem v literatuře o zvuku a poslechu v posledních letech u nás je slovenský překlad knihy Christoha Coxe a Daniela Warnera nazvaný *Audiokultúra*.⁷ Kniha obsahuje výběr nejdůležitějších textů pro vývoj vnímání zvuku od počátku 20. století dodnes. Texty předních teoretiků, skladatelů, hudebních producentů i zvukových umělců autoři opatřují cennými interpretacemi a řadí je podle jednotlivých přístupů k hudbě. Přestože se kniha zabývá především vývojem hudby a zvuku, a kontextu výtvarného umění se věnuje jen okrajově, teoretické texty v ní obsažené jsou zásadní pro pochopení konceptualizace hudby a emancipace zvuku. Podobně strukturovanou publikací je také *Sound by Artists* Dana Landera a Micaha Lexiera⁸ nebo *Sound* Caleba Kellyho,⁹ tyto se prostřednictvím vybraných teoretických textů předních zvukových umělců zabývají přímo sound artem. Dalšími důležitými zdroji, které nabízí souhrnný přehled zvukového umění nebo se věnují konkrétním jevům s tématem spojeným, jsou texty Alana Lichta,¹⁰ Douglase Kahna¹¹ nebo Brandona LaBellea¹², eseje a články nahlížející na umění zvuku skrze různé interpretační rámce, nebo katalogy výstav pořádaných v předních světových galeriích. K těmto patří například *Soundings* kurátorky Suzanne Delehanty,¹³ *Sonic Boom* Davida Toopa¹⁴ nebo *Sounding the Body Electric* Davida Crowleyho a Daniela Muzyczuka.¹⁵ Pro pochopení vývoje hudby 20.

⁵ Např. v publikaci *Dějiny českého výtvarného umění VI/1 1958-2000* se médiu zvuku věnuje pouze Jiří Zemánek v kapitole o multimédiích. Jiří Zemánek, *Od ideologie reality k pluralitním modelům. České umění elektronických médií v devadesátých letech*, in: Marie Platovská – Rostislav Švácha (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění VI/1 1958-2000*, Praha 2005, s. 903–927.

⁶ Např. Petr Dorůžka (ed.), *Hudba na pomezí*, Praha 1991. – Michal Rataj (ed.), *Zvukem do hlavy*, Praha 2012. – *HIS Voice – Časopis o jiné hudbě*, 2001–2015 (a následně on-line na <http://www.hisvoice.cz/>, vyhledáno 1. 12. 2018.). – *Frontiers of Solitude*, <https://frontiers-of-solitude.org/>, vyhledáno 1. 12. 2018. – Katalin Székely (ed.), *The Freedom of Sound – John Cage Behind the Iron Curtain* (kat. výst.), Ludwig Múzeum, Budapest 2013. aj.

⁷ Christoph Cox – Daniel Warner (edd.), *Audiokultúra, Texty o modernej hudbe*, Bratislava 2015,

⁸ Dan Lander – Micah Lexier, *Sound by Artists*, Ontario 1990.

⁹ Caleb Kelly, *Sound*, Cambridge 2011.

¹⁰ Alan Licht, *Sound Art: Beyond Music, Between Categories*, New York 2007.

¹¹ Douglas Kahn, *Noise, Water, Meat - A History of Voice, Sound, and Aurality in the Art*, Massachusetts 1999.

¹² Brandon LaBelle, *Background Noise: Second Edition, Perspectives on Sound Art*, London 2015.

¹³ Suzanne Delehanty (ed.), *Soundings* (kat. výst.), Neuberger Museum, New York 1981.

¹⁴ David Toop (ed.), *Sonic Boom* (kat. výst.), Hayward Gallery, London 2000.

¹⁵ David Crowley – Daniel Muzyczuk, *Sounding the Body Electric: Experiments in Art and Music in Eastern Europe 1957–1984*, Muzeum Sztuki, Łódź 2012.

století, který vedl k postupné emancipaci zvuku, je nepostradatelná také kniha hudebního teoretika a publicisty Alexe Rosse *Zbývá jen hluk*.¹⁶ Výše zmíněné publikace přináší kromě cenných informací o zvukových umělcích a interpretačních rámců pro jejich ukotvení v kontextu umění nových médií, také rozsáhlé spektrum metodologických přístupů k práci s tématem.

¹⁶ Alex Ross, *Zbývá jen hluk*, Praha 2011.

OD HUDBY KE ZVUKU.

Rozpad hudebních forem a konceptualizace hudby.

V úvodní kapitole první části práce se pokusím naznačit tři výrazné body na cestě od hudby 19. století k raným zvukovým experimentům, které měly vliv na vývoj zvukového umění ve druhé polovině 20. století. Tyto body jsou reprezentovány třemi profilovými osobnostmi s jejich žáky a souputníky, kteří předběhli dobu a společně proměnili způsob, kterým dnes posloucháme. Arnoldem Schönbergem s jeho rozpadem tonality a teoretickými texty, ve kterých naznačoval potřebu přehodnocení dosavadního poslechu a vstupoval s významnými umělci své doby do debaty o vnitřní potřebě, která umělce nutí tvořit bez ohledu na převládající způsoby tvorby. V druhém případě Luigim Russolem, který postupně opustil tradiční instrumentaci a symfonické orchestry nahradil hlukovými stroji, aby napodobil zvuk, který se do jeho doby hodil lépe než velkolepé opery jeho italských předchůdců. Ač sám vycházel spíše z prostředí vizuálního umění, dokázal zaslechnout, jak zní disharmonie ulice, jako první na to upozornil a snažil se tyto zvuky využít ve svých skladbách jako evokaci proměny zvukového prostředí. Třetí osobností byl Arsenij Avraamov, který tradiční hudební formy naddimenzoval a aktualizoval do podoby, která svým rozsahem předčila vše, co bylo do té doby složeno, aby následně se svými kolegy vytvořil systém nového zápisu a hudební reprodukce, která se obešla zcela bez hudebních nástrojů, a položil základy elektronické hudby.

Kromě proměny na poli hudebních forem se důležité momenty v přístupu ke sluchové složce vnímaného světa odehrály také ve výtvarném umění. U všech tří zmiňovaných autorů byla aspoň v určitém časovém období hudební stránka silně svázaná se stránkou výtvarnou. Schönberg se v době, kdy přecházel k atonalitě, věnoval malbě se stejnou intenzitou jako skladatelské činnosti a z jeho blízkého kontaktu s Vasilijem Kandinským a skupinou Die Blaue Reiter vznikly teoretické spisy, které přispěly k uvažování o společných znacích obou uměleckých disciplín. Arnold Schönberg v almanachu Die Blaue Reiter vydaném v Mnichově roku 1912 píše: „*Kandinskij a Oskar Kokoschka malují obrazy, v nichž pro ně není vnější předmět ničím víc než stimulem k improvizaci v barvě a formě a k takovému způsobu vyjádření, jakého byl doposud schopen pouze hudební skladatel.*“¹⁷ Zatímco Vasilij Kandinskij přenesl vlastní impresi

¹⁷ Arnold Schoenberg, *The Relationship to the Text*, <https://sites.evergreen.edu/thewordintheear-fall/wp-content/uploads/sites/316/2014/09/onText.pdf>, vyhledáno 2. 11. 2018

inspirovanou koncertem skladeb Arnolda Schönberga do barev, malíř Luigi Russolo, inspirován koncertem futuristického skladatele Francesca Balilla Pratelly, přenesl vlastní impresi do teoretického textu o potřebě nové hudby a následně také prakticky do hudebních skladeb. Již o několik let dříve se začali umělci v Paříži věnovat inspiračním zdrojům z nehmotného světa a vedle optických vlastností světla se zabývali i hudebními formami a přenášeli jejich zákonitosti do vizuálního světa. Mezi nimi tak vystupovaly například barevné fugy Františka Kupky. Hudební prvky nesou už Kupkova plátna o několik let starší, ve kterých malíř pracuje se silnou evokací hudebních symbolů. Ale vzájemný vliv hudby a výtvarného umění jak na straně skladatelů, tak na straně umělců byl přítomný v Německu, Francii, Itálii i v Rusku. V porevolučním Rusku se dokonce začíná objevovat zájem o intermedialitu a umělci se již nevěnují pouze jednomu uměleckému druhu, ale v kolektivní formě spolupracují na dílech, která oscilují mezi hudbou, výtvarným uměním, divadlem a filmem. Tento přístup umožnil zvuku emancipovat se a vstoupit do mimohudebního kontextu a tím se přiblížil umění zvuku a jeho přijetí v galerijním prostředí.

Arnold Schönberg a zlomený vaz tonality

Vymezení cesty, kterou prošla hudba na cestě k sound artu, zůstává nelehké i přes všechnu pozornost, která se dnes již zvuku v umění dostává. Organizace zvuku totiž po celou historii patřila hudbě (a do určité míry také fyzice), a šlo tedy především o organizaci tónů. Hodnota byla zvuku přisuzována pouze ve chvíli, kdy byl uspořádán dostatečně na to, aby se dal dobře poslouchat a později hodnotit. Takové uspořádání se dělo zcela vědomě a podléhalo vývoji a trendům určité epochy. Zvuku, který nebyl uspořádán podle pravidel určité hudební kultury, se na estetické úrovni nevěnovala pozornost a byl důsledně eliminován nebo dokonce zavrhován.

Teprve po roce 1900 dochází k určitému uvolnění onoho uspořádání a místo požadavků libozvučnosti se začíná o hudbě uvažovat ve smyslu jejích vnitřních pravidel. Mezi první skutečné radikály na poli západoevropské hudby patřili skladatelé tzv. Druhé vídeňské školy – Arnold Schönberg a jeho žáci Alban Berg a Anton Webern, kteří hudební formu postavili na zákonech vnitřního skladebného uspořádání a vymanili se tak z pout dosavadní konstrukce hudebních skladeb. Ačkoliv nebyli prvními skladateli, kteří by používali ve svých skladbách disharmonické a netonální postupy, byli prvními, kteří z atonality udělali svůj

program. Například už v roce 1885 složil Ferenc Liszt *Bagatelle sans tonalité*, jednu z prvních skladeb, která experimentovala s absencí tradičních tónových postupů, Erik Satie v roce 1892 představil dílo *Les Fils des Étoiles*, jejíž vnitřní konstrukce předznamenává pravidla dodekafonie rozvinuté Druhou vídeňskou školou, disharmonické postupy se objevují také v *Salomé* Richarda Strausse, v *Sinfoniettě* Maxe Regera, v několika skladbách Alexandra Nikolajeviče Skrjabinina, Charlese Ivese a teoreticky se mu věnuje Ferruccio Busoni ve svém spisu *Náčrt nové hudební estetiky*. Skladatelé Druhé vídeňské školy se sice stále ještě věnovali uspořádávání tónů, vymanili je však z harmonických zákonitostí tehdejší hudby. Jejich nový pohled na možnosti, které hudba nabízela, byl zřejmě ovlivněn mimo jiné novými objevy ve fyziologii. Alex Ross ve své knize *Zbývá jen hluk* v kapitole o atonalitě zmiňuje vliv knihy Hermanna von Helmholtze *Nauka o vnímání zvuků jako fyziologický základ pro teorii hudby*.¹⁸ Ta popisuje efekty, jaké mají různé souzvuky na vnímání posluchače, věnuje se však především souzvukům různých tónových intervalů a nereflektuje zvuky nehudební povahy.¹⁹

Jedna z navazujících vývojových linií hudby začala hudební tradici zpochybňovat do té míry, že se postupně zcela vzdálila tradiční představě organizace zvuků, respektive tónů. V březnu roku 1913 se ve Vídni odehrál pověsný *Skandalkonzert*, na kterém zazněly skladby Antona Weberna, Alexandra Zemlinského, Arnolda Schönberga a Albana Berga. Právě skladba Albana Berga *Über die Grenzen des All* vzbudila takový rozruch a nelibost části publika, že koncert musel být předčasně ukončen a poslední část, na které měly zaznít *Písně o mrtvých dětech* Gustava Mahlera, vůbec nezazněla. O dva měsíce později podobné nepokoje přímo v divadle vyvolalo uvedení *Svěcení jara* Igora Stravinského, připraveného pro *Ballets Russes* Sergeje Ďagileva v Paříži. Na tomto místě se hodí dodat, že tyto skandály byly často předem očekávané a publikum tehdy na některé koncerty chodilo vybaveno píšťalkami a řehtačkami.²⁰

Vraťme se nyní ještě krátce k osobnosti Arnolda Schönberga. Kromě toho, že se mu jako prvnímu podařilo uvolnit tonalitu a vytvořit zcela nový tonální systém, který narušil poromantickou vývojovou linii v hudbě, byl sám také malířem a často při popisu svých skladeb používal přívlastky z výtvarného slovníku. V neposlední řadě byl učitelem Johna Cage, umělce, který zřejmě nejvýrazněji proměnil vnímání hudby, konceptualizoval zvuk a ticho a zcela přirozeně je propojil se světem umění.

¹⁸ Alex Ross, *Zbývá jen hluk*, Praha 2011, s. 43–77, zejm. s. 60–71.

¹⁹ Hermann von Holtz – Alexander J. Ellis, *On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music*, London 1895.

²⁰ Viz Ross, (pozn. 18), s. 61.

Arnold Schönberg udržoval vztahy s mnoha osobnostmi uměleckého světa, svou výraznou roli mezi nimi hrál Vasilij Kandinskij. Kandinskij inicioval jejich vzájemnou korespondenci v roce 1911 po zhlédnutí koncertu, na kterém zazněly dvě Schönbergovy skladby, v nichž skladatel využil postupů, které ho později dovedly až k atonalitě.²¹ Expresivní skladby zaujaly Kandinského dostatečně na to, aby tehdy již dobře známému skladateli napsal obdivný dopis a svůj zážitek z koncertu přenesl na plátno. Byl to právě tento koncert, po kterém Kandinskij namaloval dílo *Imprese III (Koncert)*, obraz, který se na cestě k abstrakci zastavuje u konkrétních vlivů z hudebního světa. Kandinskij se zde ještě drží určitých pevných struktur v obraze, ale celkový dojem z díla je už abstraktní [1]. Arnold Schönberg byl také ve spojení se skupinou *Der Blaue Reiter*, pro jejíž almanach napsal v roce 1911 článek.

Arnold Schönberg byl sám úspěšným malířem. V době svého nejvýraznějšího skladatelského období, kdy přecházel k atonalitě, se dokonce účastnil tří kolektivních výstav a získal několik malířských zakázek, v roce 1912 byl dokonce přizván Kandinským k účasti na společné výstavě, odmítl však a po roce 1912 se už malířství nevěnuje a soustředí se plně na skladatelskou činnost.²² Potenciálnímu vlivu, který na sebe oba umělci mohli mít, se věnuje kromě několika článků a kapitol zahraničních publikací, také bakalářská práce Kateřiny Rumiškové.²³ I přes určité analogie, které lze najít mezi tvorbou expresionistů (i Schönbergovou vlastní) a cestou k atonalitě – tedy ve spojení výtvarného umění a hudby – neshledávám tyto souvislosti zvláště významné pro téma této práce a zmiňuji je zde pouze jako určitou možnost k rozšíření bádání o hudebně-výtvarné teorii [2].

Na okraj zde zmiňuji několik zajímavých útržků ze Schönbergovy korespondence a jeho úvahy adresované přátelům, ve kterých popisuje svůj krok k atonalitě. Ve svých textech často píše např. o „*osvobození disonance*“, která je podle něj svázaná ve struktuře tradičního hudebního jazyka, nebo o „*vnitřní nutnosti*“, která ho k vede ke skládání atonálních skladeb. Skladateli Ferruciu Busonimu dokonce napsal: „*Usiluji o naprosté osvobození od všech forem, všech symbolů, soudržnosti a logiky.*“²⁴ Tato věta svědčí o důrazné radikalitě, se kterou

²¹ Byly to skladby *Druhý smyčcový kvartet* a především *Tři klavírní kusy*, podle kterých vznikl obraz *Imprese III (Koncert)*.

²² Viz Courtney S. Adams, *Artistic Parallels between Arnold Schoenberg's Music and Painting (1908-1912)*, *College Music Symposium XXXV*, 1995, s. 5-21.

²³ Karolína Rumišková, *Analogie mezi abstraktní malbou Vasilije Kandinského a atonální hudbou Arnolda Schönberga* (diplomní práce), Ústav hudební vědy FFMU, Brno 2012. – Wassily Kandinsky, *The Paintings*, in: Walter Frisch (ed.), *Arnold Schoenberg and His World*, Princeton 1999, s. 238-241. – Courtney S. Adams, *Artistic Parallels between Arnold Schoenberg's Music and Painting (1908-1912)*, *College Music Symposium XXXV*, 1995, s. 5-21.

²⁴ Ross, (pozn. 18), s. 64.

Schönberg přistupoval k odpoutání od hudební tradice. Ještě zajímavěji však působí výzva, kterou napsal vdově po Gustavu Mahlerovi Almě Mahlerové. Nabádal ji, aby naslouchala „*barvám, šumům, světlu, zvukům, pohybům, pohledům, gestům*“. Ačkoliv Schönberg nedosáhl úplného odpoutání od hudební tradice, a jak o něm později napsal John Cage „*nedošel až k samotnému cíli a neosvobodil hudbu od jejích dvanácti tónů*“, svědčí věta napsaná Almě Mahlerové o směru, kterým se jeho myšlenky ubíraly, a naznačuje cestu, která v následujících desetiletích povede až k úplné emancipaci zvuku.²⁵

Luigi Russolo a intonování hlukem

Jen necelé tři týdny před vídeňským *Skandalkonzertem*, který rozdělil hudební publikum na odpůrce a přívržence atonality, obdržel hudební skladatel Francesco Balilla Pratella v Miláně dopis napsaný jeho přítelem malířem Luigim Russolem. Dopis byl adresovaný futuristickému hnutí a obsahoval myšlenky, které podle některých badatelů nastavily směr vedoucí ke vzniku soundartu.²⁶

Dopis nadepsaný *Umění hluku* Russolo otevírá chválou Pratellova orchestrálního díla *Musica futuristica* a píše, že celá myšlenka k jeho napsání vznikla intuitivně při poslechu této skladby na koncertě v Teatro Costanzi v Římě. Další odstavec je pak věnován proměně zvukové krajiny v 19. století.²⁷ V následujících odstavcích Russolo reviduje historii vývoje hudby prizmatem *hudebních zvuků*. Od řeckého matematického pojetí hudby přes středověkou polyfonii až k disonantním tendencím v moderní hudbě se dostává až do současnosti, kdy se dle Russola rozpad harmonie a stále složitější disonance přibližují *hudbě hluku*. Russolo dále kritizuje nedostatky orchestrů, které již nejsou schopny konkurovat hluku ulice, tramvají, spalovacích motorů, automobilů a rušných davů a vyzývá k poslechu ulice, k pozorování ušima, rozlišování nejjemnějších zvuků a k imaginárnímu sestavování orchestru ze zvuků města. Následuje část věnovaná popisu válečné vřavy z dopisu Filippa Thomassa Marinettiho s onomatopoickými pojmenováními hluků. Tu Russolo uzavírá požadavkem na stanovení výšky a přizpůsobení harmonie a rytmu těchto zvuků a požaduje jejich uspořádání pro

²⁵ Michael Hicks, John Cage's Studies with Schoenberg, *American Music* VIII, 1990, č. 2, s. 134.

²⁶ Viz např. Douglas Kahn, *Noise, Water, Meat – A History of Sound in the Arts*, Massachusetts 1999, s. 57.

²⁷ Zvukové krajiny – *soundscape* – pojem, který použil kanadský skladatel a teoretik Raymond Murray Schafer (*1933) v sérii studií, ve kterých prezentoval důkladnou a přesvědčivou argumentaci ve prospěch „akustické ekologie“. Viz Raymond Murray Schafer, *The Soundscape – Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester, VT 1993.

interpretaci těchto zvuků v nové hudbě hluku. Důležitou částí celého dopisu je také klasifikace hluků do šesti odvětví.²⁸

1	2	3	4	5	6
<i>Dunění</i>	<i>Pískot</i>	<i>Šepot</i>	<i>Pištění</i>	<i>Hluky</i>	<i>Hlasy zvířat</i>
<i>Hřmění</i>	<i>Syčení</i>	<i>Bručení</i>	<i>Skučení</i>	<i>tvořené</i>	<i>a lidí</i>
<i>Výbuch</i>	<i>Funění</i>	<i>Mumlání</i>	<i>Šustění</i>	<i>nárazy na</i>	<i>Řev</i>
<i>Rachot</i>		<i>Pracovní</i>	<i>Bzučení</i>	<i>kov, dřevo,</i>	<i>Výkřiky</i>
<i>Šplouchání</i>		<i>ruch</i>	<i>Praskot</i>	<i>kámen,</i>	<i>Sténání</i>
<i>Hukot</i>		<i>Bublání</i>	<i>Hluky</i>	<i>kameninu</i>	<i>Vytí</i>
			<i>tvořené</i>	<i>atd.</i>	<i>Smích</i>
			<i>třením</i>		<i>Sípání</i>
					<i>Vzlykání</i>

Tato klasifikace je podle Russola vyčerpávající – všechny ostatní hluky jsou pouze kombinacemi vyjmenovaných hluků základních. V závěru svého dopisu skladateli Pratellovi Russolo vyjmenovává 8 tezí *Umění hluku*. V těch shrnuje výše rozepsané teorie, zdůrazňuje například potřebu rozšíření pole zvuků, nutnost zakomponování nových hlukových nástrojů do orchestrů, popisuje akustické vlastnosti takových nástrojů a naznačuje způsob, jakým se dá dosáhnout jejich ovladatelnosti. Na konci vyzývá mladé odvážné hudebníky, aby se snažili porozumět světu hluků a objevovali jejich hudebnost. Celý dopis Russolo uzavírá vyzváním Prately k diskusi nad tématem, přičemž přiznává svou pozici hudebního laika – tedy futuristického malíře, který pouze svou intuicí přispěl k obrodě hudby.²⁹

Po vydání *Umění hluku* započal Russolo svoje odvážné vize prakticky ihned uvádět do života. Spolu s Uggem Piatim vyrobil hlukové nástroje *intonarumori* a již 2. června 1913 se konalo první představení na futuristické serátě v Teatro Storchi v Modeně. Před samotným představením přednesl Russolo referát o konstrukci svých hlukových nástrojů. Ty byly sestaveny z velké ozvučné krabice s vystupujícím zesilujícím trychtýřem, na straně měly kliku

²⁸ K rozlišení *hluku* a *hluků* u Russola a futuristů viz James Rhys Davies, *Luigi Russolo's Imagination of Sound & Music* (dizertační práce), Department of Media Arts, Royal Holloway, University of London, London 2017, s. 119-128. Pro překlad *L'Arte dei Rumori* viz Petr Studený, *Umění hluku? Umění hluku!, HIS Voice*, <http://www.hisvoice.cz/ro/articles/detail/1237>, vyhledáno 15. 11. 2018.

²⁹ Petr Studený, *Umění hluku? Umění hluku!, HIS Voice*, <http://www.hisvoice.cz/ro/articles/detail/1237>, vyhledáno: 15. 11. 2018.

a madlo pro úpravu výšky tónu, a uvnitř byly tvořeny mechanickým systémem ozubených kol, který otáčením kliky rozezvučoval strunu [3]. Po přednášce spolu s Piatim předvedli nedočkavému divadlu svůj první koncert na *intonarumori*. Ačkoliv zvuky, které *intonarumori* vydávaly, byly založeny na imitaci zvuků skutečných, odmítal Russolo jejich omezení imitativním charakterem. V manifestu píše: „*Umění hluku nesmí být omezeno na napodobovací reprodukci. Nejvyšší citové intenzity dosáhneme výhradně akustickým požitkem, který se podaří umělcově inspiraci vyvolat prostřednictvím hlukových kombinací.*“³⁰ Předváděny v plné síle, tedy v počtu i dvou desítek kusů, měly tak nástroje vytvářet vlastní hlukové prostředí, které by pouze evokovalo známé hluky.³¹ Russolo dokonce na počátku požadoval pouze rozšíření klasického orchestru o hlukovou sekci vybavenou mechanickými neharmonickými nástroji. Přestože Russolo, na rozdíl od Schönberga, měl nástroje, které by dokázaly stvořit zcela novou hudbu autonomních zvuků, nebyl schopen pro ně vytvořit novou řeč, která by jejich zvuk plně emancipovala. Podařilo se mu sice zahrnout do hudby prvky z nehudebního světa, ty však byly komponovány hudebně a k úplnému osvobození hluku tedy nedošlo.

Kanadský skladatel a teoretik Raymond Murray Schafer, zakladatel projektu *The World Soundscape Project* zabývajícího se akustickou ekologií přikládá Luigimu Russolovi zásadní význam ve vývoji uvažování o proměně zvukového prostředí a píše:

„*Když John Cage otevřel dveře koncertního sálu, aby dovnitř vpustil hluk dopravy a smísil ho se zvukem sálu samotného, nevědomky při tom vzdával poctu Russolovi. Nevědomou poctu mu vzdával také Pierre Schaeffer během formujících let musique concrète v Paříži. Musique concrète umožnila vložit jakýkoliv nahraný zvuk prostředí do skladby pomocí pásek a v elektronické hudbě se zvuk tónového generátoru stal nerozeznatelný od policejní sirény nebo elektrického šlehače. Toto rozostření hranic mezi hudbou a zvuky prostředí se nakonec projeví jako nejmarkantnější znak celé hudby 20. století.*“³²

³⁰ Studený (pozn. 29).

³¹ Údaje o konečném počtu sestavených *intonarumori* se různí. Některé zdroje uvádí počet patnácti nástrojů, jiné až 23.

³² Raymond Murray Schafer, *The Soundscape – Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester, VT 1993, s. 123. Překlad autora.

Arsenij Avraamov a kultura sítí

Ačkoliv se v této části práce zabývám především prostorem evropským a později také americkým, je nezbytné aspoň krátce zmínit některé mimoevropské osobnosti, jejichž vliv zásadně proměnil vývoj hudby v popisovaném prostředí.

Přesvědčení, s jakým byli italští futuristé připraveni bořit staré pořádky a s jakou vervou proklamovali nový věk rychlosti a techniky byl v evropském prostředí ojedinělý. A zatímco italská avantgarda pojila své apokalyptické vize s očekávaným nástupem fašismu, v Rusku se militantní nálada obracela především proti carskému zřízení. Cesta ke komunismu, dlážděná postupně od března 1917, která měla přinést úplnou obrodu politiky, společnosti i kultury, vytvořila půdu pro nejmělejší a často nejkrajnější avantgardní pokusy o regeneraci umění. Témata, o kterých italští futuristé psali, ruská avantgarda směle prováděla. Kultura 20. let byla ještě založená na principech anarchismu, Andrej Smirnov ji popisuje jako „kulturu sítí,“ založenou na mnoha prostupujících se „tvůrčích jednotkách“ složených z umělců, vědců, politiků atd.³³ Podobně jako v Itálii i ruští futuristé požadovali „*Odloučení umění od státu. Zneškodnění kontroly nad uměním. Pryč s diplomy, hodnostmi, oficiálními posty a hodnoceními. Univerzální umělecké vzdělání.*“³⁴ Ačkoliv Lenin futuristy a avantgardisty nesnášel, trpěl jejich revoluční myšlenky, což vedlo k situaci, ve které stát podporoval umění rozcházející se s tradicí a dokonce v rámci oficiálního vyjádření proklamoval, že „*umění by mělo být rozvíjeno na experimentální bázi.*“³⁵ Jedním z nejmělejších realizátorů těchto myšlenek byl hudební skladatel, teoretik a organizátor kulturního dění Arsenij Avraamov. Ten, kromě svých četných teoretických prací publikovaných v předních hudebních časopisech, ve kterých rozvinul svou teorii ultrachromatické hudby,³⁶ prohlásil, že by všechna piana měla být spálena.

Avraamov stál také za četnými výzkumy v oblasti hudební syntézy, elektroakustické hudby a Lvu Těrmenovi (Thereminovi) pomohl v roce 1919 zpropagovat jeho elektroakustický hudební nástroj Thereminvox. Přestože Avraamov byl jako jediný z dříve jmenovaných skladatelů formálně vzdělaný v hudbě, dosáhl ve svém ikonickém díle *Symfonie sirén* (1919-1923) na rozdíl od dvou předchozích zcela radikálního opuštění hudební tradice. Jak

³³ Andrej Smirnov – Ljubov Pchelkina, Russian Pioneers of Sound Art in the 1920s, in: *Red Cavalry: Creation and Power in Soviet Russia between 1917 and 1945* (kat. výst.), La Casa Encendida, Madrid 2011, s. 1. (dostupné z https://www.asmir.info/articles/Article_Madrid_2011.pdf, vyhledáno 15. 11. 2018)

³⁴ Ibidem.

³⁵ Ibidem.

³⁶ Šlo o hudbu pracující s mikrointervaly. U nás se této hudbě věnoval ve 20. letech například Alois Hába.

v kompozici, která se stávala spíše urbanistickým projektem, tak v provedení, které pak bylo jakousi režírovanou performance pro město, dokázal vytvořit zcela nový způsob hudebního projevu zvukově nezávislého na jakýchkoliv hudebních nástrojích a uvolněného z pevných kompozičních pravidel. Kromě toho se mu podařilo se svou symfonií vystoupit z prostředí koncertní síně a dostat živě prováděnou hudbu mimo institucionální kontext.

Symfonii sirén bylo možné realizovat pouze s podporou státu, její revoluční myšlenky to však v době formujícího se komunismu umožňovaly. „*Symfonie sirén byla monumentálním dílem proletariátu, měla připomenout proletariátu jeho roli a jeho sílu ovlivňovat vlastní historii.*“³⁷ Avraamov *Symfonii* nakonec provedl ve čtyřech sovětských městech, vždy při oslavách Velké říjnové revoluce. Nej památnější a nejpracovanější provedení zaznělo v přístavním městě Baku v Azerbájdžánu dne 7. listopadu 1922. Avraamov u tohoto provedení spolupracoval s tisícičlenným sborem, s námořní flotilou, dvěma dělostřeleckými bateriemi, několika pěchotními pluky, hydroplány, pětadvaceti parními lokomotivami a se všemi továrními sirénami ve městě. Pro potřeby symfonie vytvořil také několik parních píšťalových strojů, které sestávaly z dvaceti píšťal naladěných do tónů Internacionály. *Symfonii* dirigoval sám Avraamov, a to z věže postavené přímo pro příležitost provedení, ze které pomocí signálních vlajek řídil zároveň flotilu, vlaky na nádraží, všechna vozidla a dělnické sbory. Avraamov také požadoval po veřejnosti, aby se místo pouhého přihlížení sama zapojila a provolávala revoluční hesla nebo zpívala revoluční písně, čímž do procesu zahrnul důležitý prvek spontánnosti a narušil hranice mezi interpretem a posluchačem [4].³⁸

Andrej Smirnov a Ljubov Pčelkina zmiňují několik dalších skladatelů, výzkumníků a vědců, kteří měli díky době nakloněné experimentům v umění prostor a prostředky dosahovat výsledků, které evropští skladatelé objevovali a zdokonalovali teprve o dvacet i třicet let později. Zůstaneme-li ještě chvíli u okruhu Avraamovových soupeřů, je třeba zmínit například Evženije Šolpa. Ten už v roce 1917 napsal esej nazvaný „*Nepřítel hudby*“, ve kterém popisuje mechanický hudební stroj schopný automatické syntézy nejsložitějších zvuků a jejich přepisu do not. Ten byl základem pro přístroj zvaný Melograf, který byl o třicet let později zdokonalený Evženijem Murzinem na první skutečný ANS syntezátor. Řada

³⁷ Arseny Avraamov, *Monoskop*, https://monoskop.org/Arseny_Avraamov#Symphony_of_Sirens_.281919.E2.80.9323.29, vyhledáno 15. 11. 2018.

³⁸ V roce 2017 došlo na výročí říjnové revoluce k rekonstrukci *Symfonie sirén* na Brněnském výstavišti, šlo pravděpodobně o nejrozsáhlejší rekonstrukci od uvedení díla. Viz www.mestohudby.cz/calendar/filharmonie-brno/event-11031, vyhledáno 15. 11. 2018.

dalších výzkumníků se věnovala ve 20. letech výrobě hlukových nástrojů, které svou komplikovanou stavbou a ovládacími možnostmi předčily *intonarumori* Luigiho Russola.³⁹ Student Institutu neurologie v Petrohradě Dziga Vertov položil základy dnešní zvukové poezie a zvukového umění. Jeho úvahy jsou pozoruhodné především v kontextu experimentování Milana Knížáka a pozdějších zvukových umělců s gramofonovými deskami. Vertov píše:

„Také mě zaujaly experimenty s gramofonovými deskami, kdy jsem z jednotlivých fragmentů nahrávek na deskách skládal nové kompozice. Ale nebyl jsem spokojený s přednahrávanými zvuky, v přírodě jsem slyšel podstatně víc rozmanitějších zvuků, nejen zpěv nebo hru na housle z běžných repertoárů dostupných na gramofonových deskách.“⁴⁰

Dalším z přelomových vynálezů, které však na své znovuobjevení musely počkat několik desítek let, je koncept tzv. grafické hudby. Při práci na soundtracku k jednomu z prvních sovětských zvukových filmů, došli Arsenij Avraamov, Evženij Šolpo a malíř Michail Cechanovskij k unikátní zvukové syntéze založené na přepisu akustických dat a výpočtech. Pásky grafických znaků byly přehrávány pomocí světelně-optických přístrojů a bez jakýchkoliv hudebních nástrojů byly schopny generovat tóny za pomoci elektronických zvuků. Grafická hudba tak byla prvním krokem k počítačové hudbě.

V porevolučním období byly vztahy mezi státem a avantgardou komplikované, nicméně teprve příchod stalinismu v polovině dvacátých let měl za následek pozvolnou proměnu z horizontální struktury „kultury sítí“ na pevně hierarchickou vertikální strukturu společnosti, vědy i kultury, která dospěla až do momentu, kdy nejnadanější umělci, vědci a badatelé byly nuceni odstraňovat ze svých životopisů své dosažené vědecké úspěchy v oblasti hudby a všechny spojitosti s avantgardními hnutími nebo radikálními aktivitami. Zároveň často docházelo k vymazávání jejich jmen z oficiální historie. Mezitím jim však historie postupně dávala za pravdu a o několik desetiletí později byly jejich utopické vize rehabilitovány a bylo na ně navázáno v zahraničí.⁴¹

³⁹ Smirnov – Pchelkina, (pozn. 33), s. 7.

⁴⁰ Idem, s. 9. V této praxi Vertov de facto dosahuje podobných výsledků, jakých Milan Knížák dosahuje ve své *Destroyed (Broken) Music*.

⁴¹ Více též v knize Andrej Smirnov, *Sound in Z – Experiments in Sound and Electronic Music in Early 20th Century Russia*, London 2013.

Emancipace zvuku.

Autory, kterým se budu v této kapitole věnovat, nemůžeme spojovat přímo s výtvarným uměním, někteří z nich nemají dokonce s vizuálním uměním téměř nic společného nebo se uměním zabývali pouze ve spolupráci s dalšími tvůrci. Důvod, proč se těmto skladatelům věnuji, jsou jejich přelomové myšlenky, které, ač aplikované v hudbě, nacházely nepřímo ohlasy v kultuře napříč všemi žánry a druhy a ve velké míře tak umožnily přesun zvuku do galerií. Na třech autorech a jednom uměleckém díle se zde pokusím ilustrovat moment, kdy se v hudbě objevil zvuk a osamostatnil se od ní, aby následně vytvořil hudbu novou, složenou jen ze zvuků... nebo z ticha. Pierre Schaeffer začal používat hudební nahrávky na gramofonových deskách a páskách nejen k poslechu, ale také k tvorbě nové hudby založené na spojování a úpravě již nahraných zvuků. Tím dospěl mimo jiné k recyklaci již dříve použitého nebo nahraného materiálu. Ohlasy těchto myšlenek můžeme hledat v uměleckých asamblážích a kolážích oblíbených např. u Roberta Rauschenberga, Armana nebo Josepha Cornella. Karlheinz Stockhausen objevil prostorovost zvuku, jeho pětikanálové i osmikanálové kompozice vnesli do moderní hudby efekt prostorovosti. Hudba získala třetí rozměr a zároveň se tím projevila prostorotvorná kvalita zvuku. John Cage byl skladatel, kterému v hudbě dokonce zvuk nedostačoval a zapojil tak do svých skladeb jeho absenci. Přestože ho zajímala především hudba a výtvarnému umění se věnoval pouze okrajově a téměř vždy ve spojení se skladatelskou tvorbou, jeho koncepty měly vliv na umělce po celou druhou polovinu dvacátého století.

Pierre Schaeffer a recyklace materiálu

V první polovině 20. století došlo k rychlému nárůstu technologického pokroku spojeného se zvukem a jeho šířením, což mělo za následek nové postupy v hudební kompozici. Nová technika záznamu zvuku na magnetofonové pásky měla za následek rozšíření možností jeho elektronického zpracování a manipulace. Zatímco tradiční hudba začínala od abstraktního složení skladby v notovém zápisu a teprve následně byla přetvářena ve slyšitelnou hudbu, nová hudba začínala od konkrétních zvuků, ze kterých byla následně vyabstrahována slyšitelná hudba.⁴² *Musique concrète*, jak se tato hudba nazývá, čerpá z konkrétních, reálných a unikátních zvuků, které následně přetváří v koláž, přičemž každá

⁴² Martin Flašar, Konkrétní hudba, *Elektroakustická hudba – MUNI*, <https://is.muni.cz/do/rect/el/estud/ff/ps15/eah/web/pages/03-hudba.html>, vyhledáno 23. 11. 2018.

jednotlivá část této koláže, může být modulována pomocí magnetofonových přehrávačů. *Musique concrète* boří tradiční hudební produkci založenou na zvuku hudebních nástrojů, harmonii a rytmu a místo toho vytváří nový hudební jazyk, pro který je typická recyklace dříve nahraných zvuků.

V roce 1948 začal francouzský skladatel Pierre Schaeffer vytvářet hudební skladby ze zvuků nahraných na gramofonové desky. Vytvořil systém, který mu umožnil přehrávat gramofonové desky neustále po obvodu jedné drážky, a ne spirálovitě, jak to bylo běžné.⁴³ Tím dosáhl zvukových smyček, které mohl zrychlovat a zpomalovat, čímž vytvořil úplně novou hudební řeč, na které je dodnes postavená elektronická hudba. Výsledky svých novátorských experimentů následně aplikoval ve vlastních skladbách.⁴⁴ Využíval v nich nahrávky vlaků, hracích strojků, pánviček, lodí, zpívání, mluvení, zvuků harmoniky, perkusních nástrojů i Boulezových klavírních skladeb. Tyto skladby zazněly poprvé z francouzského rozhlasu v roce 1948, teprve o tři roky později Pierre Schaeffer získal první magnetofon, což zcela zásadně usnadnilo a zrychlilo celý proces tvorby [5].

Pierre Schaeffer své experimenty zakládá na praktické zkušenosti se zvukovou technikou, ale také na precizním teoretickém základu.⁴⁵ Ke specifikaci *musique concrète* Schaeffer používá fenomenologické metody vycházející z teorie Edmunda Husserla, kdy například vznáší požadavek na „ryzí poslech“, nezatížený posluchačovou zkušeností. Při poslechu se snaží vnímání zvuku oprostit od veškerých konotací s nástrojem, který jej vydává.

„Fenomenologie nerozlišuje zvuky odkazováním na jejich zdroje (zvuk kytary, zvuk houslí), ale pokouší se „redukovat“ (tj. oddělit či destilovat) signál od zdroje a snaží se omezit na opis rozdílů mezi zvuky jako takovými. Tato fenomenologická zkušenost se podle Schaeffera stala hmatatelnou díky technologiím jako je rozhlas nebo gramofon. Tyto technologie vlastně převrací hierarchický vztah zdroje a signálu a umožňují tak samotným zvukům (zvukovým objektům – objet sonore) existovat samostatně, odděleně od svých zdrojů.“⁴⁶

⁴³ Ross (pozn. 18), s. 337.

⁴⁴ Pierre Schaeffer, *Études de bruits*, 1948, dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=CTf0yE15zsl>, vyhledáno 23. 11. 2018.

⁴⁵ Pierre Schaeffer je autorem množství teoretických textů, např. *À la recherche d'une musique concrète* (1952), *Traité des objets musicaux* (1966), *Solfège de l'objet sonore* (1967)...

⁴⁶ Pierre Schaeffer, Akuzmatika, in: Christoph Cox – Daniel Warner (edd.), *Audiokultúra, Texty o modernej hudbe*, Bratislava 2015, s. 25.

Pierre Schaeffer byl od roku 1936 zaměstnán ve francouzském rozhlasu Radiodiffusion Française, kde roku 1942 založil Studio d'Essai – Experimentální studio Francouzského rozhlasu.⁴⁷ Experimentální studia vznikala v průběhu padesátých let v celé Evropě a bylo to právě tam, kde skladatelé používali nejmodernější techniku k tvorbě se zvukem. Vliv Experimentálního studia v Bratislavě na československou hudbu byl patrný v množství skladatelů, kteří v padesátých a šedesátých letech začali skládat hudbu ovlivněnou *musique concrète* a dalšími novými přístupy. Bratislavské experimentální studio se inspirovalo studii v zahraničí, zejména tím ve Varšavě, založeném v roce 1957. Další studia v té době vznikala i v Kolíně nad Rýnem, Miláně a Paříži.

Karlheinz Stockhausen a třetí dimenze zvuku

V pařížském Studio d'Essai krátce působil také německý hudební skladatel Karlheinz Stockhausen (1928–2007). Žil v té době v Paříži, kde studoval hudební analýzu u Oliviera Messiaena a kompozici u Daria Milhauda, aby prověřil teorie německých hudebních teoretiků odsuzujících francouzskou novou hudbu pro její „*parazitický diletantismus a nenáročné přeskupení známých akustických prvků*.“⁴⁸ Německá škola, která nakonec Stockhausena přitáhla zpátky, se zaměřovala na hudební produkci, která vzniká „*výhradně ve studiu, čímž dosahuje „čiré“ existence mimo dosah všeho, co je známe a konvenční*.“⁴⁹ Po roce zkušeností s francouzským prostředím se vrací do Německa, aby synteticky propojil dva přístupy a o několik let později vytvořil jedno z nejdůležitějších děl pro vývoj elektronické hudby. *Gesang der Jünglinge – Zpěv mládenců* – je pětikanálová elektronická skladba nahraná v kolínském Experimentálním studiu v letech 1955–56. Trvá 13 minut a 14 vteřin a je složena z elektronicky generovaných zvuků, které jsou protknuty linkami nahraných partů dětského sopránu. Právě v tomto přístupu lze najít syntézu francouzské – recyklující – a německé – generující – metody. Tématem skladby je biblický příběh o třech chlapcích, které král Nabukadnesar uvrhne do pece ohnivě a byla původně zamýšlena jako elektronická mše pro kolínskou katedrálu.⁵⁰

⁴⁷ Martin Flašar (pozn. 42).

⁴⁸ Tak popsal *musique concrète* Herbert Eimert, Stockhausenův spoluzakladatel Experimentálního studia v Kolíně nad Rýnem, Ross (pozn. 18), s. 359.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ Idem, s. 360.

Jen o dva roky později představuje Stockhausen další ze svých skladeb, které kromě geniálních inovativních hudebních postupů opět nově pojímají prostorový aspekt hudby. Dílo *Gruppen* je určeno pro orchestr o 109 členech, který je rozdělen na tři části umístěné do podkovy kolem hlediště a každá část orchestru má svého dirigenta. Prostorové rozdělení orchestru bylo nezbytné pro zachování zřetelnosti jednotlivých hudebních linií ve chvílích, kdy tři části orchestru hrají simultánně. Ukázalo se ovšem jako velmi efektní v momentech, kdy jedna pasáž postupně přechází z první části orchestru do druhé a z druhé do třetí. Kompoziční princip skladby je *přímo* inspirován švýcarskou podhorskou krajinou, ve které Stockhausen při skládání *Gruppen* pobýval, přičemž *přímo* znamená, že celé linie rytmických bloků jsou přesně překreslenými liniemi hor, které Stockhausen viděl ze svého okna. Prostorový aspekt živě prováděné hudby Stockhausen dále rozvíjí ve skladbě Carré, která je určená pro čtyři orchestry a čtyři sbory [6].

Další z jeho výjimečných výsledků v práci s prostorem vznikl ve spolupráci s umělcem Otto Pienem a architektem Fritzem Bornemannem na objednávku západoněmecké vlády, a byl určen pro Expo 1970 v Ósace. Šlo o multimediální projekt, který stál na Stockhausenových myšlenkách o potřebě nového druhu koncertního sálu. Podle Stockhausenových představ to znamenalo:

„kulovitý prostor obložený reproduktory. Uprostřed prostoru je zavěšená průhledná a zvukově propustná platforma pro posluchače. Ti tak můžou slyšet hudbu složenou pro takto standardizované prostory seshora, zespod a ze všech světových stran.“⁵¹

Tématem pavilonu byly „zahrady hudby“, pro které chtěl architekt Bornemann uspořádat prostor tak, aby výstavní plochy byly „zasazeny“ pod rozlehlým trávnikem, se kterým bylo spojené auditorium, vyrůstající nad zemí. Bornemann chtěl původně vytvořit amfiteátr s centrálním pódiem, ale Stockhausen jej nakonec přesvědčil, aby změnil svou koncepci a vytvořil kulovitý prostor. Publikum mělo sedět uprostřed a mělo být obklopeno skupinami reproduktorů umístěnými v sedmi kruzích nad sebou. Stockhausen také popisuje efekt takového uspořádání:

⁵¹ Martin Flašar, *Karlheinz Stockhausen: hudba a prostor* (diplomní práce), Ústav hudební vědy FFMU, Brno 2003, s. 24.

„a) Sál by měl pozitivní sociální dopad na posluchače, kteří by se, na rozdíl od atomizovaného publika u rozhlasových přijímačů, scházeli ke společnému poslechu.

b) Hudební produkce by v něm probíhala formou, kterou lze nejnáze přirovnat ke galerii výtvarného umění nebo přesněji k dnes běžnému principu multikina. V sále by probíhal permanentní program, který by se, jak v rámci dne, tak v delším časovém horizontu, periodicky obměňoval.“⁵²

Pro pavilón složil Stockhausen skladbu *Expo*, která využívala procesuálních kompozičních postupů a velkou část kompozice ponechávala volnému provedení interpretů. Ačkoliv pro *Expo* měla vzniknout multimediální kompozice, která byla dopředu připravená a naplánovaná do detailů, komise zamítla její koncept jako příliš extravagantní a požádala Stockhausena o přípravu programu jeho skladeb. Ten trval pět a půl hodiny denně po dobu šesti měsíců a slyšel ho zhruba 1 milion posluchačů.⁵³ Přestože šlo o velkolepý projekt, který umožnil Stockhausenovi realizovat jeho utopické myšlenky o ideálním koncertním sálu a seznámil nebývalé množství lidí s konceptem prostorové hudby, v Ósace ho svou velkolepostí a spektakulárností předběhl pavilón firmy Pepsi. Architektonický plášť pavilonu od architekta Kenza Tangeho tvořila skládaná forma inspirovaná japonským origami, zatímco vnitřní kopulovitý objem byl tvořen sférickým zrcadlem. Kromě toho pavilón pravidelně zahaloval umělý oblak – „mlhová socha“ umělce Fujika Nakayi – a jeho součástí byl také pohyblivý zvuk a světelné sochy.⁵⁴

John Cage a decentralizace pozornosti

V dějinách hudby, zvuku a poslechu bychom zřejmě jen těžko hledali osobnost s větším vlivem na tvůrce napříč obory než Američana Johna Cage. Jeho médiem už nebyla výhradně hudební skladba, pracoval s širokým záběrem aktivit více či méně spojených s tradičním pojetím hudby. Jeho kompoziční techniky zahrnovaly rozšířené pojetí dodekafonie, hru na tzv. preparovaný klavír, koláže z magnetofonových pásek i rozhlasu, díla složená metodou náhody podle čínské techniky I-Ťing, organizované i neorganizované

⁵² Idem, s. 25.

⁵³ Flašar (pozn. 42), s. 20–21.

⁵⁴ Sebastian Schumacher, All you can E.A.T., The 1970 Pepsi Pavilion in Osaka, *Uncube*, <http://www.uncubemagazine.com/blog/13753251>, vyhledáno 28. 11. 2018.

happeningsy nebo skladby, ve kterých jejich interpret nevydá jediný tón. Zatímco ve druhé dekádě 20. století Arnold Schönberg zrovnoprávnil dvanáct tónů ve stupnici, Johnu Cageovi se podařilo o pětadvacet let později zrovnoprávnit zvuk s tóny a zvuky mezi sebou navzájem. Jediná tradice, na kterou John Cage aspoň zpočátku navazoval, byla tradice dodekafonie, se kterou se blíže seznámil přímo u jejího vynálezce Arnolda Schönberga. Vzhledem k tomu, že americké vážné hudbě za necelé století jejího trvání až na výjimky chyběly velké osobnosti, bylo běžnou praxí, že na americké univerzity byli zváni skladatelé ze zámoří, jako Antonín Dvořák a Arnold Schönberg, nebo z Evropy do Ameriky z různých důvodů odcházeli a ovlivňovali další generace skladatelů, jako například Edgard Varèse, Igor Stravinskij, Béla Bartók a další.

Dostáváme se nyní k tomu, jakou roli sehrálo Schönbergovo učení na Cageově cestě ke konceptualizaci hudby. John Cage se poprvé zúčastnil Schönbergových lekcí v lednu 1935, poté, co již zhruba rok studoval na doporučení svého přítele skladatele Henryho Cowella u Adolpha Weisse, Schönbergova asistenta. Ačkoliv jej Schönberg přijímá jako svého studenta zcela bezplatně, nevidí v Cageovi nijak výjimečného skladatele. Dokonce ho do své smrti nezmiňuje v žádném výčtu svých nejúspěšnějších žáků. Pouze na konci svého života několikrát zmíní, že Cage není skladatel, ale je „*geniální vynálezce*“.⁵⁵ John Cage o Schönbergovi často mluvil s velkou úctou, přestože kritizoval dvanáctitónovou metodu a nemohl vystát Schönbergovo pohrdání veškerými studentskými pracemi jeho následovníků. Ve svém článku *John Cage's Studies with Schoenberg* Michael Hicks popisuje několik podstatných momentů, které Cage zmiňuje v souvislosti se Schönbergovým učením. Hicks například cituje: „*Atonální hudba byla vynikající v teorii, ale neexistovaly žádné atonální nástroje k jejímu provádění.*“⁵⁶ Cage často Schönbergovi vyčítal svázanost s tradiční tonalitou v provedení, a upozorňoval na základní nedostatky, které v jeho teorii shledával.

„(Cage) nedokázal pochopit, proč Schönberg poté, co osvobodil hudbu od tonality, nedošel až k samotnému cíli a neosvobodil hudbu od jejích dvanácti tónů. Jestliže jsou si všechny tóny rovné, potom jsou si rovné i všechny kontrolovatelné zvuky a také zvuky s tóny.“⁵⁷

⁵⁵ Michael Hicks, *John Cage's Studies with Schoenberg*, *American Music* VIII, 1990, č. 2, s. 131.

⁵⁶ Idem, s. 134.

⁵⁷ Ibidem.

Dva výše zmíněné citáty dobře vystihují to, jak vzdálená byla Cageovi tradiční hudební teorie. Zajímal ho především zvuk v jeho surové podobě, zvuk, organizovaný podle svých vlastních pravidel.

Pod vlivem Arnolda Schönberga se Cage věnoval především rozšiřování možností dodekafonie, kdy pracoval až s pětadvacetitónovými řadami a zabýval se tedy především formálními aspekty kompoziční techniky. Už na konci 30. let složil dílo *Imaginary Landscape No. 1*. To vzniklo zřejmě pod vlivem zážitku, který si Cage přivezl z Berlína, kde se zúčastnil koncertu, na kterém zazněla skladba *Gesprochene Musik* pro gramofony Ernsta Tocha. Šlo o koncert hudby reprodukované z gramofonových nahrávek a z gramofonů zněly sbory intonující mluvené slovo. Ačkoliv byl koncert proveden pouze jednou a původní gramodesky byly následně ztraceny nebo zničeny, zůstaly informace o něm zachovány právě díky Johnu Cageovi, který o *Gesprochene Musik* informoval v článku pro časopis *New music*, do kterého zahrnul také přepis partitury původních skladeb.⁵⁸ Pod vlivem koncertu složil o několik let později skladbu *Imaginary Landcape No. 1* pro preparovaný klavír, perkuse a gramofony. Na nahrávce slyšíme proměnlivou frekvenci tónu, které Cage dosahoval zrychlováním přehrávání nahrávky s jediným tónem, dále tlumené hraní na struník piana a údery čínského gongu.

Ve 40. letech Cage pokračuje v komponování skladeb pro perkuse a preparovaný klavír. S technikou preparovaného klavíru přišel již dříve Cageův učitel a přítel Henry Cowell. Technika spočívala v umísťování drobných předmětů jako například šroubků, matic, mincí, kousků dřeva nebo plsti a jiných předmětů mezi struny klavíru. Při hře na klapkách nebo ve struníku pak předměty tlumily nebo měnily barvu zvuku a rozšiřovaly tak zvukové možnosti piana. Umístění jednotlivých předmětů mělo obvykle psaná pravidla a skladby tak aspoň ze začátku mohly znít při reprízách podobně. Díky technice vynalezené Cowellem a zpropagované Cagem se jeden z nejtradičnějších hudebních nástrojů stal zvukovým objektem překvapivých možností. Preparovaný klavír také proměnil roli interpreta, který se z relativně statického hráče za klaviaturou stal téměř performerem, který vstupoval dovnitř piana, hrál na něj bušením, klepáním, třením apod.

V roce 1951 John Cage představuje svou první skladbu založenou na náhodě. Cage si uvědomil, že aby hudbu zbavil jakéhokoliv emocionálního vstupu skladatele, musí skladatel minimalizovat veškerou možnou kontrolu nad skladbou a musí ji tedy oprostít od veškerých osobnostních rysů, které by ho identifikovaly jako skladatele. První skladba, ve které se

⁵⁸ Ross (pozn. 18), s. 334.

zbavuje kontroly nad výsledným zněním je *Imaginary Landscape No. 4*. Další z jeho série imaginárních krajin Cage napsal pro 12 rádií a 24 performerů. Dirigent na základě partitury řídí dvojice performerů, kteří ovládají ladění a hlasitost jednotlivých rádií. Kromě toho, že Cage skladbu napsal na základě náhodných postupů, zní náhodně také všechny její „party“. Vyznění skladby zcela závisí na místě a čase, ve kterém je prováděna. Dosah rádiových vln ovlivní srozumitelnost a konkrétnost jednotlivých partů, zatímco denní doba určí, jaký bude jejich obsah. Ladění rádiových frekvencí totiž nabízí neomezenou škálu zvuků od mluveného slova moderátora, přes aktuálně přehrávanou hudbu až po bílý šum mezi stanicemi.

Další z Cageových skladeb založených na náhodě se jmenuje *Music of Changes*. K jejímu napsání Cage použil metodu *I-Ťing*, se kterou jej seznámil skladatel Christian Wolff.⁵⁹ Jde o způsob určování náhodných výsledků založených na číselných operacích. Pomocí náhodného výběru čísel poskládaných do hexagramů vznikají kombinace, jimž jsou přiřazeny odpovídající texty z taoistického a konfuciánského učení. Cage používá metodu od roku 1951 v naprosté většině svých kompozic až do své smrti. *Music of Changes* (Hudba proměn), která odkazuje svým názvem k názvu *I-Ťing* (Knihy proměn), byla složena pro Cageova dvorního klavíristu Davida Tudora, se kterým Cage spolupracoval na většině svých klavírních skladeb, a po interpretovi vyžadovala složité matematické úkony, které musely probíhat přímo při provádění skladby.⁶⁰

Krátce po uvedení prvních skladeb využívajících náhodu přichází John Cage v roce 1952 s ikonickým dílem, které můžeme zřejmě stále považovat za nepřekonaný vrchol konceptualizace hudby a emancipace zvuku. 4'33" – Čtyři minuty a třicet tři sekund – třívětá skladba pro jakýkoliv nástroj nebo pro jakoukoliv kombinaci nástrojů. Dílo, ve kterém interpret nebo interpreti nezahrají jediný tón, a přesto se jedná o dílo s nejkompexnějším zvukovým prostředím v dějinách hudby. Poznámka na partituře zní:

„Názvem této práce je celková délka jejího provedení v minutách a vteřinách. Ve Woodstocku, NY, 29. srpna 1952 zněl název 4'33" a tři věty skladby byly: 33", 2'40" a 1'20". Byla provedena Davidem Tudorem, klavíristou, který počátky jednotlivých vět naznačil zavřením, konce otevřením víka klavíru. Práce může však být prováděna na jakýkoli nástroj nebo kombinaci nástrojů a jednotlivé věty mohou mít libovolnou délku.“

⁵⁹ Richard Kostelanetz, *Conversing with Cage*, New York 2003, s. 63.

⁶⁰ Ibidem.

Základním principem skladby by mohlo být, že ticho neexistuje, že i když nic neposloucháme, bez ustání něco slyšíme. A teprve, když náš sluch nezaměstnává nic jiného, věnujeme se jinak opomíjeným zvukům. Cage, který se na konci 40. let začal věnovat východní filosofii a zenovému buddhismu, však jde ve své interpretaci dál a výše zmíněné vysvětlení popisuje jako nepochopení díla [7].

„Well, the traditional understanding is that it opens you up to the sounds that exist around you and—

To the acceptance of anything, even when you have something as the basis. And that's how it's misunderstood.

What's a better understanding of it?

It opens you up to any possibility only when nothing is taken as the basis. But most people don't understand that, as far as I can tell.“⁶¹

Ke skladbě se vztahuje mnoho legend, které popisují vlivy, které Cage vedly k jejímu napsání. Některé jsou založené na pravdě, jiné na lidové slovesnosti a ještě jiné na opakované reinterpetaci samotného Cage. Jedna z nich se nicméně vztahuje k důležité zkušenosti, která ovlivnila Cageovo sluchové vnímání. Byl to pobyt v anechoické (bezdozvukové) komoře – místnosti upravené tak, aby v ní byl eliminován dozvuk a aby nabídla nehlukné prostředí, co nejbližší absolutnímu tichu [8]. Cage popisuje zážitek takto:

„Bylo to krátce po mém příjezdu do Bostonu, kdy jsem měl možnost přístupu do anechoické komory na Harvardově univerzitě. Každý, kdo mě zná, už slyšel tento příběh. Vyprávím ho neustále.

Každopádně, v té tiché místnosti jsem slyšel dva zvuky, jeden vysoký a jeden hluboký. Později jsem se zeptal technika, který měl právě službu, proč, když má místnost být zcela tichá, jsem slyšel dva zvuky.

Řekl: „Popište mi je.“

Udělal jsem to.

⁶¹ Kostelanetz (pozn. 59), s. 65, kvůli náročnosti překladu do češtiny cituji text v originále.

On řekl: „Ten vysoký byl zvuk vašeho pracujícího nervového systému, ten hluboký byl váš krevní oběh.“⁶²

Dalším z pravděpodobných vlivů, o kterých Cage často mluvil, byly Bílé malby Roberta Rauschenberga. Cage si po jejich zhlédnutí uvědomil, že tichou skladbu, která už mu několik let zrála v hlavě, musí složit a provést, jinak že „*zůstane pozadu, hudba zůstane pozadu.*“⁶³

Přestože v kontextu Cageovy rozsáhlé hudební tvorby je skladba vnímána spíše jako konceptuální hříčka, je to hříčka dotažená do geniality a sám Cage o 4'33" mluví jako o svém nejdůležitějším díle. Skladba samotná je přitom jen špičkou ledovce. Zásadní je to všechno, co se skrývá pod hladinou. Nové způsoby vnímání, které otevřela, patří k nejradikálnějším momentům ve vývoji umění 20. století. Čtyři minuty třicet tři vteřin byly uvedeny v době, kdy společnost dávno znala Malevičovy černé i bílé čtverce a aspoň její část znala i výše zmíněné Rauschenberovy Bílé malby, které můžeme vnímat jako vizuální analogie ke skladbě. Hudba nejenže díky Cageově skladbě nezůstala pozadu, ale ve svém dosahu vizuální umění také předčila. Síla skladby totiž spočívá v její schopnosti zbystrit posluchačovu citlivost, a to přímo v momentu provádění, přičemž vstupuje až na fyziologickou úroveň. S uvedením Cageovy tiché skladby došlo k nevratné proměně sluchu.

Ve stejném roce, ve kterém John Cage poprvé uvedl 4'33" došlo ještě k jedné zásadní události, která měla vliv na pozdější umění happeningu a performance. Šlo o akci, která se odehrála v létě roku 1952 na Black Mountain College a o níž se mluví jako o „Untitled Event“ nebo o „Theatre piece No. 1“. Přestože se jí účastnila desítky performerů a na třicet až padesát diváků, dokumentace akce chybí a vzpomínky účastníků i diváků se často rozcházejí. Ve středu školní kantýny byly umístěny platformy pro diváky a kolem nich se celá akce odehrála. Mezi vystupujícími byli John Cage, přednášející za řečnickým pultíkem, David Tudor, který ho doprovázel na klavír a další nástroje, Merce Cunningham a Nicholas Cernovitch, kteří nezávazně na znějící hudbě tančili napříč prostorem, Franz Kline, který maloval na plátno zavěšené ze stropu, Robert Rauschenberg, přehrávající skladby na gramofonu, několik básníků recitujících uprostřed místnosti na žebříku a zřejmě také další. K tomu byla na stěnu promítána filmová projekce. Performeři se shodují, že neměli jasně dané instrukce, co mají provádět, před začátkem dostali pouze poznámky s časovým rozsahem, po který měl jejich

⁶² Např. John Cage, a visit to the anechoic chambre., *Youtube*, <https://www.youtube.com/watch?v=jS9ZOIFB-kl>, vyhledáno 3. 12. 2018.

⁶³ Kostelanetz (pozn. 59), s. 67.

úkon trvat.⁶⁴ Ačkoliv nelze přisuzovat této události přímý vliv na vznik umění happeningu, jde o první z Cageových živých vystoupení, ve kterých se vedle prováděného díla, např. skladby, příkládá neméně důležitá role performerovi, který ji provádí a samotnému procesu provádění. Cageovy přednášky na téma happeningu a performance na konci padesátých let měly už zásadní vliv na jeho posluchače, mezi kterými byli pozdější významní umělci spojení s médii performance a happeningu.⁶⁵

Výtvarných prací od Cage známe jen několik. Přestože Cage v mládí maloval, rozhodl se později svůj zájem opustit a věnovat se dále naplno pouze hudbě. Ve třicátých letech Cage zajímala především abstraktní malba, tvorba umělců Bauhausu, ovlivnily ho kompozice Mondriana a také Malevičovy Bílé čtverce nebo fantazie Paula Kleea. Ačkoliv se setkal s umělci tehdejšího surrealistického hnutí, jako byli Max Ernst, André Breton nebo David Hare, metody, které surrealisté používaly, jej příliš nezajímaly. Kritizoval dokonce automatismus pro jeho přílišné spoléhání se na vzpomínky a pocity, proti čemuž se vždy snažil vymezovat. Později s nástupem amerického abstraktního expresionismu ve čtyřicátých letech mluví o důležitých analogiích, které nacházel v dílech Marka Tobeyho nebo Williama De Kooninga.

„U Tobeyho, stejně jako u chodníku a u většiny abstraktního expresionismu je podstatná plocha, která postrádá v jakémkoliv smyslu centrum pozornosti, čímž je můžeme odlišit od většiny umění, západního i východního, které známe. Každý se může podívat nejprve na jednu část, pak na další a na další, a tím může prožít celek. Ale celek působí, jakoby ho rám obrazu neohraničoval. Působí, jakoby mohl pokračovat dále za hranice rámu. Jinými slovy, kdybychom nemluvili o malbě, ale o hudbě, jde o práci, která nemá začátek, střed ani závěr ani žádné centrum pozornosti. Vrátime-li se nyní k umění, vyplývá z toho, že zkušenost s uměním v podstatě není objektivní, ale je spíše subjektivní.“⁶⁶

Důležitou roli v Cageově životě sehrál Marcel Duchamp, kterého Cage respektoval snad nejvíce ze všech umělců jeho doby. Přestože se potkávali často při různých příležitostech a měli k sobě myšlenkově velmi blízko, teprve na sklonu Duchampova života se začali setkávat pravidelně u šachových partií. Výše zmíněné myšlenky o decentralizaci obrazové plochy Cage

⁶⁴ William Fetterman, *The Untitled Event at Black Mountain College, Teatre Piece, Solos in Song Books and Dialogue: Variations on Small-group Simultaneities*, in: *John Cage's Theatre Pieces*, New York 1996, s. 72.

⁶⁵ Patřili mezi ně např. Allan Kaprow, George Brecht, Dick Higgins a další. Idem, s. 69-98.

⁶⁶ Kostelanetz (pozn. 59), s. 171.

zmiňuje také v souvislosti s Duchampovým *Velkým sklem*. A v tomto díle, které podle Cage smývá hranice mezi uměním a reálným světem, nachází analogie ke svému přístupu k tichu.

John Cage se později ve svém životě aktivně věnoval výtvarnému umění pouze zřídka. Známe množství jeho grafických partitur a vizuálních záznamů, leptů, propalovaných obrazů dále několik prostorových instalací a soubor grafik, vytvořených autorskou metodou plexigramu. To vzniklo na počátku 80. let a nese název *Not Wanting to Say Anything about Marcel*. Jde o soubor plexisklových desek a litografií, na které natiskl hesla s ilustracemi z obrazového slovníku, přičemž polohu a tvar jednotlivých znaků určoval metodou I-Ťing. Desky jsou vystaveny za sebou, takže tvoří několik průhledných vrstev a je možné se na ně dívat podobně jako na Duchampovo *Velké sklo*.

Návštěva Johna Cage v Praze a v Ostravě roku 1964 proměnila povědomí o americkém avantgardním skladateli v československém prostředí. Cage byl doposud znám pouze z několika zmínek hudebních teoretiků a skladatelů, kteří mu nepřisuzovali velkou důležitost a psali o něm s despektem, který pro ně byl dokladem úpadku americké kultury.⁶⁷ Cage byl v roce 1964 spolu s Merce Cunningham Dance Company na světové tour a na podzim se společnost dostala také do Prahy a následně do Ostravy. Obě návštěvy byly možné jen díky organizačním schopnostem rodiny Kotíkovy, která se s Cagem seznámila během své cesty do Benátek v roce 1964. Poté, co americká ambasáda ČSSR vydala prohlášení, že Merce Cunningham Dance Company nereprezentuje oficiální americkou kulturu, byla československá vláda ochotna přistoupit na uvedení vystoupení a dokonce jej finančně podpořila, aniž by věděla cokoliv o jeho obsahu. Představení bylo dokonce prezentováno jako: *Americký balet ve stylu West Side Story*.⁶⁸ Pro české umělce to byla také první příležitost setkat se osobně s Robertem Rauschenbergem, který byl v Československu v šedesátých letech již poměrně dobře známým umělcem. Společnost, která v Československu strávila několik dní, byla zvána na společenské události, veřejné debaty a setkávala se i s místními skladateli, teoretiky i umělci.⁶⁹

Cageova první návštěva v šedesátých letech zanechala rozporuplné reakce zapříčiněné především komplikacemi ze strany státní správy, jeho druhá cesta do Československa v roce

⁶⁷ Tyto útržkovité zmínky pochází z knih Jaromíra Podešvy a Ctirada Kohoutka, viz Jaroslav Šťastný, *You don't need government, you need intelligence...! John Cage in Czechoslovakia (1964–1992)*, in: Katalin Székely (ed.), *Freedom of Sound, John Cage Behind the Iron Curtain* (kat. výst.), Ludwig Múzeum, Budapest 2013, s. 61-71.

⁶⁸ Idem, s. 64.

⁶⁹ Ibidem.

1992 byla už příjezdem renomovaného skladatele, reprezentanta americké avantgardy, který proměnil svět hudby i výtvarného umění. Více ke Cageovu vlivu na československé skladatele v období mezi dvěma jeho návštěvami popisuje Jaroslav Šťastný ve svém příspěvku do katalogu k výstavě Freedom of Sound z roku 2013. V tomtéž katalogu se Jozef Cseres věnuje Cageovu vlivu na výtvarné umění v Československu. Jak Cseres zmiňuje, spíše než na oblast hudební kompozice měl Cage vliv na vizuální a intermediální umělce, což je patrné také v československém kontextu.

„Průzkum vlivu Johna Cage na slovenské skladatele, vedený časopisem Slovak Music krátce po Cageově návštěvě Bratislavy, ukázal, že spíše než zájem o hudební poetiku, získal John Cage respekt pro narušení konvencí a hranic v hudbě. Jeho hudba byla pro slovenské skladatele příliš anarchistická a neuspořádaná. Výtvarní umělci naproti tomu přejímali klíčové koncepty Cageovy poetiky – náhodu a přirozenost – ve svých pracích výrazně častěji.“⁷⁰

Cseres vyjmenovává výtvarné umělce, které spojuje s koncepty Johna Cage, jsou to: Milan Grygar, Milan Knížák, Ladislav Novák, Jan Steklík, Eduard Ovčáček, Jiří Valoch, Jan Wojnar, Miloš Šejn, Marian Palla, Miloš Vojtěchovský, Jiří Šigut, Blahoslav Rozbořil, Martin Zet – v českém a Stano Filko, Alex Mlynářčík, Juraj Bartusz, Július Koller, Peter Rónai, Otis Laubert, Viktor Hulík a Svetozár Ilavský na Slovensku.⁷¹ Ve většině jde o umělce spojené s konceptualismem 70. let a performance 80. let, ale jsou mezi nimi také umělci, kteří Cageovy myšlenky reflektovali prostřednictvím malby, kresby nebo fotografie. Cseres umělce vybírá na základě jejich spojitosti s koncepty Johna Cage nebo na základě podobné poetiky. Nejde tedy o výběr, který by se věnoval přímo odkazům ke Cageovu pojetí hudby. Ačkoliv mnozí jmenovaní ve své tvorbě pracují např. s grafickými zápisy hudby nebo s vizuálními prvky, založenými na analogiích s hudbou, nevěnují jim v této práci bližší pozornost, protože se ve své tvorbě nevěnují zvuku jako autonomnímu médiu, ale pouze jej vizuálně zaznamenávají nebo předznamenávají.

⁷⁰ Jozef Cseres, Not Wanting to Say Anything about John Cage, in: idem, s. 79.

⁷¹ Ibidem.

Le Corbusier, Edgard Varèse, Iannis Xenakis a Elektronická báseň

Již o dvanáct let dříve na světové výstavě v Bruselu – která přinesla nebyvalé docenění československého umění a designu a dala název stylu designu konce padesátých a počátku šedesátých let – bylo prezentováno zřejmě první skutečně multimediální dílo. Shodou okolností nejvýraznější avantgardní dílo výstavy opět nebylo realizováno v národních pavilonech, ale v soukromém pavilonu, tentokrát prezentujícím firmu Philips.

„Poème électronique vznikala v letech 1956–58 a determinovala celou oblast umění. Le Corbusier, slavný architekt švýcarského původu, byl vyzván Louissem Kallfem, uměleckým ředitelem společnosti Philips v Eindhovenu, k vytvoření projektu pavilonu pro firemní reprezentaci. Jeho původní myšlenkou bylo vytvořit „nádobu“, která bude obsahovat zvuk, světlo, obraz a pohyb, zkrátka Elektronickou báseň.“⁷²

Poème électronique byla osmiminutovým multimediálním spektaklem pro všechny smysly. Le Corbusier měl v celém projektu roli uměleckého ředitele pavilonu a zaštiťoval dílo konceptuálním rámcem. Varèse přispěl svou *Poème Electronique*, která byla promítána během hlavní části celého představení. Iannis Xenakis, který pracoval v té době jako asistent v Le Corbusierově studiu, navrhl a vytvořil architekturu a složil pro pavilon dvouminutovou mezihru nazvanou *Concrète P. H.*, během které byli diváci uváděni dovnitř a vyváděni ven z budovy. Součástí pavilonu byla také projekce filmu italských tvůrců Jeana Petita a Phillipa Agnostiniho, efektní světelné schéma, barevné projekce a zavěšené plastiky.⁷³

Le Corbusierovi se podařilo z Pavilonu Philips vytvořit bohatý gesamtkunstwerk, který kombinoval různá média v jedné souvislé struktuře a v celém díle aplikoval efekt akustické prostoru. „*Acoustique*“ v jeho pojetí neodkazuje ke zvukovému jevu, ale je spíše schopností správně vyvážených struktur vizuálně rezonovat s jejich okolím.⁷⁴

⁷² Martin Flašar, *Poème électronique 1958, Le Corbusier, E. Varèse, I. Xenakis*, Brno 2012, s. 12.

⁷³ Gascia Ouzounian: *Sound Art and Spatial Practices: Situating Sound Installation Art Since 1958* (dizertační práce), University of California, San Diego 2008, s. 66–67.

⁷⁴ Idem, s. 68.

UVEDENÍ ZVUKU DO GALERIJNÍHO PROSTŘEDÍ.

Zvukové sochy.

Zvukové sochy – tedy objekty, které mají schopnost vydávat zvuk nezaložený na tónovém rozsahu – jsou nejstarším druhem zvukového umění, jehož počátky sahají až do starověké Číny, kde byly na dvorech čínských císařů používány litofony, nástroje z kamenných destiček zavěšených na rámu. Jde obvykle o skutečné sochy, objekty nebo struktury, jejichž znění je doprovodným efektem jejich hmotné podstaty a zvuk – závislý na materiálu, ze kterého jsou sochy vyrobeny – v nich nevystupuje jako samostatné médium. Tyto objekty propojují estetiku tvarů hmotného objektu se zvukovou kvalitou, kterou tyto tvary vytváří. Problém zvukových soch často spočívá v tom, že se na ně musí „hrát“ a není tedy možné prožít jejich zvukovou kvalitu, vidíme-li je vystavené v galerii. Tento fakt vedl umělce k hledání možností, jak zpřístupnit zvukové kvality všem. Harry Bertoia své objekty nahrával a vydával na gramofonových deskách, bratři Baschetovi umísťovali své objekty do veřejného prostoru a vytvářeli pro ně speciální Instrumentaria určená pro experimentování se zvukem, Tinguely objekty zbavil závislosti na interpretovi pomocí motorů a mechanických přístrojů. Vybírám zde čtyři tvůrce, kteří dobře reprezentují různé přístupy k tvorbě zvukových soch a jejichž přístupy rozšiřují pojetí zvuku ve výtvarném umění.

Harry Bertoia a sochy ze vzduchu

Sochař a nábytkový designér Harry Bertoia (1915–1978) se narodil v Itálii, ale v pěti letech jeho rodina odjela přes Kanadu do Spojených států, kde Bertoia celý život žil. Studoval původně malířství na Cranbrook Academy of Art, kde se setkal např. s Walterem Gropiem, ale nedlouho po jeho absolvování mu bylo nabídnuto, aby znovuotevřel a vedl ateliér zpracování kovu. Bertoia místo přijal a následně zde vyučoval šperkařství a práci s kovem. V průběhu války, kdy se kov stal cennou a velmi drahou komoditou, začal Bertoia svou pozornost soustředit na práci se šperkem a po určité době dokonce navrhoval a vyráběl svatební prsteny. Za války a krátce po jejím skončení, kdy byl kov stále nedostupný, se Bertoia nechal zaměstnat u nábytkářské firmy v Kalifornii, aby se následně živil několik let prodejem vlastních šperků a poté se přesunul do další nábytkářské firmy k bratrům Knollům. V tomto období Bertoia navrhnul svých prvních pět kusů nábytku z ocelových drátů, které byly později známy jako „*Bertoia Collection for Knoll*“. Patřila k nim také později proslavená *Diamond chair*, křeslo provedené v plynulých sochařských tvarech ze svařovaných drátů vytvářejících

mřížkovitou strukturu. Bertoia sám o *Diamond chair* prohlásil: „Když se na ta křesla podíváš, jsou stvořena hlavně ze vzduchu, prostor jimi přímo prochází.“⁷⁵ Zkušenost s kovovými pruty jej vedla k jejich sestavování do těsných struktur, a experimentování s jejich tvary a formami.

V polovině padesátých let se Bertoiovy židle vyráběné u firmy Knoll prodávaly tak dobře, že smluvní honorář umožnil Bertoiovi věnovat se dále výhradně sochařství. První zvukovou sochu Bertoia vytvořil roku 1959 nebo 1960. Od 60. let začíná experimentovat se zvukem soch složených z dlouhých vertikálních prutů na ploché základně. Spolu se svým bratrem Orestem koupil stodolu ve městě Bally, kde tou dobou žili. Tu vyklidili a přebudovali na obrovskou rezonanční skříň, ve které vytvořil prostředí pro šíření zvuku soch a která zároveň sloužila jako nahrávací studio pro jeho záznamy. Při tvorbě objektů tvořených kovovými pruty o různých tloušťkách a délkách experimentoval s různými materiály, aby „rozvinul rozsah, samostatnost pohybu, rytmus a kontinuitu zvuku“⁷⁶. Rozměry soch se lišily, mohly měřit od několika desítek centimetrů až do šesti metrů a nejčastějším materiálem užívaným na jejich pruty byla beryliová měď, ale používal i mosaz, bronz, hliník nebo monel. Když jste se soch dotkli, udeřili do nich nebo je třeli, rozkývaly se pruty tak, že do sebe narážely a proměnily se v pohyblivé struktury vydávající organické a abstraktní zvuky. Zvukové prostředí, které sochy vytvářely, označil Bertoia pojmem *Sonambient* [9].

V pozdějším období své kariéry se Bertoia začal soustředit na sochy, které vstupovaly do interakce s divákem nebo např. s větrem, deštěm apod. Šlo o drobnější objekty, které ohýbal, napínal a tvaroval tak, aby vydávaly konkrétní tóny, které poté mohly být rozeznívány větrem nebo rukou. Tyto objekty později Bertoia používal jako hudební nástroje, se kterými vystupoval na koncertech a hudebních performancích. Některé objekty byly tvořeny také závěsnými tyčemi nebo deskami, jiné měly podobu odkvetlých pampeliškových květů, pruty vycházely z jádra a při doteku vytvářely vibrující kouli.

V 70. letech Bertoia pracoval se svým bratrem na nahrávkách *Sonambientu*. Vzniklo více než 360 magnetofonových pásek, ze kterých Bertoia později vybral materiál na jedenáct gramofonových desek, které později vydal.⁷⁷ O Bertoiovy sochy se v současnosti stará Harry Bertoia Foundation, kterou založila Bertoiova dcera v roce 2013. V roce 2015 vyšlo také nové

⁷⁵ About Bertoia Furniture, *Harry Bertoia Foundation*, <https://harrybertioia.org/about-bertoia-furniture/>, vyhledáno 3. 12. 2018.

⁷⁶ John Grayson (ed.), *Sound Sculpture*, Vancouver 1975, s. 20.

⁷⁷ Harry Bertoia, *Ubuweb: Sound*, <http://www.ubu.com/sound/bertoia.html>, vyhledáno 3. 12. 2018.

vydání Bertoiových Sonambientů na gramofonových deskách doplněných o historické texty o Bertoiovi a jeho díle.

Bratři Baschetovi a radost ze hry

Práce Françoise Bascheta (1920–2014) a Bernarda Bascheta (1917–2015) stojí na pomezí zvukových soch a hudebních nástrojů. Zároveň v sobě nesou silný sociální aspekt, který umělecké dílo nestaví do pozice cenného objektu, ale vyzývá diváka k participaci a nabízí mu fyzický zážitek ze zvuku. Přímý kontakt s jejich zvukovými objekty měl sloužit všem bez rozdílu k lepšímu prožívání umění prostřednictvím vlastní zkušenosti.

„Umělecká díla nejsou pouze hodnotnými objekty, na které se pověsí cenovka a nápis „Nedotýkejte se“. Právě naopak, jsou určeny ke hraní a člověk by k nim neměl přistupovat pouze skrze zrak a sluch, ale také dotekem. Umění opět získává sociální funkci. Je prostorem, ve kterém svoboda dotyku pro radost a porozumění existuje nejen pro několik vyvolených, ale pro každého, tak jako příroda byla na venkově vždy dostupná všem. V době, kdy technologie vstoupily do našich životů, nezbyvá už dostatek prostoru pro fantazii, hry a doteky. V současnosti jsou to však právě tyto aktivity, které jsou nezbytnými prvky našeho života.“⁷⁸

Sochy, které Baschetovi vytvářeli od 50. let – kdy se po válečném útlumu začalo dařit novým uměleckým stylům a formám, které se do Evropy dostaly ze zámoří – byly obvykle zvukové objekty, složené z hudebního nástroje a ručně tvarovaného rezonančního plechu, který zesiloval jeho zvuk. Françoiseovo sochařské vzdělání vedlo k precizní práci s formami, zatímco Bernardova praxe konstrukčního inženýra umožnila komplikované sestavování samotných nástrojů. Zřejmě nejznámější nástroj, který Baschetovi vytvořili, a který se dočkal popularizace také u nás díky umělkyni Lence Morávkové, je Cristal Baschet.⁷⁹ Jde o komplikovanou sestavu skleněných trubic, kterou hráč rozeznívá třením prstů a dlaní, které si v průběhu hraní namáčí ve vodě. Trubice jsou ukryty za několika velkými tvarovanými plechy, které slouží jako rezonátory. Cristal Baschet vytváří zvuky podobné syntezátorům, ale

⁷⁸ Grayson (pozn. 76), s. 7.

⁷⁹ Více o Lence Morávkové a jejím nástroji Bohemia Cristal Baschet na stránce <http://cargocollective.com/lenkamoravkova/Bohemian-Cristal-Instrument>, vyhledáno 20. 11. 2018.

vytváří je zcela akusticky, pouze díky vhodně vybranému materiálu rezonátorů. Jejich další zvukové objekty využívají prvků z tradičních nástrojů nebo využívají různých objektů, vydávajících specifické zvuky, které propojují s rezonátory z tvarovaných plechů.⁸⁰

Baschetovi akcentovali prvek radosti z kontaktu s uměleckým dílem, který bylo možné prožít pouze, když si divák mohl dílo sám osahat a vyzkoušet jeho možnosti. Od šedesátých let začali po svých koncertech zvat posluchače přímo na pódium, aby si sami vyzkoušeli hru na nástroje. V 80. letech Baschetovi založili The Baschet Educational Instrumentarium. Šlo o prostor určený k umělecké edukaci, ve kterém se nacházelo 14 nástrojů. Cílem Instrumentaria bylo zapojit děti, dospělé a lidi s postižením do kolektivního projektu prostřednictvím her a experimentování se zvukem bez nutnosti předchozího hudebního vzdělání. V dnešní době existuje po celém světě více než 500 Instrumentarií, které jsou spravovány Baschet Sound Structures Association.⁸¹

Kromě této tvůrčí polohy, která byla spojena spíše s hraním na objekty jako na hudební nástroje, vytvářeli Baschetovi také objekty pro veřejný prostor – zvukové fontány, zvonice nebo velké zvonkohry – na kterých spolupracovali s architekty. Některé z nástrojů byly efemérní povahy a s časem zanikaly, jiné jsou k vidění dodnes. Mezi největší objekty patří například Hemisfair Musical Fountain – fontána složená z několika desítek rezonátorů na vysokých sloupech. Rezonátory rozeznívá proud vody tryskající z hadice obsluhovatelné ze země. Další projekty vznikly například ve spolupráci se školami nebo se soukromými firmami. Pro jednu zemědělskou společnost Baschetovi navrhli „fontánu“, která byla rozeznívána obilnými zrny dopadajícími na plochy rezonátorů.⁸²

Ve svých dílech Baschetovi propojovali estetiku tvarů, kvalitu zvuku a participaci veřejnosti. Jejich objekty stály na pomezí uměleckého objektu a hudebního nástroje, což znamenalo jak obtíže s jejich přiřazením do konkrétního kontextu, tak rozšíření možností využití těchto objektů, což usnadnilo jejich cestu k veřejnosti.

Jean Tinguely a dosažené mety

Jean Tinguely (1925–1991) byl švýcarský umělec spojený především s kinetickým sochařstvím. V padesátých letech se Tinguely věnoval hlavně uměleckým dílům, která

⁸⁰ Grayson (pozn. 76), s. 10.

⁸¹ Idem, s. 13.

⁸² Idem, s. 14.

vlastním fungováním vytvářela další umělecká díla – tato díla nazýval *Méta-méchaniques* a *Méta-matics*. Vznikaly tak robotické objekty, které byly schopny malovat nekonečné obrazy s abstraktními vzory. Později v šedesátých letech se začíná Tinguely zabývat konceptem destrukce jako dematerializace uměleckého díla. V roce 1960 vytváří jedno ze svých nejznámějších děl – *Homage to New York*. Osmimetrová instalace byla sestavena v Museum of Modern Art v New Yorku a na její odhalení byli pozváni novináři a fotografové z několika desítek amerických novinových redakcí. Kinetická instalace byla uvedena do provozu a během necelé hodiny z ní zbyly jen trosky. Šlo o první řízenou sebedestrukci ve výstavní síni. Ačkoliv newyorské uvedení nebylo zcela úspěšné (instalace se sama nezničila a kvůli neočekávanému vzplanutí některých částí museli být přivoláni hasiči), další dvě instalace nazvané *Study for the End of the World* už fungovaly bezchybně a v průběhu jejich uvedení se samy zničily pomocí výbušnin. Celou událost doprovázel hlasitý hluk pohybujících se částí objektů, které do sebe narážely, odpadávaly z výšky na podlahu nebo byly odpalovány výbušninami [10].⁸⁵

Zvuk tvořil neoddělitelnou součást všech zmíněných děl. Pohyb mechanických částí skřípal a kusy do sebe narážely v pravidelných i neuspořádaných rytmech a vytvářel bohaté zvukové prostředí. Mezi jeho hlasitými kinetickými sochami vyčnívá několik statických, které však vydávají zcela unikátní zvuk. V roce 1962 vytváří Tinguely svou první rádiovou sochu. Jde o první dílo, ve kterém používá reprodukováný zvuk, jehož zdrojem je rádio. Hluk poprvé v jeho soše nevydává motor nebo mechanické úderky do hrnců nebo bubnů, ale je tvořen v závislosti na místě a čase vždy unikátním rozhlasovým vysíláním.

Tinguely se však ve své tvorbě věnoval i zvukovým strukturám, jejichž primárním cílem bylo vytvářet hluk. Od konce 70. let se Tinguely zabývá hudebními nástroji a velkými hracími mechanismy, které nazývá *Méta-harmonie*. První takový nástroj konstruuje pro výstavu v Bazileji v roce 1978. *Meta-harmonie* jsou velké motorizované mechanismy, vybavené množstvím hudebních a především perkusních nástrojů. Jakmile jsou uvedeny do provozu, vytváří nejen pozoruhodný zvuk, ale také působivé divadelní představení. Pro výstavu ve Frankfurtu nad Mohanem v roce 1980 vytváří další *Méta-harmonii*. Znějící objekty tentokrát připevňuje na traktor – činely, kravské zvony, plechové bubny nebo dokonce malé ohňostroje

⁸³ Tinguely, Jean: *Homage to New York, Media Art Net*, <http://www.medienkunstnetz.de/works/homage-to-new-york/>, vyhledáno 20. 11. 2018.

jsou uváděny do pohybu nastartováním a jízdou vozidla a hluk motoru se mísí s třískáním hrnců, činelů a bubnů.⁸⁴

Zvuková prostředí – zvuk jako samostatné médium.

Od zvukových soch a objektů, které charakterizuje především jejich materiálnost, a u nichž je zvuk utvářen fyzickou akcí nebo impulzem umělce (diváka), se nyní dostáváme k uměleckým dílům, jejichž forma je založena na abstraktní povaze zvuku a na subjektivní percepci jeho vnímatele. Ačkoliv je zvuk v takových dílech obvykle zprostředkován hmotným nosičem, vnímáme zážitek z takového díla odděleně od jeho fyzického zdroje. Materiálem takového díla je zvuk a ve většině případů není pro jeho vnímání nezbytný vizuální vjem, stačí nám prožívat je poslechem. Na rozdíl od konceptuálních děl, jejichž povaha je nehmotná a k jejichž vnímání nepotřebujeme být ve fyzické přítomnosti díla, je nicméně nutné zvukové práce zažít ve fyzickém kontaktu. Zvuk u takových děl nepůsobí pouze jako sluchový vjem, ale jeho působení je schopno vytvořit určitou vnímatelnou atmosféru, prostředí nebo prostor.

„Zvukový prostor (či snad lépe zvukové prostředí) je utvářen dvěma jevy, které se navzájem ovlivňují. První jev by se dal vymezit fyzikálními vlastnostmi zvuku navázanými na akustické předpoklady místa – vibracemi a jejich frekvencí, rezonančními možnostmi a prostředím, ve kterém se zvuk přenáší. Je zřejmé, že se zvuk šíří jinak ve vzduchu, jinak ve vodě a nijak ve vakuu, stejně jako je zřejmé, že v gotické katedrále se zvuk odráží jinak než na otevřené louce nebo v akusticky vyladěném divadle. Rezanční vlastnosti materiálů jsou dalším prvkem ovlivňujícím vedení zvuku a jeho šíření v prostředí. Zvuk v místnosti obložené dřevem se bude chovat odlišně od zvuku na ozvučnici houslí nebo v betonovém krytu. Tyto fyzikální vlastnosti se navzájem ovlivňují a jejich vzájemné působení utváří zvuk, který je poté zpracováván našim sluchovým aparátem.

Druhým jevem, na kterém závisí vznik určitého zvukového prostoru, je subjektivní a intuitivní prožívání každého jeho posluchače nebo vnímatele. Každý nějak reaguje na hluk nebo klid prostředí, ve kterém se nachází, někdo podvědomě, jiný zcela vědomě vnímá, jaká je hlasitostní hladina jeho okolí a přizpůsobuje se jí.

⁸⁴ Biography Jean Tinguely, *Museum Tinguely*, <https://www.tinguely.ch/en/tinguely/tinguely-biographie.html>, vyhledáno 20. 11. 2018.

*Nejde však jen o hlasitost. Zvuk, který nemusí být ani příliš hlasitý ani hlučný je možné tělesně prožít, reagovat na něj, vyhybat se mu, nebo s ním splynout. I úplně subtilní zvuk, jakým je například tikot hodin, může zcela vyplnit prostor. Vnímání zvukového prostoru je závislé na mnoha aspektech, počínaje se se sluchovou výbavou vnímatele, schopností rozlišit jednotlivé zvuky a jejich zdroje ve znějící mase, momentální koncentrací, ale také schopností nevizuální prostorové orientace. Při orientaci v prostoru a pochopení jeho dispozic má totiž v běžných podmínkách vedoucí úlohu vizuální vjem. Teprve v situaci, kdy nejsme z nějakého důvodu schopni plně využívat zraku, začínáme se orientovat pomocí hmatu a sluchu. Zvuky se snadno dají přeslechnout, nevnímat nebo odbourat, ale ve chvílích, kdy se nám nedostává jiného vedoucího vjemu, stáváme se na sluchu závislí a začínáme se koncentrovat na poslech.*⁸⁵

Specifikovat díla, jejichž materiálem není fyzický předmět, ale fyzikální jev, do určité jasné definice, není jednoduché. Výše citovaný text se snaží taková díla uchopit popisem jejich působení. O zachycení myšlenky zvukového ve stálé definici se snažily mnozí umělci i teoretici zvukového umění. O souhrn několika z nich se pokouší ve svém textu Alan Licht:

„Zvukové umění je:

„Umělecký druh, (...) ve kterém se zvuk stává v kontextu rozšířené koncepce sochařství materiálem (...) a to proto, že většina jeho částí vytváří prostor a nárokuje si prostor ke své prezentaci.“ Bernard Schulz.

„Zvuk kombinovaný s praxí výtvarného umění“ David Toop.

*„Všeobecný termín pro umělecká díla, která jsou zaměřená na zvuk a často jsou prezentována v galerijních a muzejních institucích“ Christoph Cox, David Warner.*⁸⁶

Alvin Lucier, Christian Marclay, La Monte Young, Christina Kubisch, Max Neuhaus, Bill Fontana... To jsou jména jen některých umělců a hudebníků, kteří na světové scéně otřáslí vnímáním toho, co znamenají pojmy jako umělecká instalace, performance, objekt, koncept a zcela proměnili způsob, jakým posloucháme a jak vnímáme umělecké dílo. Jejich přístup ke

⁸⁵ Jakub Frank, *Znějící, rezonující, vibrující* (kat. výst.), Bludný kámen, Opava 2017, s. 10–14.

⁸⁶ Alan Licht, *Sound Art: Origins, Development and Ambiguities*, Organised Sound

zvukové reprezentaci a tomu, co v této práci nazývám konceptualizací zvuku, znamenal posun v přístupu k hudbě, vizuálnímu umění a k novým médiím. Do konce 50. let bylo vnímání zvuku a jeho reprezentace zcela závislá na tom, čemu říkáme hudba. Tedy uspořádání zvuku závislém na tónových a harmonických postupech utvářených v západní civilizaci na podkladě temperovaného ladění. Výše zmínění umělci a s nimi také mnozí další dokázali, že poslech je naprosto subjektivní činností, která nemusí podléhat žádným pravidlům ani tradičním konstruktům a pro pozorného posluchače může nabídnout stejnou a někdy i bohatší zkušenost než zrak.

POČÁTKY A VÝVOJ ZVUKOVÉHO UMĚNÍ OD 60. LET V ČESKOSLOVENSKU – GRYGAR A KNÍŽÁK JAKO PROFILOVÉ OSOBNOSTI

Zvuk Milana Grygara – fascinace zvukem, hra a souhra

Milanu Grygarovi se za posledních padesát let věnovali mnozí čeští i zahraniční teoretici, dostal se do kontextu amerických tvůrců happeningů, skladatelů seriální hudby i malířů geometrické abstrakce. Jeho dílo, kontinuálně se vyvíjející od roku 1945, je dnes interpretováno ve stovkách výstavních katalogů, studií a v monografických publikacích.⁸⁷ V Česku se Grygarovou tvorbou zřejmě nejintenzivněji od 90. let zabývá současná kurátorka Galerie hlavního města Prahy Hana Larvová, ale četné příspěvky a katalogové texty sepsali také např. Jaromír Paclt, Jiří Valoch, Jozef Cseres nebo francouzský skladatel a teoretik Jean-Yves Bosseur. Důležitá osobní poznatky se dovídáme také z textů bratra Milana Grygara Mojmíra a z jejich vzájemné korespondence, vydané ve vlastním nákladu v roce 2018.⁸⁸ Muzikolog a publicista Jaromír Paclt se Grygarově tvorbě věnoval do velké hloubky a interpretoval ji v kontextu soudobé hudby, a jak zmiňuje Milan Grygar v přiloženém rozhovoru, byl to právě Paclt, kdo ke Grygarovi přivedl německého hudebního skladatele Erharda Karkoschku, který následně prováděl Grygarovy skladby v zahraničí. Paclt byl zřejmě prvním teoretikem, který se mezi lety 1966–1969 věnoval Grygarovým akustickým kresbám a uspořádal také jejich výstavu v Galerii bratří Čapků v Praze.⁸⁹ V roce 1967 se tvorbě Milana Grygara začal věnovat také Jiří Valoch, kterému se, kromě uspořádání několika Grygarových výstav v Brně, podařilo zařadit Grygarovu tvorbu do kontextu raného zvukového umění u nás.⁹⁰ Jean-Yves Bosseur spolupracoval s Hanou Lavrovou na několika výstavách i publikacích, věnujících se Grygarově tvorbě. Pro pražský Dům U kamenného zvonu spolu v roce 1993 připravili výstavu, která propojila tvorbu tří autorů: Milana Grygara, Françoise Morelleta a Johna Cage.⁹¹ Jozef Cseres spolupracuje s Grygarem od devadesátých let, kdy v roce 1992 uspořádal jeho výstavu v Nových Zámčích na Slovensku. Poslední výstava, na které Grygar

⁸⁷ Přehlednou bibliografii do roku 2009 zpracovala Polana Bregantová. Linda Sedláková (ed.), *Milan Grygar* (kat. výst.), Galerie Benedikta Rejta, Louny 2009.

⁸⁸ Mojmír Grygar (ed.), *Milan Grygar, Z dopisů Mojmírovi 1974–79*, Praha 2017. – Mojmír Grygar (ed.), *Milan Grygar, Z dopisů Mojmírovi 1980–90*, Praha 2018.

⁸⁹ Jaromír Paclt – Mojmír Grygar, *Nová kresba* (kat. výst.), Galerie bratří Čapků, Praha 1966.

⁹⁰ Valoch (pozn. 3), nestránkováno.

⁹¹ Hana Larvová, *Otevřená forma, John Cage, François Morellet, Milan Grygar* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy, Praha 1993

s Cseresem spolupracovali, proběhla v květnu 2018 v Domě Gustava Mahlera v Jihlavě a Grygarovu tvorbu představila v souvislostech s tvorbou Milana Adamčiaka. K napsání této části práce z velké části posloužil rozhovor autora práce s Milan Grygarem v jeho smíchovském ateliéru, který proběhl 11. května 2018. Přepis rozhovoru je zařazen jako příloha k této práci.

Raná tvorba a cesta ke zvuku

Milan Grygar (1926) se narodil na Slovensku, kam se jeho rodiče přesunuli za prací z rodné Moravy. Protože oba rodiče pracovali u dráhy, bydlela rodina na železniční stanici v horách nedaleko Zvolenu. S dětstvím stráveným v blízkosti železnice se Grygarovi pojí také první akustické zážitky, kdy poslouchal zvuky projíždějících vlaků, rozléhající se v kopcích. Po návratu do Olomouce a studiu Školy uměleckých řemesel v Brně byl totálně nasazen do fabriky, kde pracoval na dvanáctihodinových směnách v nesnesitelném hluku. Na hluk strojů opět vzpomíná a dokonce se k němu vrací ve své *Partituře starých strojů*, kterou později v roce 2011 provedl Agon Orchestra na festivalu Pražské jaro.⁹² Po válce nastoupil Grygar na pražskou Umělecko-průmyslovou školu do ateliéru Emila Filly, kde se věnoval rozměrným kompozicím, přejímajícím z části Fillovu expresivní estetiku. Konkrétní formy s hrubými černými obrysy Grygar záhy opustil a předmětnou malbu abstrahoval nejdříve do geometrických obrazců, poté do temných maleb, ve kterých vrstvil barevné nátěry na černé podmalby a ty pak opět přetíral černou barvou. Roku 1964 Grygar navštívil Benátské bienále, kde se setkal s tvorbou amerického abstraktního expresionismu, dílem Roberta Rauschenbera a s popartem.

Po návratu Grygar přehodnotil svůj přístup k malbě a začal ve své tvorbě používat dřívko jako nástroj k rytmickému opakování jednoduchého tvaru a jeho zahušťování do bohatých plošných struktur. Proces popisuje jako nenáhodný „*organizovaný průběh kresebného děje*“.⁹³ Náhoda pro něj tedy zatím nebyla důležitá, předně mu šlo o plochu obrazu a její naplňování opakovaným gestem. V roce 1965 vytvořil Grygar svou první akustickou kresbu. K rozšíření svého tvůrčího procesu došel spontánně, když si uvědomil kvalitu zvuku, doplňujícího jeho rytmickou kresbu.⁹⁴ Grygar začal proces kresby nahrávat a magnetofonové pásky se záznamy kresebného procesu uchovával přiřazené ke konkrétním kresbám. Grygar

⁹² Viz <http://www.moens.cz/indexcz.html>, vyhledáno 6. 12. 2018.

⁹³ Hana Larvová (ed.), *Milan Grygar, Vizuelní a akustické*, Praha 2014, s. 12.

⁹⁴ Idem, s. 11.

popisuje tento krok jako vpuštění prostoru do jeho dříve plošně organizovaných kreseb. Poprvé se tak v této době začal zabývat prostorotvorným aspektem zvuku, který se později ukázal jako vedoucí pro mnohé z jeho obrazů. V akustických kresbách hraje důležitou roli také jednota času, která se stává pro zvuk a obraz spojnicí, která zachycuje proces vzniku. Jean-Yves Bosseur k tomuto obratu v Grygarově tvorbě píše:

„Tak můžeme hovořit o expanzi do prostoru, který se uskutečňuje pomocí zvuku. Znovu je třeba podtrhnout, že se tu nejedná o vztah všeobecné analogie mezi malířstvím a hudbou, kterou rozvinuli zejména abstraktní malíři. Pro Milana Grygara je zásadní otázkou „přirozený vztah mezi zvukem a kresbou daný jednotou pohybu v čase.“ Toto pozorování je blízké konstatování Paula Kleea, který je zformuloval takto: „Rytmus vidíme, slyšíme a cítíme ve svalech.“⁹⁵

Divácká představení

Do své organizované kresebné tvorby, ve které měl plnou moc nad procesem i výsledkem kresby a do určité míry tedy také nad jejím zvukem, začal Grygar postupně zapojovat prvek náhody a do určité míry se tak vzdal své role tvůrce. Podobně jako Cage ve svých náhodných operacích zůstal i Grygar organizátorem náhodných sestav a pohybů. S koncepty Johna Cage tuto tvorbu spojuje také prvek divácké demonstrace nebo představení. Cage v roce 1959 zapojil do svých skladeb prvek performance a pro vystoupení v televizním vysílání připravil skladbu *Water walk* – humornou etudu, ve které využil scénografické prvky a sám se postavil do role herce vydávajícího širokou škálu zvuků pomocí různých předmětů spojených s vodou. Grygarova představení zůstávala o poznání klidnější, nesla sebou ovšem také nádechy humoru. Grygar v nich využíval různé mechanické předměty – slepičky na klíček, káči, a další hračky, které namáčel do tuše a nechal je pohybovat se po papíře a zanechávat stopu svého mechanizovaného pohybu. Tímto se také obohacuje paleta produkovaných zvuků, které se svou neuspořádaností a hravostí opět přibližují Cageově pojetí ve *Water walk*. Své procesy Grygar zaznamenával na fotografie a byl z nich dokonce pořízen také filmový záznam [11].⁹⁶

⁹⁵ Linda Sedláková (ed.), *Milan Grygar* (kat. výst.), Galerie Benedikta Rejta, Louny 2009, s. 54.

⁹⁶ *Černobílé kontrapunky*, 1971, režie: Josef Kořán.

K dalšímu posunu v živé akci stejně jako k omezení vlivu autora na podobu finálního uměleckého díla dospěl Grygar ve svých Hmatových kresbách. Na zahájení vernisáže přistoupil zezadu k vertikálně visícímu baličímu papíru, protrhl v něm čtyři otvory, kterými protáhl ruce a nohy a začal tuší malovat kružnice tam, kam dosáhl. Poté, co skončil, vystoupil zpět z kresby a zanechal ji před diváky viset. V pozdějších akcích na závěr kresbou prostoupil, čímž spojil prostor před a za obrazem. V jiných akcích Grygar realizoval téměř Fluxusovské koncepty. *Fixování objektu zvukem* bylo například akcí, při které dva vystupující řezaly smrkové poleno na dřevěných kozách, v jiné hmatové akci Grygar přes papír hrál na housle.⁹⁷

Hudba pod kontrolou výtvarné předlohy

Následující krok pro Milana Grygara spočíval ve vytváření partitur. V tomto postupu Grygar opustil zvuk jako doprovodný jev kreseb a přiklonil se k organizaci zvuku do partitur určených k interpretaci. Zjednodušeně by se to dalo označit za ztrátu původního naivního nadšení a postup k sofistikovanějšímu zacházení se zvukem, v akustických kresbách nicméně Grygar pokračoval i v dalších letech. Na základě tohoto nového přístupu vzniklo několik různých forem partitur, utvářených pomocí obkreslování fází pohybu různých předmětů po papíře, kdy jednotlivé fáze byly číslovány pro lepší přehlednost pohybů. Partitury byly také doplňovány dynamickými znaménky, případně označeními nástroje nebo hlasu, který měl konkrétní pohyb vykonat. V této sérii vznikly Púdorysné partitury, Púdorysné partitury s předměty nebo Černé partitury. Jaromír Paclt k těmto partiturám v roce 1968 napsal:

„Popsaný případ představuje výtvarnou a zvukovou kompozici s vysokým stupněm „prokomponovanosti“, organizovanosti. Náhodný průběh je silně omezován kumulací konkrétních a víceméně jednoznačných údajů, pokynů a vysvětlivek slovních, grafických, písemných, číselných, časoprostorových. Jednotlivé zvukové prvky, hodnoty, dílčí průběhy a jejich časové relace se při každé nové realizaci budou měnit, avšak jako celek zůstane každá realizovaná forma „pod kontrolou“ výtvarné předlohy, v níž je rámcově vyznačena a vysvětlena. Tomuto způsobu řešení kreslených partitur odpovídají v novodobé hudbě díla komponovaná podle principu tzv. kontrolované aleatoriky.“⁹⁸

⁹⁷ Sedláková (pozn. 95), s. 172–173.

⁹⁸ Sedláková (pozn. 95), s. 124.

Jiný přístup můžeme najít u Partitur zvukových vrstev nebo u Architektonických partitur, které byly doplňovány komplikovanými vysvětlivkami k provádění. Vysvětlivky u partitur upravovaly počet hráčů potřebných k jejich provedení a jejich rozmístění v prostoru, dělily zdroje zvuku a určovaly postup provádění. Jak bylo zmíněno výše, byl to právě Paclt, kdo ke Grygarovi přivedl Erharda Karkoschku a tím dostal Grygarovy dosud především výtvarné partitury do kontextu soudobé hudby. V roce 1973 Karkoschka píše:

„Milý pane Grygare, dovolte, abych vyjádřil svůj osobní názor na tuto skladbu a její uvedení. Myslím, že Vaše Architektonická partitura ke tím nejcharakterističtějším, co jsem kdy se svým souborem dosud z improvizované hudby dělal. Líbí se mi moc i hudba, bez obav bych ji okamžitě vydal na desce. K tomu by pak na desce muselo být vidět i všech pět Vašich listů, to by bylo krásné! Jsem velmi šťasten, že se tato skladba tak podařila.“⁹⁹

Práce, se kterými Grygar vstoupil do 70. let, opět představily nová pojetí v přístupu ke zvuku a jeho reprezentaci. Ve Zvukoplastických kresbách, které vznikaly souběžně s Grygarovými dalšími akustickými kresbami, stejně jako v lineárních partiturách z druhé poloviny 70. let, se ukázala vysoká míra umírněnosti a kultivovanosti Grygarova projevu. Plochu obrazu v těchto malbách zaplňoval rovnoměrně pravidelnou sítí, která jen v některých místech vykazovala nepatrnou odchylku od zbytku plochy, čímž do obrazu vnesla prvek prostorovosti a zároveň pohybu a neklidu. Grygar o těchto obrazech mluví jako o hypotetických partiturách. Partitury jim říká proto, že jsou zápisem zvuku, neobsahují však konkrétní návody k provádění, a jsou tedy určeny spíše k volné interpretaci na základě sluchové evokace.

Grygarova tvorba na diváka silně zapůsobí svou klidnou vizualitou, přesto má stejný efekt také na audiální receptory a to buď přímo svou zvukovou složkou, nebo prostřednictvím velice účinné zvukové evokace. Zařazení Milana Grygara do kontextu zvukové tvorby ve světě je jistě zcela logické, protože ačkoliv je Grygar výtvarným umělcem, jeho tvorba se úzce pojí se světem hudby a jejího rozšířeného pojetí, a jeho díla jsou oblíbenými inspiračními zdroji pro sólové improvizátory i soubory soudobé vážné hudby. Jeho přístup je však v rámci této tvorby specifický tím, že se zakládá na vyjádření prostřednictvím klasických médií kresby a malby, které navíc zvuku nepřizpůsobuje, ale je schopen v nich nacházet stále nové zvukové podněty. Stejně tak nepřizpůsobuje vizuální záznam hudby klasickým formátům notového

⁹⁹ Idem, s. 163.

zápisu, ale přichází se zcela novými možnostmi pro interpretaci hudby. Jeho propojení zvuku s obrazem navíc trvá kontinuálně a prochází napříč celou Grygarovou tvorbou. Ačkoliv zvukové umění ve světě nabralo v průběhu let odlišný vývoj a málokdo ze současných zvukových umělců se tak pevně přimknul k malbě jako tomu je u Grygara, výchozí bod, kterým byla prostá fascinace poslechovým zážitkem, zůstává zřejmě stejný napříč generacemi i uměleckými druhy.

Zvuk Milana Knížáka – zvukový objekt, transformace a tichý náznak

O Milanu Knížákovi byla napsána spousta publikací, které se věnují jak jeho osobnosti a jeho umění, tak jeho politickým zájmům a kariéře po Sametové revoluci. Když těmito knihami však začneme listovat, zjistíme, že na většině z nich se Milan Knížák přímo podílel nebo byly napsány Knížákovými nekritickými obdivovateli. Knížákovu autorství se dá jistě pochopit u vzpomínkových autobiografických textů, které poskytují informace o historických událostech viděné subjektivním pohledem jejich účastníka nebo přináší osobní názory a úvahy umělce – tyto texty jsou také asi nejlepším autentickým zdrojem informací o samotném Knížákovi. Hůře se nicméně Knížákovu součinnost chápe u monografických knih shrnujících jeho umělecké a kariérní úspěchy. Práce s takovými zdroji je z prostého důvodu ošidná, texty se tak totiž dostávají pod cenzuru samotného autora a chybí jim dostatečný odstup, který by zaručil nezaujatost a aspoň částečnou objektivitu.¹⁰⁰

Mezi texty, které naopak považuji za velmi přínosné, řadím především studii o Knížákově rané tvorbě z pera jeho objevitele Jindřicha Chalupického,¹⁰¹ text *Umění akce, hnutí Aktual, happeningy* Jiřího Valocha¹⁰² a studie věnující se Knížákově tvorbě v kontextu československých a zámořských akčních umělců od historika umění Tomáše Pospiszyla.¹⁰³ Knížákovu dílu v kontextu zvukového umění u nás se pak věnují především Jozef Cseres a Jaroslav Šťastný.¹⁰⁴ V zahraničí byla Knížákovu tvorba zpracována v souvislostech se zvukovým uměním východní Evropy v katalogu výstavy *Sounding the Body Electric* autorů Davida Crowleyho a Daniela Muzyczuka.¹⁰⁵

Od umění k akci

Pro pochopení rané tvorby Milana Knížáka (1940), která nás na tomto místě bude zajímat především, je třeba uvést aspoň několik důležitých momentů a dat v jeho životě. Milan

¹⁰⁰ Např. z posledních let: Václav Budínský – Milan Knížák, *Génius Milana Knížáka*, Praha 2010. – Ivo Strejček a kolektiv autorů IVK, *Fenomén Knížák*, Praha 2015. – Milan Knížák (ed.), *Žít jinak*, Praha 2018.

¹⁰¹ Jindřich Chalupický, *Na hranicích umění*, Praha 1990, s. 89–105.

¹⁰² Jiří Valoch, *Umění akce, hnutí Aktual, happeningy*, in: Marie Platovská – Rostislav Švácha (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění VI/1 1958–2000*, Praha 2005, s. 241–253.

¹⁰³ Tomáš Pospiszyl, *Srovnávací studie*, Praha 2005, s. 80–95.

¹⁰⁴ Cseres (pozn. 70), s. 79–80. – Jaroslav Šťastný, *Hudba*, in: Jiří Valoch (ed.), *Milan Knížák 1953 – 1988*, Brno 1989.

¹⁰⁵ David Crowley – Daniel Muzyczuk, *Sounding the Body Electric, Experiments in Art and Music in Eastern Europe 1957–1984* (kat. výst.), Muzeum Sztuki Łódź 2013, s. 149–154.

Knížák vyrůstal v malém městě Blovice nedaleko Plzně a od svých pěti let pak v pohraničí v Mariánských Lázních, kam byl s rodiči po válce přesídlen. Po maturitě se pokoušel opakovaně dostat na Akademii výtvarných umění v Praze, ale po několika neúspěšných pokusech nastoupil na Vysokou školu pedagogickou, kde studoval výtvarnou výchovu a ruštinu. Po dvou letech ve vojenské službě se opět neúspěšně hlásil na Akademii. V tomto období se věnoval především gestické abstrakci a strukturální abstrakci a také prvním asamblážím ovlivněným americkým pop artem. Asambláže pro něj symbolizují fyzickou přítomnost člověka v obraze, která je pro jeho další tvorbu typická. Z řady jeho obrazů/objektů zmíním aspoň *Obraz s rádiem (Akustický obraz)* vytvořený mezi lety 1963 a 1964. Jde o bílou sololitovou desku s několika výraznými tahy štětce, ke které je připevněné hrající rádio. První z Knížákových prací, ve které je přítomný zvuk, a pravděpodobně první znějící práce v českém prostředí vůbec.¹⁰⁶ Svá abstraktní plátna z této doby Knížák maluje na ulici a vystavuje tak celý proces malby přímo při jejím vzniku, Chalupecký v tom vidí afinitu s Georgesem Mathieuem, rozlišuje však kontexty obou akcí. Zatímco Knížák tak na ulici působí za exota a kolemjdoucí spíše sklopí zrak a přidají do kroku, Mathieuovu malování přihlíží desítky zainteresovaných diváků z uměleckého světa.¹⁰⁷ Pro ulici Knížák vytváří také dočasné výstavy zdánlivě náhodných soustav objektů, které umísťuje na místa, která nejsou pro objekty zcela typická, přesto zde nepůsobí jako cizí prvky a stávají se součástí ulice. Těmito nepatrnými zásahy navázal na explosionalismus Vladimíra Boudníka.

„Tím, že propojil umění s přirozeným světem a nahradil malby za předměty každodenního života, galerii nebo muzeum za ulici a galerijní návštěvníky za kolemjdoucí, Knížák zcela opustil jak oficiální, tak neoficiální uměleckou scénu. Jeho absolutní odmítnutí umění bylo zároveň kritikou umění, bylo revoltou proti všemu, co omezovalo svobodu akce, včetně estetiky a uměleckého hodnocení.“¹⁰⁸

Období od roku 1964 se nese ve znamení Knížákovy akční tvorby, skupinových akcí, krátkodobých výstav a intervencí ve veřejném prostoru – Knížák začíná hlásat „aktuální

¹⁰⁶ Tinguelyho rádiová socha vzniká o rok dříve v roce 1962. Milan Knížák, *Obrazy 1956–1964, Milan Knížák*, <http://www.milanknizak.com/193-obrazy-sochy-objekty/198-obrazy/208-obrazy-1956-1964/>, vyhledáno 3. 12. 2018.

¹⁰⁷ Chalupecký (pozn. 103), s. 89.

¹⁰⁸ Piotr Piotrowski, *In the Shadows of Yalta – Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989*, Poznaň 2005, s. 229–230.

umění“.¹⁰⁹ Tyto události Knížák nazývá *demonstracemi* a *manifestacemi*. Demonstrace jsou akce jednoho umělce, manifestace vznikají spoluprací více umělců. Ke každé demonstraci je nejprve připraveno libreto s pokyny pro její provádění. Jde-li o demonstraci jednoho umělce, určenou do veřejného prostoru, vyžaduje obvykle interakci s kolemjdoucími. Takto v roce 1964 Knížák provedl např. *Demonstraci jednoho*, jejíž pokyny zní:

Zastavit se uprostřed davu, na zemi rozvinout papír, postavit se na něj, svléknout si normální oděv a obléci něco výjimečného (např. kabát napůl rudý, napůl zelený, na klopě zavěšená malá pila, na zádech přišpendlený krajkový kapesník apod.), vystavit plakát s nápisem:

PROSÍM KOLEMJDOUCÍ, ABY, POKUD MOŽNO, PŘI PROCHÁZENÍ KOLEM TOHOTO MÍSTA KOKRHALI

Lehnout si na papír, číst knihu, přečtené stránky vytrhávat, pak vstát, papír zmuchlat, spálit, pečlivě zamést zbytky, převléci se a odejít.“¹¹⁰

Další demonstrace jsou určeny pro okruh přizvaných i náhodných kolemjdoucích, kteří společně prožívají předem připravenou akci. Akce, nazvaná *Demonstrace pro všechny smysly* se odehrála na konci roku 1964 v pražské čtvrti Nový svět a kromě Knížáka se na její přípravě podíleli Vít Mach, Soňa Švecová a Jan Trtílek.¹¹¹ Milan Knížák prováděl účastníky demonstrace ulicemi Nového světa, kde na ně čekaly různé nepravděpodobné situace, ať už šlo o plastiky z šatů zavěšených z pouliční lampy nebo o kontrabasistu, hrajícího vleže uprostřed ulice.

Od hudební akce k objektu

Další demonstrace proběhla v květnu 1965 a zahrnovala mimo jiné „koncert aktivní hudby“. V popisu události Knížák píše:

„Místnost je naplněna monotónním hučením nevytáčeného rádia. Na gramofonu je přehrávána poškrábaná a polepená deska. Láme se. Přehrávají se její jednotlivé kousky. Účastníci škrábou po desce a začínají sami od sebe vytvářet hudbu vším a na všechno, co

¹⁰⁹ Chaloupecký (pozn. 103), s. 92.

¹¹⁰ Idem, s. 93.

¹¹¹ Milan Knížák, Procházka po Novém světě, *Milan Knížák*, <http://www.milanknizak.com/219-demonstrace/235-prochazka-po-novem-svete-1964/>, vyhledáno 3. 12. 2018.

je kolem nich. Solidně vypadající pán ve středních letech našel někde zcela nový vaříč a bušil s ním o skříň úplně nepřičetně. Jedna skupinka se pokoušela povalit skříň. Jiní bušili do stropu nebo shazovali police. Vykřikovali a ječeli. Hluk k zešílení. Dost! Dost! Všichni ven! Organizátoři vyhánějí účastníky. Oknem, dveřmi. Místnost je v mžiku prázdná. Odchod zase na prostranství pod vysokou zdí, kde se právě vydává 3. číslo časopisu Aktuální umění. Všichni jsou tvůrci.“¹¹²

Jde o první veřejnou demonstraci, do které Milan Knížák zapojuje své experimenty s *Destruovanou hudbou*, které rozvíjí od roku 1963.¹¹³ Počátky tohoto experimentování vychází z prostého opotřebování drážek gramofonových desek a jehly gramofonu opakovaným přehráváním. Na poškrábaných deskách jehla v některých místech poskočila mezi pasážemi nebo zapadla do některé rýhy a opakovala stále jednu kružnici drážky. Tyto rané pokusy tak mohou vzdáleně připomínat první experimenty Pierra Schaeffera při manipulaci nahraných zvuků před vynalezením páskových magnetofonů.

Ve své práci *Cracked and Broken Media in 20th and 21st Century* autor Caleb Kelly rozlišuje dva druhy preparování gramofonu – preparování desek a preparování samotného přístroje. Přestože Knížák přehráváním svých destruovaných desek často zasahoval a ničil také přenosky a celý gramofon, nedělal to s úmyslem rozšířit přehrávací možnosti samotného přístroje, šlo pouze o efekt přehrávání neobvyklých desek.¹¹⁴ Preparování samotných gramofonových desek, které nás u Knížáka zajímá především, Kelly dále dělí následovně:

1. Preparování nahrávek – narušením

- a. *Dočasná úprava povrchu desky. Například lepením kousků pásky, které způsobuje, že jehla sjede napříč drážkami*
- b. *Trvalé poškození desky, vedoucí k jejímu zničení – deska je narušená, ale stále přehratelná. Například fyzickým škrábáním do povrchu desky, přetíráním povrchu desky barvou nebo jinou substancí, vytvářející na desce plastický povrch*

2. Preparování nahrávek – ničením

¹¹² Milan Knížák, *Druhá manifestace aktuálního umění 1965*, Milan Knížák, <http://www.milanknizak.com/219-demonstrace/236-druha-manifestace-aktualniho-umeni-1965/>, vyhledáno 3. 12. 2018.

¹¹³ Crowley – Muzyczuk (pozn. 15), s.155.

¹¹⁴ Na rozdíl např. od Johna Cage, který již v roce 1960 složil skladbu *Cartridge music*, jejíž jediný nástroj je právě gramofon a jeho preparovaná přenoska – Caleb Kelly, *Cracked and Broken Media in 20th and 21st Century* (dizertační práce), University of Canberra, Canberra 2006, s.88–90.

- a. *Deska je rozdělená na kusy a poté slepena zpět dohromady, aby se dala opět přehrát. Např. rozřezáním na výseče a slepením v jiném pořádku*
- b. *Deska je zcela poničena a není možné ji přehrát. Např. drcením nebo pálením desky¹¹⁵*

Knížák používal ve svých raných formách *Destruované hudby* zřejmě všechny výše zmíněné postupy, na prvních demonstracích v roce 1965 desky leptal, spaloval plynovou letlampou, vyškrábával do nich rýhy nožem nebo je ničil krouživými pohyby smirkového papíru. Od roku 1970 začíná Knížák spojovat rozřezané kusy desek a vytvářet z nich nové zvukové koláže.¹¹⁶ Preparování desek a jejich následné přehrávání na veřejných performance vneslo do hudby pravidelné i náhodné perkusní efekty, které předznamenaly pozdější elektronickou hudbu 90. let. Hluky a ruchy tvořené narušením povrchu desky se mísily se zvuky popových melodií i Mozartových sonát v místech, kde povrch zůstal neporušen, a toto spojení vytvářelo neklidné zvukové pasáže. Přestože byly Knížákovy desky původně určené ke zprostředkování poslechového zážitku, na počátku roku 1970 sběratel Gino de Maggio začal porušené a pomalované vinyly vystavovat jako objekty zavěšené na stěně.¹¹⁷ Tím proměnil vnímání desek ze zvukových nosičů na zvukové objekty a jejich původně hlukový charakter tak přenesl pouze do tichého náznaku. Od roku 1979 tak Knížák přistupuje k deskám jako k objektům, desky využívá jako podklad pro malířské kompozice, zavěšuje na ně další předměty a vytváří tak nehratelné umělecké asambláže.¹¹⁸ Ve stejném roce u milánského vydavatelství Edition Musica Nova vychází první nahrávka jeho destruovaných desek nazvaná *Broken Music*. Nahrávka obsahuje pět skladeb, které Knížák pojmenovává Kompozice 1–5 a je na ní možné slyšet různé fragmenty Mozarta, dechovky nebo amerického rock'n'rollu.¹¹⁹ O těchto nahrávkách píše Jaroslav Šťastný ve svém příspěvku v publikaci *Milan Knížák 1953 – 1988*.

¹¹⁵ Caleb Kelly, *Cracked and Broken Media in 20th and 21st Century* (dizertační práce), University of Canberra, Canberra 2006, s.73.

¹¹⁶ Kamil Nábělek, *Destruovaná hudba*, *Artlist – Center for Contemporary Arts Prague*, <https://www.artlist.cz/en/works/destruovana-hudba-103054/>, vyhledáno 4. 12. 2018.

¹¹⁷ Crowley – Muzyczuk (pozn. 15), s.55.

¹¹⁸ Nábělek (pozn. 116)

¹¹⁹ Obal desky *Broken Music* vydané u vydavatelství Sub Rosa v roce 2015.

„Pozoruhodné je, že navzdory nebývale destruktivní tvůrčí metodě (...) zvukový výsledek působí spíše radostně a těžko bychom hledali v soudobé hudbě skladbu, která by tuto nahrávku předčila co do její veselé atmosféry.“¹²⁰

Knížák pokračuje po vydání svých skladeb v živém vystupování s *Broken music* také v průběhu osmdesátých let a při různých příležitostech vystupuje dodnes. V současnosti Knížák koncertuje v doprovodu experimentálního hudebníka a šéfredaktora časopisu HIS Voice Petra Ference aka Phaerentze.

Knížák ve svém pojetí *Destruované hudby* rozšířil potenciál gramofonové desky daleko za hranice jejího původního účelu i technologických možností a zcela proměnil její standardizovanou formu stejně jako záznamy na ní uložené. Ačkoliv je dnes Knížákova *Broken music* představována především v kontextu výtvarných nebo zvukových objektů a její původní účel stejně jako jedinečná zkušenost s jejím poslechem se zčásti vytratila, zůstává v *Broken music* aspoň tichá evokace zvuku spojená s teoretickou možností jejího přehrání.

Aktual a hudba

Dětství Milana Knížáka je z tvůrčího hlediska spojeno spíše s hudbou než s výtvarným uměním. V letech 1951–1954 skládá krátké písně ovlivněné především tvorbou Jaroslava Ježka a ke konci tohoto období se zajímá o atonalitu a disharmonické postupy. Tato skladatelská léta jsou však spíše drobnou etudou v jeho tvůrčí kariéře a zájem o hudbu je přerušen obdobím malířským. Knížák se k hudbě vrací až po polovině 60. let, kdy je osloven ke spolupráci s hudební skupinou, kterou později pojmenuje Aktual.

“Na konci roku 1967 jsem byl několika mladými hochy z Mariánských Lázní, kteří zakládali beatovou skupinu, požádán o spolupráci. Chyběl jim bubeník, zpěvák a repertoár. Také téměř neuměli hrát, proto jim dělalo potíže přijímat běžný repertoár světových beatových skupin odposloucháváním z desek tak, jak se to tehdy běžně praktikovalo. Napsal jsem tedy několik skladeb (melodii i text) a začal se skupinou nacvičovat jako hudebník. (...) Neměl jsem absolutně žádné zkušenosti v oboru beatové a rockové muziky a minimální znalosti o světové produkci tohoto typu hudby, a tak jsem tvořil skladby pro naši kapelu zcela nezávisle, dalo by se říci svévolně, bez

¹²⁰ Jaroslav Šťastný, *Hudba*, in: Jiří Valoch (ed.), *Milan Knížák 1953 – 1988*, Brno 1989, nestránkováno.

*ohledu na to, jaké možnosti a poslání tehdejší pop-music měla. Na naši hudbu se zásadně nedalo tančit, nedala se ani příliš poslouchat.*¹²¹

Hudební skupina Aktual měla dvě výrazné etapy, které měly zásadní vliv na podobu tehdejšího československého undergroundu, jedna předcházela Knížákovu odletu do Spojených států v roce 1968, druhá následovala po jeho návratu v roce 1970, kdy kapelu s původními členy obnovil. Koncerty Aktualu nebyly jen hudebními vystoupeními, ale transformovaly také Knížákovy akce v pódiová představení. Jeho schopnost vytrhnout diváky z každodennosti pomocí každodenních prostředků byla transformována do hudebního projevu a přenesena z ulic a náměstí do hospod, klubů i domů kultury. Hudební skupině nechyběly ani kytary nebo bicí, důležitým znakem jejich vystoupení však byly především nehudební prvky jako například zapojení sirény, vrtačky, sbíječky nebo sekání dřeva, využití šrotového železa jako bicích nástrojů, startování motocyklu apod.¹²² Taková radikalita v přístupu k hudbě byla v době formujícího se undergroundu stále ještě nevídaná a její unikátnost zamezovala zařazení do tehdy převládajících hudebních škatulek. Knížák vytvořil otevřenou formu hudební skupiny, ve které spojoval klasické hudebníky s lidmi bez hudebního vzdělání i talentu a skládal pro ně písně, které využívaly hudebních nástrojů i zdánlivě obyčejných činností k budování hutných hlukových atmosfér. Ty doplňoval údernými texty, které reflektovaly problémy soudobé společnosti a ironizovaly podobu tehdejší kultury. Přestože se koncerty Aktualu u širšího publika shledávaly především s nepochopením, předznamenaly energii undergroundu, industriální hudby i punku, která se k nám dostala teprve o několik let později.

*„Podobně byly i Knížákovy texty objekty nalezenými v popových písních a vytrženými z jejich původních melodií (Život je boj) nebo byly pouhými frázemi opakovanými stále dokola, až se proměnily v pouhý nonsense.“*¹²³

Kromě Aktualu se Milan Knížák hudbě věnuje také v užší návaznosti na svou výtvarnou tvorbu. Od konce 60. let vytváří notové zápisy, které navazují na metodu, kterou využívá

¹²¹ Dobra Zborník, Komplexní hodnocení a posudek na hudbu Milana Matěje Kašpara Knížáka, in: Jiří Valoch (ed.), *Milan Knížák 1953 – 1988*, Brno 1989, nestránkováno.

¹²² Šťastný, (pozn. 120).

¹²³ Crowley – Muzyczuk (pozn. 15), s. 55.

v práci s deskami. K notacím přistupuje podobně destruktivně, výsledek je však hravý a v jednoduchých náznacích skrývá komplexní přemýšlení o hudbě a jejím vizuálním záznamu. Knížák stejně jako u desek recykluje zvukový záznam – z cizích skladeb vymazává dohodnutá značení nebo dopisuje jiná, kombinuje notové záznamy skladeb různých autorů, případně doplňuje vlastní hudební partie. V letech 1968–1980 vznikají *Destruované notace*, od roku 1991 pak *Dvojité kompozice*, které mimo jiné zapojují do předem zapsaných notových osnov fragmenty destruovaných desek a slouží jako specifické grafické znaky nahrazující noty.

V sedmdesátých a osmdesátých letech Knížák svou dřívější tvorbu zcela odhmotňuje, až z ní zůstávají pouze textové pokyny a návody. Takto zachází také s hudbou, kterou v této době zbavuje jak fyzické podoby (destruované objekty), tak podoby grafické (destruované notace) a redukuje ji na pouhou myšlenku. Spolu se svými návody ze 70. let tak Knížák vytváří koncepty nazvané *Hudba tušená – hudba myšlená*. V těch pouze navádí diváka, aby myslel prostřednictvím hudby nebo aby hudbu dokázal vytušit ve věcech kolem sebe.

„Přemýšlet o všem jako o hudbě:

o okolní realitě

o všech druzích umění

o svém životě

o ostatních životech

o životě vůbec

o existenci

o atd. (M. Knížák 1978)¹²⁴

Tyto projevy by se daly jistě dobře spojit s podobnými návody jiného tvůrce Fluxu, La Monte Younga.

„Vypusť jednoho nebo více motýlů do prostoru, kde se koná představení.

Když kompozice skončí, zajisti, aby motýl mohl odletět.

Délka kompozice se může řídit časem, který máme k dispozici,

může trvat neomezeně dlouho; okna a dveře se mohou otevřít

před vypuštěním motýla. Kompozice končí, když motýl odletí.¹²⁵

¹²⁴ Zborník (pozn. 121)

¹²⁵ Petr Rezek, Fluxus, in: Dorůžka (pozn. 6), s. 175.

Kontext Fluxus

Tvorba Milana Knížáka ze 70. let vykazuje znaky charakteristické pro tvůrce spojené s hnutím Fluxus. S těmi se Knížák osobně setkal při své návštěvě Spojených států v letech 1968–1970 a po návratu do Československa s nimi dále udržoval kontakt. Toto spojení měl na svědomí teoretik Jindřich Chaloupecký, který se shodou okolností v roce 1964 zúčastnil jedné z Knížákových raných akcí a následně jej seznámil s tvorbou amerických umělců, kteří v té době podobné akce, jaké dělal Knížák, začali nazývat *happenings*. Šlo především o Allana Kaprowa, kterému Chaloupecký zaslal fotografickou a textovou dokumentaci Knížákových akcí, kterou Kaprow později v roce 1966 zařadil do své publikace *Assemblage, Environment and Happening*.¹²⁶ Československé veřejnosti byl Fluxus poprvé představen v roce 1966 v rámci Festivalu Fluxus, který pořádal Jindřich Chaloupecký a Milan Knížák. Na jejich pozvání tehdy do Prahy přijeli umělci Ben Vautier, Jeff Berner, Serge Oldenburg, Dick Higgins a Allison Knowles. V souvislosti s touto událostí se v českém tisku objevila celá řada článků informujících nejen o podobných aktivitách ve světě, ale i o českých protagonistech.¹²⁷

Kontakt s americkým prostředím Knížák udržoval i přes cenzuru, kterou jeho dopisy do Ameriky procházely, a své kolegy z Fluxu aspoň pravidelně zásoboval výtisky časopisu *Aktuál*.¹²⁸ Knížákovi se také podařilo zaslat několik prací na výstavy Fluxu. Americká teoretička Hanna Higgins v této souvislosti popisuje určité rysy, kterými se Knížák od svých amerických souputníků odlišoval, a které pro Američany reprezentovaly umění východního bloku.¹²⁹ Knížák, pro kterého Fluxus reprezentoval bránu do kontextu západního umění, byl svými kolegy uznáván za rovnocenného partnera a dokonce byl v roce 1966 Georgem Maciunasem jmenován ředitelem Fluxu Východ, přestože on sám nebyl s charakterem mnohých akcí hnutí spřízněn a vyčítal jim přílišnou uměleckou orientaci. Knížák sám se v tomto období soustředil ne na hledání nové umělecké řeči, ale na hledání nového způsobu života.¹³⁰

V roce 1966 George Maciunas pozval Milana Knížáka do centrály Fluxu v New Yorku, teprve po dvou a půl letech Knížák dostal povolení vycestovat a v létě 1968 se setkal se svými

¹²⁶ Jindřich Chaloupecký, *Na hranicích umění*, Praha 1990, s. 91–92.

¹²⁷ Pavlína Morganová, Smysl slova spočívá v jeho použití, Jiří Kolář – Yoko Ono, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2013, č. 15, s. 48–49, dostupné z: http://vvp.avu.cz/wp-content/uploads/2014/08/Sesit_15_2013_Morganova.pdf, vyhledáno 3. 12. 2018.

¹²⁸ Hannah Higgins, Fluxus Fortuna, in: Ken Friedman (ed.) *The Fluxus Reader*, Chichester 1998, s. 53.

¹²⁹ Ibidem.

¹³⁰ Tomáš Pospiszyl, Jiří Kolář a Fluxus, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2014, č. 16, s. 14, dostupné z: http://vvp.avu.cz/wp-content/uploads/2014/08/Sesit_16_2014_Pospiszyl.pdf, vyhledáno 3. 12. 2018.

americkými kolegy v New Yorku a poté v Kalifornii, kam byl pozván Kenem Friedmanem, a kde také pronesl přednášku. Během svého pobytu v New Yorku Knížák uspořádal několik akcí, které se ovšem neselekaly s velkým ohlasem. Poté, co mu vypršela víza, vrátil se Knížák do Československa, kde ovšem mezitím začala nejtvrďší léta normalizace a Knížák byl od svého návratu sledován státní bezpečností. Dále udržoval se členy hnutí kontakt, do Spojených států se však vrátil teprve v roce 1979.¹³¹

Caleb Kelly se ve své práci *Cracked and Broken Media* věnuje příbuznosti zvukové tvorby Milana Knížáka s umělci Fluxu a s dalšími americkými zvukovými umělci, především s Nam June Paikem a Christianem Marclayem.¹³² Nam June Paik, člen hnutí Fluxus a pozdější zakladatel videoartu, se zvukem ve své tvorbě začal zabývat na konci padesátých let, kdy objevil pro své živé performance možnosti koláže recyklovaného záznamového materiálu.¹³³ V roce 1961 provedl svou zvukovou akci *Violin with String*, kdy za sebou ulicemi města i krajinou táhl housle na dlouhém provázku.¹³⁴ O dva roky později pak Nam June Paik vystavil poprvé své práce nazvané *Random Access (Schallplattenschaschlik)*, ve které preparuje gramofon tak, že na jeden otočný trn nad sebe umístí zhruba 20 desek a uvolní rameno s přenoskou, aby jej návštěvníci mohli používat a manuálně přehrávat libovolnou desku.¹³⁵

Jak u Paikových akcí, tak u jeho participativních objektů můžeme shledávat podobnosti s tvorbou Milana Knížáka. Jen si vzpomeňme na Knížákovu kontrabasistu hrajícího na ulici při jedné z jeho demonstrací nebo na jiné akce, ve kterých spolu s dalšími účastníky upravovali a přehrávali poničené vinyly. Ačkoliv jde o velice odlišný kontext a nevíme úplně přesně, jestli se Knížák nechal Paikovou tvorbou jakkoli ovlivnit, je jisté, že ve Spojených státech i v Československu začínaly v podobné době dozrávat podobné myšlenky, které vycházely z podobných vzorů. Tím hlavním byl jistě John Cage, a přestože Knížák zásadní význam Cage pro svou tvorbu popírá, oceňuje „objevné, invenční a hloubavé aspekty Cageovy osobnosti a jeho schopnost učit lidi být citlivými k hudbě, která může být kdekoliv a kterou musíme objevit sami.“¹³⁶ Je celkem jisté, že ačkoliv Cageova hudba nemusela mít formující vliv na místní hudební a

¹³¹ Tomáš Pospiszyl, Milan Knížák and Ken Friedman: Keeping Together Manifestations in a Divided World, *post MOMA*, https://post.at.moma.org/content_items/683-milan-knizak-and-ken-friedman-keeping-together-manifestations-in-a-divided-world, vyhledáno 3. 12. 2018.

¹³² Kelly (pozn. 115), s. 102–131.

¹³³ Nam June Paik, *Hommage á John Cage*, 1959.

¹³⁴ Nam June Paik, *Violin with String*, 1961, *mumok*, <https://www.mumok.at/en/violin-string>, vyhledáno 4. 12. 2018

¹³⁵ Kelly (pozn. 115), s. 105

¹³⁶ Cseres (pozn. 58), s. 79.

uměleckou scénu, jeho myšlenky a koncepty v šedesátých letech rezonovaly už nejen v Americe, ale díky významným osobnostem tehdejší umělecké scény, také v Československu.

ZÁVĚR.

Je možné věnovat se dějinám zvuku očima historika umění? Je možné vyhnout se použití muzikologického jazyka v popisu některých konkrétních událostí v dějinách hudby 20. století a nahradit ho místo toho jazykem současné umělecké teorie. Ačkoliv jsem si tyto otázky kladl už před napsáním této práce, v průběhu psaní bylo třeba je neustále revidovat a opakovaně se ptát, jestli jsem schopen pojmut fenomen zvuku dostatečně komplexně na to, aby z práce nevznikl jen další nezáživný životopisný přehled několika vybraných osobností, zatímco pravý důvod bádání zůstane skryt za vzletnými frázemi a bezobsažnými souvětími. Nyní po dokončení práce však postupně nabývám dojmu, že zpětný pohled na století vývoje hudebních forem, nezatížený předchozím formálním vzděláním v klasické hudební historii, může do tématu vnést svěží pohled a ve spojení s uměleckým kontextem má potenciál vytvořit syntetickou práci, jejímž konečným cílem bude propojení pohledů obou oborů a nabídne základ pro teoretiky, kteří budou chtít v bádání o zvuku jako součásti hudby, ale i umění, pokračovat. Když se nyní ohlížím zpět, věřím, že se mi podařilo vnést aspoň několik nových poznatků do u nás zatím ne zcela probádaného území zvukového umění.

Druhá část práce by pak měla zasadit dvě nejvýraznější osobnosti českého zvukového umění, Milana Grygara a Milana Knížáka, do této připravené půdy. Ačkoliv jsem si vědom, že ve sledované době nebyli v našem prostředí sami, rozhodl jsem se zvukové umění v Československu ilustrovat právě na nich a dalším umělcům, jako jsou Milan Adamčiak, Jaroslav Šťastný nebo další umělci 60. a 70. let nechat prostor v dalším bádání nad tématem

Zásadní otázkou, která se v průběhu psaní začala formulovat, bylo, jestli se vlastně o Milanu Knížákovi a Milanu Grygarovi dá mluvit jako o zvukových umělcích. Pojmenování, které se s ohledem na vývoj zvukového umění jeví jako příhodnější, je z mého pohledu spíše cosi jako proto sound art nebo, budeme-li se držet kunsthistorických pojmů, primitivismus v umění zvuku. Přestože Milan Knížák byl průkopníkem pozdějšího turntablismu, začal se spíše než zvukové charakteristice média věnovat jeho vizuální stránce a z toho, co začalo jako rozšiřování možností přehrávání a poslechu, zachoval pouze jakýsi náznak, který dále nerozvíjel. Ačkoliv dodnes vystupuje s Petrem Ferencem, nedá se mluvit o nějakém progresivním přístupu. Jde spíše o recyklaci již dávno prověřeného. Knížák zakonzervoval svoji roli v historickém momentě a možnostem zvuku se dále důsledněji nevěnoval.

Naproti tomu Milan Grygar udržel svůj zájem o zvuk v umění ve své tvorbě od prvních experimentů až do svých posledních prací, ve kterých stále znovu nachází nové vizuální prvky, které jsou schopny vyvolávat zvukové asociace. I přesto bych se jej zdráhal označit za zvukového umělce. Zejména proto, že Grygar je bytostný malíř. Jeho zájem leží ve vizuální reprezentaci, a ačkoliv je u něj fenomén zvuku zastoupen zcela přirozeně jako obsah, nikdy není zdůrazňován nad médiem malby. A tak je to opět Grygarova raná tvorba, která naznačila nové možnosti směřování v umění zvuku a ukázala mnohým následovníkům, jak je možné k médiu přistupovat.

POUŽITÁ LITERATURA A DALŠÍ ZDROJE.

Courtney S. Adams, Artistic Parallels between Arnold Schoenberg's Music and Painting (1908-1912), *College Music Symposium XXXV*, 1995.

Václav Budínský – Milan Knížák, *Génius Milana Knížáka*, Praha 2010.

Jozef Cseres, Not Wanting to Say Anything about John Cage, in: Katalin Székely (ed.), *Freedom of Sound, John Cage Behind the Iron Curtain* (kat. výst.), Ludwig Múzeum, Budapest 2013.

Jozef Cseres, Konceptuálne stratégie v umení zvuku, in: Lucia Vadelová (ed.), Zborník prednášok o súčasnom výtvarnom umení so zameraním na mediálne umenie.

Christoph Cox – Daniel Warner (eds.), *Audiokultúra, Texty o modernej hudbe*, Bratislava 2015.

David Crowley – Daniel Muzyczuk, *Sounding the Body Electric, Experiments in Art and Music in Eastern Europe 1957–1984* (kat. výst.), Muzeum Sztuki Łódź 2013.

James Rhys Davies, *Luigi Russolo's Imagination of Sound & Music* (dizertační práce), Department of Media Arts, Royal Holloway, University of London, London 2017.

Suzanne Delehanty (ed.), *Soundings* (kat. výst.), Neuberger Museum, New York 1981.

Petr Dorůžka (ed.), *Hudba na pomezí*, Praha 1991.

Jarmila Doubravová, *Hudba a Výtvarné umění*, Praha 1982.

William Fetterman, The Untitled Event at Black Mountain College, Teatre Piece, Solos in Song Books and Dialogue: Variations on Small-group Simultaneities, in: *John Cage's Theatre Pieces*, New York 1996.

Martin Flašar, *Karlheinz Stockhausen: hudba a prostor* (diplomní práce), Ústav hudební vědy FFMU, Brno 2003.

Martin Flašar, *Poème électronique 1958, Le Corbusier, E. Varèse, I. Xenakis*, Brno 2012.

John Grayson (ed.), *Sound Sculpture*, Vancouver 1975.

Mojmír Grygar (ed.), *Milan Grygar, Z dopisů Mojmírovi 1974–79*, Praha 2017.

Mojmír Grygar (ed.), *Milan Grygar, Z dopisů Mojmírovi 1980–90*, Praha 2018.

Michael Hicks, John Cage's Studies with Schoenberg, *American Music* VIII, 1990.

Petra Hníková, Sound art – hra na hraně uměleckých forem, *Opus musicum* XXXIX, 2007.

Hermann von Holtz – Alexander J. Ellis, *On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music*, London 1895.

Jindřich Chalupecký, *Na hranicích umění*, Praha 1990.

Douglas Kahn, *Noise, Water, Meat – A History of Sound in the Arts*, Massachusetts 1999.

Wassily Kandinsky, The Paintings, in: Walter Frisch (ed.), *Arnold Schoenberg and His World*, Princeton 1999.

Caleb Kelly, *Cracked and Broken Media in 20th and 21st Century* (dizertační práce), University of Canberra, Canberra 2006.

Caleb Kelly, *Sound*, Cambridge 2011.

Milan Knížák (ed.), *Žít jinak*, Praha 2018.

Richard Kostelanetz, *Conversing with Cage*, New York 2003.

Brandon LaBelle, *Background Noise: Second Edition, Perspectives on Sound Art*, London 2015.

Dan Lander – Micah Lexier, *Sound by Artists*, Ontario 1990.

Hana Larvová (ed.), *Milan Grygar, Vizuální a akustické*, Praha 2014.

Hana Larvová, *Otevřená forma, John Cage, François Morellet, Milan Grygar* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy, Praha 1993

Alan Licht, *Sound Art: Beyond Music, Between Categories*, New York 2007.

Gascia Ouzounian: *Sound Art and Spatial Practices: Situating Sound Installation Art Since 1958* (dizertační práce), University of California, San Diego 2008.

Piotr Piotrowski, *In the Shadows of Yalta – Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989*, Poznań 2005.

Tomáš Pospiszyl, *Srovnávací studie*, Praha 2005.

Michal Rataj (ed.), *Zvukem do hlavy*, Praha 2012.

Alex Ross, *Zbývá jen hluk*, Praha 2011.

Karolína Rumíšková, *Analogie mezi abstraktní malbou Vasilije Kandinského a atonální hudbou Arnolda Schönberga* (diplomní práce), Ústav hudební vědy FFMU, Brno 2012.

Linda Sedláková (ed.), *Milan Grygar* (kat. výst.), Galerie Benedikta Rejta, Louny 2009.

Raymond Murray Schafer, *The Soundscape – Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester, VT 1993.

Sebastian Schumacher, All you can E.A.T., The 1970 Pepsi Pavilion in Osaka, *Uncube*, <http://www.uncubemagazine.com/blog/13753251>, vyhledáno 28. 11. 2018.

Andrej Smirnov – Ljubov Pchelkina, Russian Pioneers of Sound Art in the 1920s, in: *Red Cavalry: Creation and Power in Soviet Russia between 1917 and 1945* (kat. výst.), La Casa Encendida, Madrid 2011.

Andrej Smirnov, *Sound in Z – Experiments in Sound and Electronic Music in Early 20th Century Russia*, London 2013.

Ivo Strejček a kolektiv autorů IVK, *Fenomén Knížák*, Praha 2015.

Katalin Székely (ed.), *The Freedom of Sound – John Cage Behind the Iron Curtain* (kat. výst.), Ludwig Múzeum, Budapest 2013.

Jaroslav Šťastný, You don't need government, you need intelligence...! John Cage in Czechoslovakia (1964–1992), in: Katalin Székely (ed.), *Freedom of Sound, John Cage Behind the Iron Curtain* (kat. výst.), Ludwig Múzeum, Budapest 2013.

Jaroslav Šťastný, Hudba, in: Jiří Valoch (ed.), *Milan Knížák 1953 – 1988*, Brno 1989.

David Toop (ed.), *Sonic Boom* (kat. výst.), Hayward Gallery, London 2000.

Jiří Valoch, *Partitury: grafická hudba, fónická poezie, akce, parafráze, interpretace*, Praha 1980.

Jiří Valoch, Umění akce, hnutí Aktual, happeningy, in: *Dějiny českého výtvarného umění VI/1 1958-2000*, Praha 2005.

Dobra Zborník, Komplexní hodnocení a posudek na hudbu Milana Matěje Kašpara Knížáka, in: Jiří Valoch (ed.), *Milan Knížák 1953 – 1988*, Brno 1989.

Jiří Zemánek, Od ideologie reality k pluralitním modelům. České umění elektronických médií v devadesátých letech, in: Marie Platovská – Rostislav Švácha (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění VI/1 1958-2000*, Praha 2005.

Internetové zdroje

Arseny Avraamov, *Monoskop*,

https://monoskop.org/Arseny_Avraamov#Symphony_of_Sirens_.281919.E2.80.9323.29,
vyhledáno 15. 11. 2018.

Harry Bertoia, *Ubuweb: Sound*, <http://www.ubu.com/sound/bertoia.html>, vyhledáno 3. 12. 2018.

About Bertoia Furniture, *Harry Bertoia Foundation*, <https://harrybertoia.org/about-bertoia-furniture/>, vyhledáno 3. 12. 2018.

Frontiers of Solitude, <https://frontiers-of-solitude.org/>, vyhledáno 1. 12. 2018.

Milan Knížák, Obrazy 1956–1964, *Milan Knížák*, <http://www.milanknizak.com/193-obrazy-sochy-objekty/198-obrazy/208-obrazy-1956-1964/>, vyhledáno 3. 12. 2018.

Milan Knížák, Procházka po Novém světě, *Milan Knížák*, <http://www.milanknizak.com/219-demonstrace/235-prochazka-po-novem-svete-1964/>, vyhledáno 3. 12. 2018.

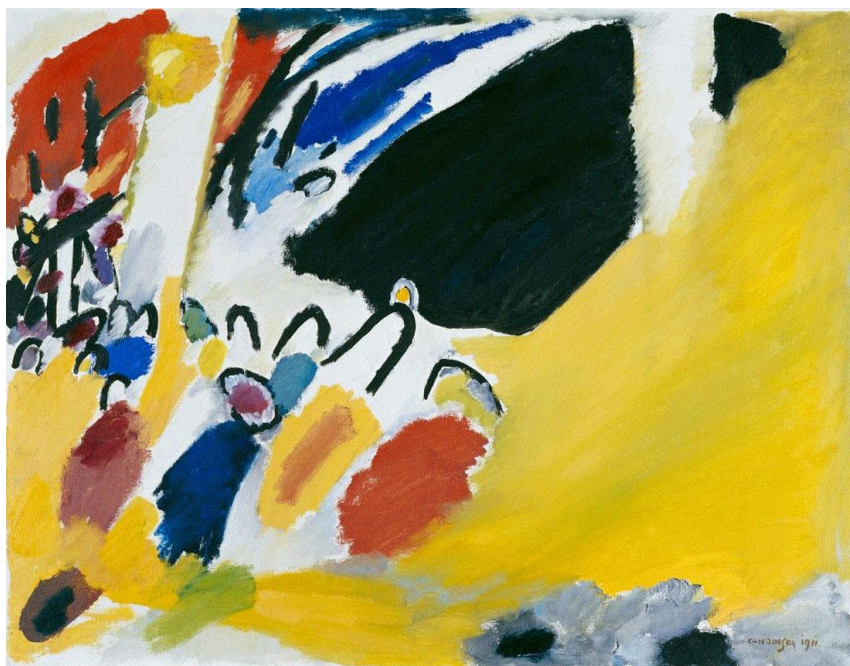
Milan Knížák, Druhá manifestace aktuálního umění 1965, *Milan Knížák*,
<http://www.milanknizak.com/219-demonstrace/236-druha-manifestace-aktualniho-umeni-1965/>, vyhledáno 3. 12. 2018.

Kamil Nábělek, Destruovaná hudba, *Artlist – Center for Contemporary Arts Prague*,
<https://www.artlist.cz/en/works/destruovana-hudba-103054/>, vyhledáno 4. 12. 2018.

Arnold Schoenberg, *The Relationship to the Text*,
<https://sites.evergreen.edu/thewordinthear-fall/wp-content/uploads/sites/316/2014/09/onText.pdf>, vyhledáno 2. 11. 2018

Petr Studený, Umění hluku? Umění hluku!, *HIS Voice*,
<http://www.hisvoice.cz/ro/articles/detail/1237>, vyhledáno 15. 11. 2018.

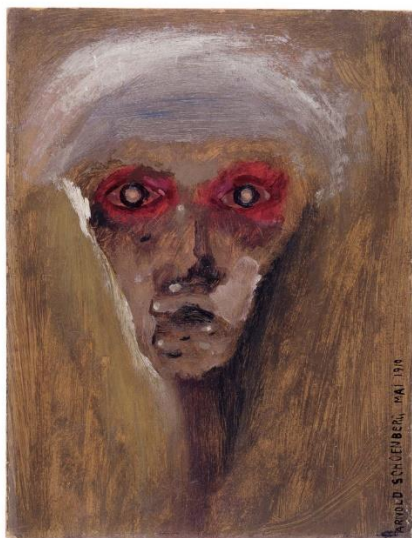
OBRAZOVÁ PŘÍLOHA.



[1]

Vasilijij Kandinskij, Impreze III (koncert), 1911, olej, plátno, 100,5 x 78,5 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus a Kunstbau, Mnichov, Německo.

Zdroj: <https://www.wassilykandinsky.net/work-170.php>

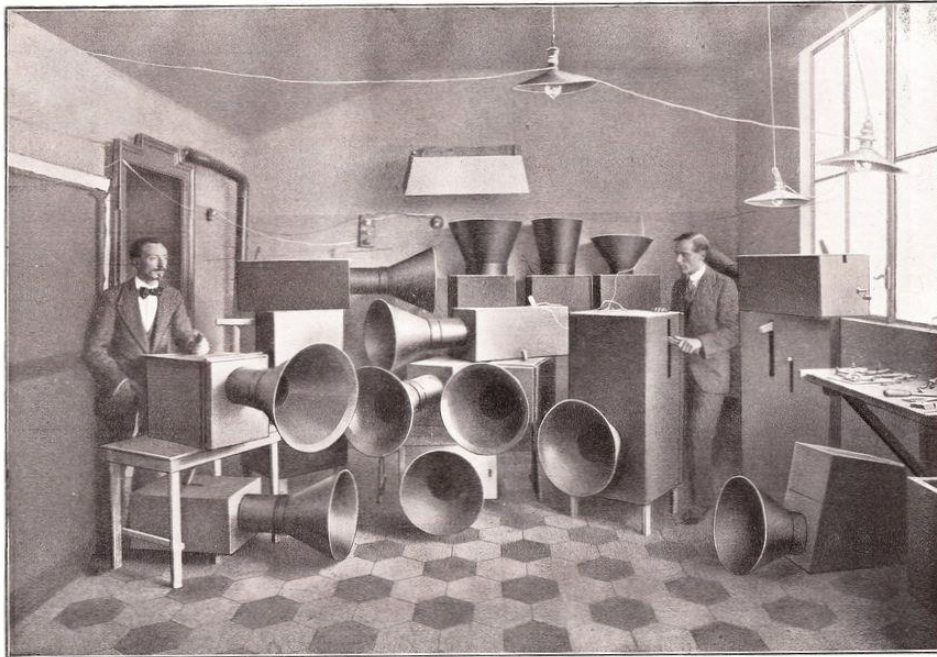


[2]

Arnold Schoenberg, Červený pohled, 1910, olej, deska, Städtische Galerie im Lenbachhaus a Kunstbau, Mnichov, Německo.

Zdroj:

https://arthive.com/artists/74067~Arnold_Franz_Walter_Schoenberg/works/490886~Red_eyes#show



LUIGI RUSSOLO

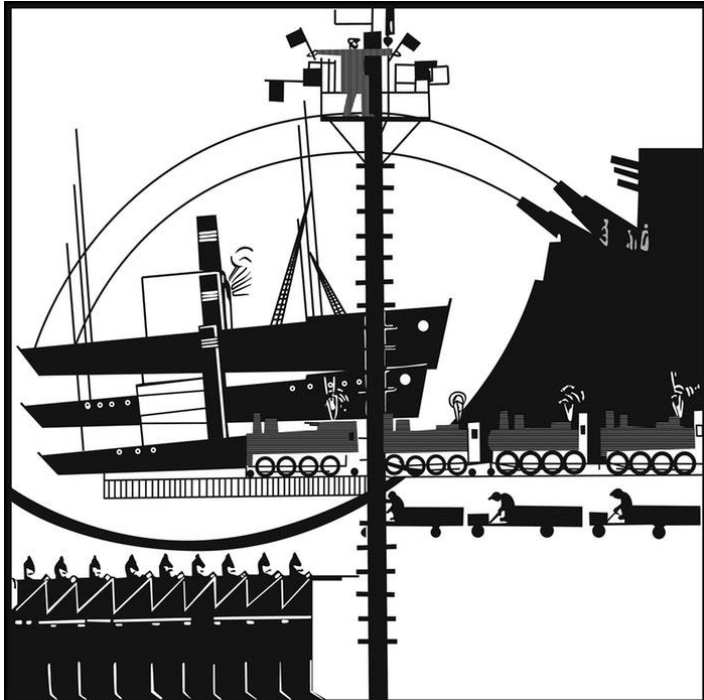
UGO PIATTI

Nel Laboratorio degli Intonarumori a Milano.

[3]

Luigi Russolo a Ugo Piatti v laboratoři Intonarumori v Miláně, 1913.

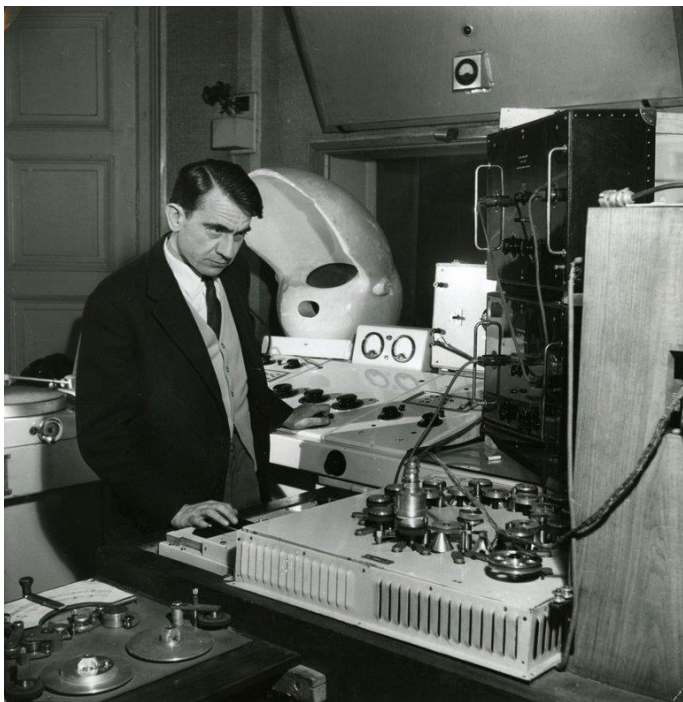
Zdroj: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Art_of_Noises#/media/File:Intonarumori,_1913.jpg



[4]

Ilustrace „Symfonie sirén“ v Baku. Gorn, 1923.

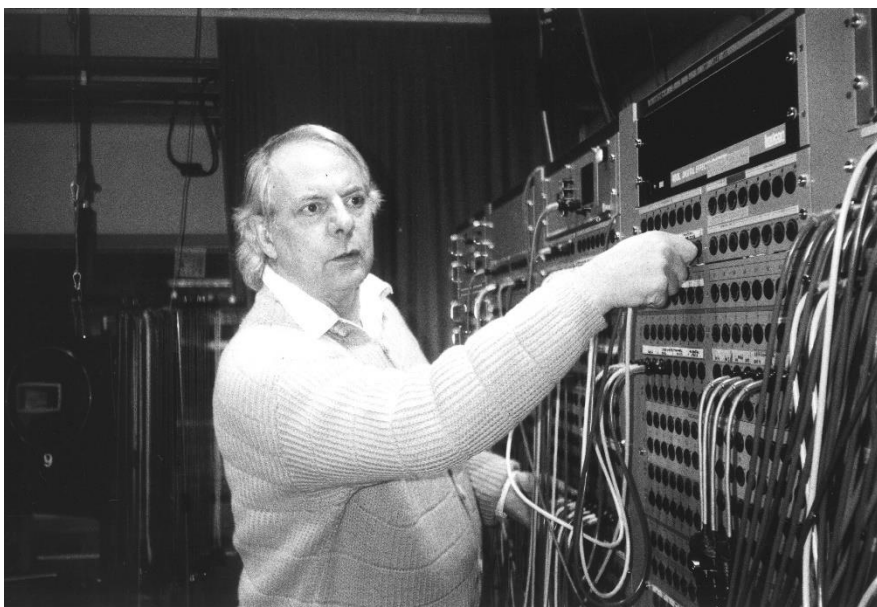
Zdroj: <http://daily.redbullmusicacademy.com/2017/07/revolutionary-arseny-avraamov>



[5]
Pierre Schaeffer s klávesovým phonogenem, 1951.

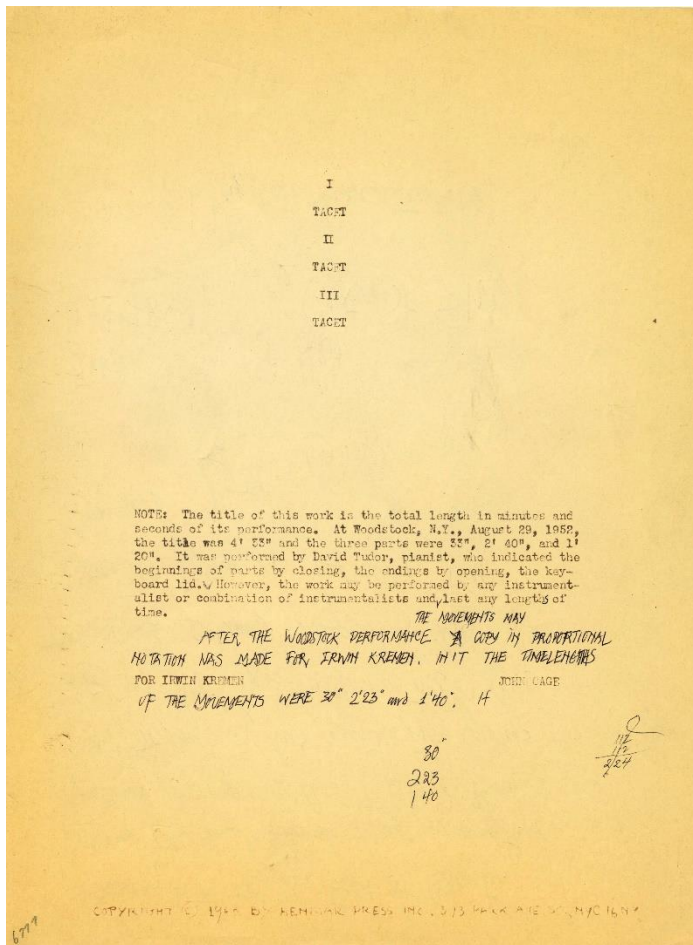
Zdroj:

<https://www.last.fm/music/Pierre+Schaeffer/+images/47b4ebab1a243468c72b3760cc576fb5>



[6]
Karlheinz Stockhausen v Japonsku, 1977, Archiv der Stockhausen-Stiftung für Musik,
Kürten.

Zdroj: <https://blog.berlinerfestspiele.de/engel-sind-ewig-unterwegs/>



[7]

John Cage, Partitura ke skladbě 4'33, 1952.

Zdroj: <https://www.thepiano.sg/piano/read/john-cages-433-defies-silence>



[8]

John Cage in the anechoic chambre, 1951.

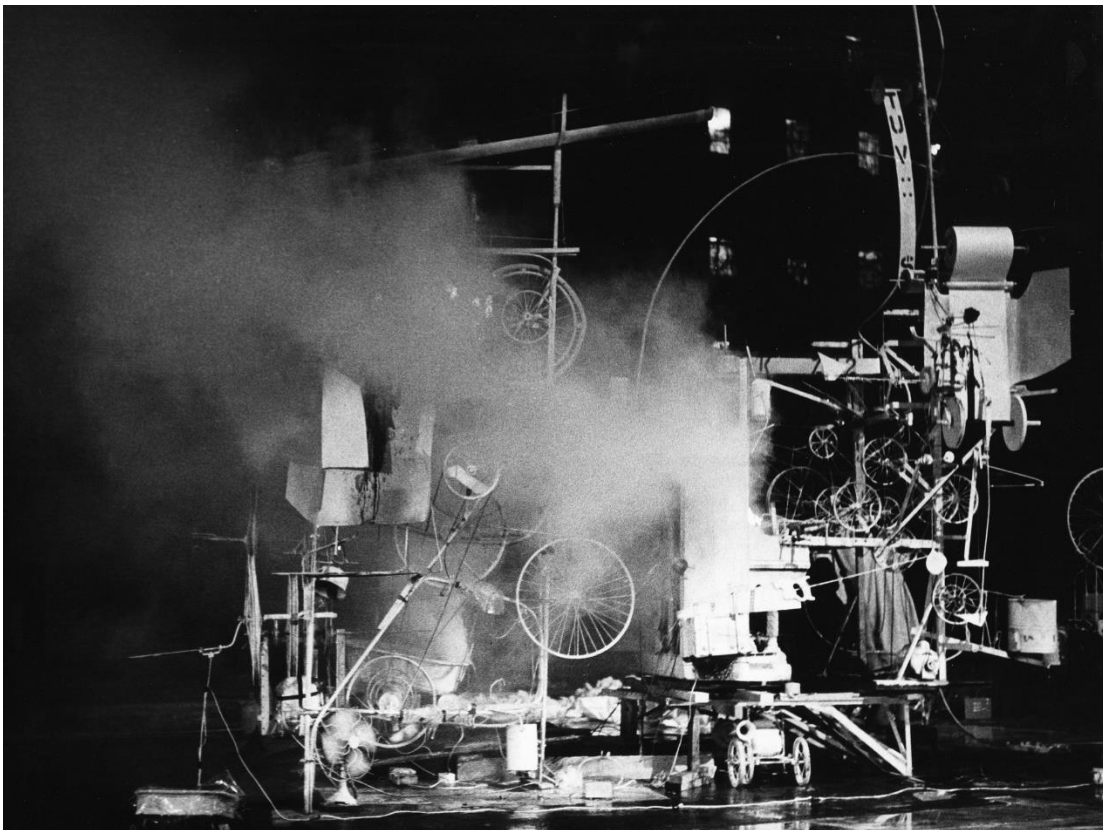
Zdroj: <https://rhythmanddrone.files.wordpress.com/2015/09/caged.png?w=640>



[9]

Harry Bertoia, Sonambiente, Harry Bertoia Foundation, Bally, 1960-1978.

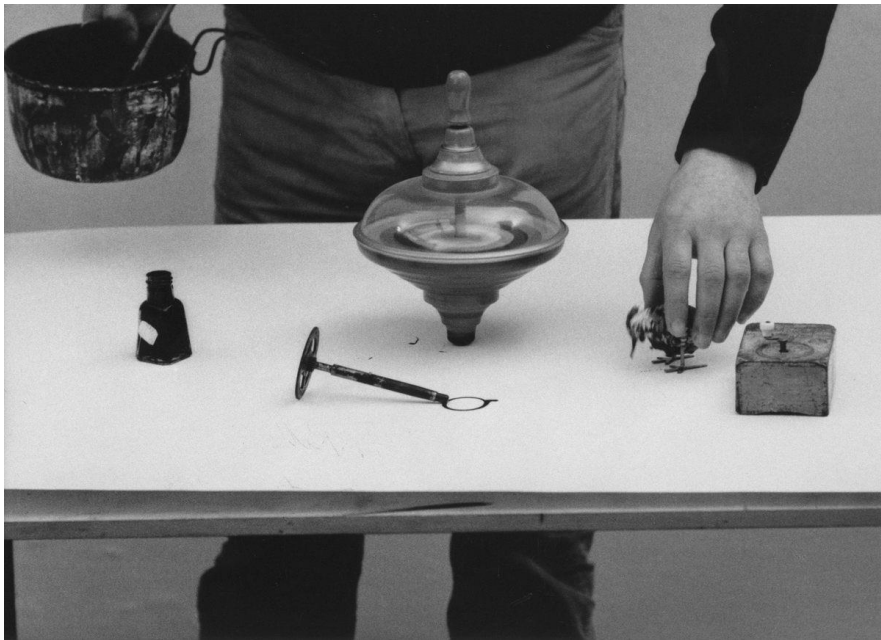
Zdroj: <https://www.thewire.co.uk/2015/02/17/harry-bertoia.jpg>



[10]

Jean Tinguely, Homage to New York, Museum of Modern Art, New York, 1960.

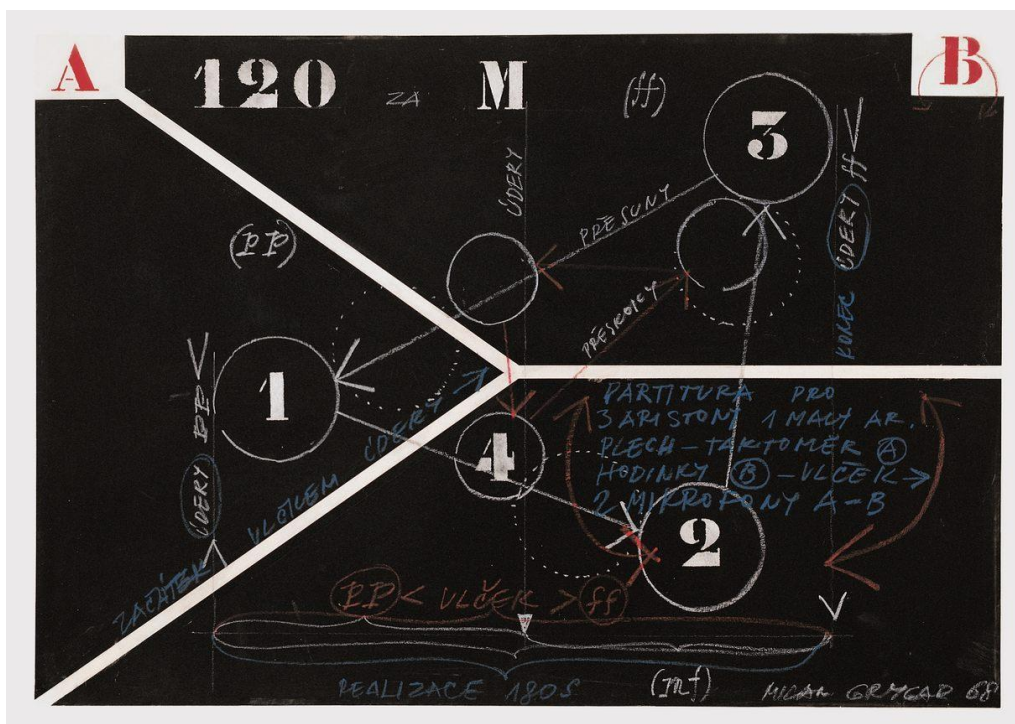
Zdroj: <http://www.medienkunstnetz.de/works/homage-to-new-york/>



[11]

Milan Grygar, z filmu Černobílé kontrapunkty, 1971.

Zdroj: <https://magazin.aktualne.cz/kultura/umeni/foto-akusticke-kresby-milana-grygara/>



[12]

Milan Grygar, Černá partitura pro 3 aristony a 1 malý ariston, 1968, metronom, hodinky, šablony, hrací vlček, plech, tempera, voskové křídly, papír.

Zdroj: <https://magazin.aktualne.cz/kultura/umeni/foto-akusticke-kresby-milana-grygara/r-bc3cd790940b11e486b9002590604f2e/r-4e58a65a940611e4ba57002590604f2e/>



[13]
Milan Grygar a Jozef Cseres v ateliéru Milana Grygara, Praha, 2018.
Foto: Jakub Frank



[14]
Milan Grygar ve svém ateliéru, Praha, 2018.
Foto: Jakub Frank



[15]
Slepička v ateliéru Milana Grygara, Praha, 2018.
Foto: Jakub Frank



[16]
Milan Knížák, Procházka po Novém světě, 1964.
Zdroj: <http://www.milanknizak.com/219-demonstrace/235-prochazka-po-novem-svete-1964/#>



[17]

Milan Knížák, *Demonstrace pro všechny smysly*, 1965.

Zdroj: <http://www.milanknizak.com/219-demonstrace/236-druha-manifestace-aktualniho-umeni-1965/#>



[18]

Milan Knížák, *Dvojitá kompozice*, 1991.

Zdroj: <http://www.milanknizak.com/m/195-hudba/231-konceptualni-hudba/>



[19]

Milan Knížák, Destruovaná deska, nedatováno.

Zdroj: <http://www.galeriemilanknizak.com/hudba/>



[20]

Milan Knížák představuje Broken Music za asistence Phaerentze, 2014.

Zdroj: http://artalk.cz/wp-content/uploads/2014/11/Knizak_01.jpg

PŘÍLOHY.

Rozhovor s Milanem Grygarem

Rozhovor proběhl 11. 5. 2018 ve smíchovském ateliéru Milana Grygara. Rozhovor je přepsaný z nahrávky na diktafon. Vzhledem k pozdnímu zapnutí nahrávání chybí úvod.

MG – Milan Grygar, JF – Jakub Frank, JC – Jozef Cseres

JF: Měl jste přístup k experimentální hudbě 60. let?

MG: To neexistovalo. Vůbec nebylo nic. Jediné, co bylo, tak pokud se člověk dostal k časopisům, tak bylo zajímavé, že ti muzikanti, jako byl Reich a ti, poprvé vystavovali ve výstavních síních. To bylo zvláštní, že najednou jsem si říkal, co ten mikrofon v té výstavní síni, co tam dělá. Tak to byl jediný takový princip, jaký člověk mohl znát.

JF: A znal jste to v té době?

MG: My jsme znali všechno. Já nevím, co se s tím... ta totalita... to jde vzduchem, jak říkal Hrabal.

JF: Vy jste vnímal ve vašem okolí někoho, kdo by vnímal ten zvuk s vámi?

MG: Ne. Naprosto ne.

JF: Ani třeba Valoch se nezabýval těmi tématy v té době?

MG: Ten byl úplně blbec. K tomu bych přiřadil toho Chalupeckého taky. To byli úplní blbci.

JC: Karkoschka byl první, ne?

MG: Karkoschka byl první z cizinců, kterého zavedl ke mně Paclt. To byl muzikolog, a ten se docela o to zajímal. Tak to byli první lidi, kteří se ke mně dostali. A Karkoschka tím byl úžasně nadšen a začal mi provádět první partitury. Takže napřed jsem měl akustické kresby a pak jsem začal dělat partitury.

JF: A setkali jste se s ním už v těch šedesátých?

MG: Ano ano. V sedmdesátém třetím už byl první koncert v Německu se světovými autory. On to úplně hned přiřadil k tomu... protože on byl i teoretik, má velkou práci a vyučoval na vysoké škole hudbu, elektroniku.

JC: A Ponca jsi znal přes toho Paclta?

MG: Toho jsem neznal, věděl jsem o něm. Paclt o něm napsal pěknou knihu, tu jsem četl.

JC: A to jsi možná věděl ještě od toho Kalivody, ne? Z Brna.

MG: Ne to ne. Kalivoda byl taky důležitý v mém životě. Ten Teleor, co vydával, v Brně.

JF: To byl teda váš kantor ještě na ŠUŘce?

MG: To byl kantor na ŠUŘce, ale to trvalo jenom půl roku, pak jsme šli do totálního nasazení. Tím jsem skončil se studiem.

JF: Promýšlíte předem své kresby? Existují nějaké přípravné skici? Teď se ptám především na akustické kresby.

MG: Ne. To bylo spontánní a vyvíjelo se to kresba od kresby. Tam na co se přišlo, tak se to vlastně obohacovalo a zdokonalovalo.

JF: Takže to šlo skutečně tím způsobem toho experimentu, kdy jste přicházel na nové věci a zdokonaloval...

MG: Ano.

JF: Co bylo při tvorbě vašich akustických kreseb vedoucí? Bylo to vizuální vnímání obrazu nebo jste se byl schopen naladit jenom na ten zvuk...

MG: Ten začátek byl původně tak, že optické bylo vedoucí a pak se to rozšířilo, takže to optické bylo stejně důležité jako to sluchové. Čili to bylo dvojí vnímání něčeho v jednotě času.

JF: A pracoval jste třeba někdy se zavřenýma očima a vnímal jste jenom zvuk?

MG: Se zavřenýma očima ne, ale zkoušel jsem kreslit, aniž bych to viděl. To znamená to byly první kresby v probořeném papíru, že jsem neviděl, co tam je, ale orientoval jsem se hmatem.

JF: Dokázal byste nějak definovat vztah hudby a zvuku?

MG: Ten vztah je, řekl bych, v barvě, protože barva vibruje, jako vibruje zvuk, takže tam je ohromný dotek.

JC: Jo, to hezky řekl Feldman, že ty hudební nástroje, to jsou šablony, že vlastně teda přenášejí tu barvu. Že zvuk je něco přírodního a to umělecké je ten hudební nástroj. On to nazval *stencil*. Jako šablona, když něco obkresluješ.

MG: Ano ano.

JF: Přemýšlel jste někdy v tónech? Reprezentovaly někdy vaše kresby nějaký tónový rozsah?

MG: Když jsem měl uvádět své skladby s tou skupinou, se kterou jsem dělal, tak jsem jim určil i tónový rozsah. To se dá úplně slovně vysvětlit a ti muzikanti to mohou provést. Já jsem měl v tomto velkou zkušenost, protože když jsem to nechal na hudebnících, tak to byla úplná blbost, to vůbec nešlo. Oni tam začali hned fantazírovat. Tam je určitá danost, to jsem jim vždycky vysvětlil. A dneska bude v Praze koncert, oni tam budou hrát moje věci.

JF: Jsou pro vás zvukové záznamy spojené s prostorem ateliéru nebo si nahráváte zvuky i mimo ateliér?

MG: Ne pro mě jsou zvuky spojené jenom kolem těch kreseb. Nebo jsem nahrál jarní zpěv ptáků z otevřeného okýnka do nebe, to jediné. Ale jinak jsem se tím nezabýval.

JF: Ty partitury, které jste vytvářel, jsou pro vás finálním dílem nebo jsou skutečně tou partiturou, která by měla být provedena, aby byla finalizována?

MG: Já ty partitury dělám, jak bych správně řekl, jako výtvarné dílo. Pro mě je důležité to, jak to vypadá, takže já vycházím vždycky z toho výtvarného, a když potom přijdou hudebníci, tak to umím přesně vysvětlit, protože oni většinou neví, co s tím.

JF: A ty prostorové partitury byly určeny pro nějaké konkrétní prostory? Byly určeny pro provedení v galeriích nebo koncertních sálech?

MG: To nemám určené. To se přizpůsobuje.

JF: A dovedete si představit, že by byly provedeny kdekoliv?

MG: To se může kdekoliv, to záleží na tom, s čím a kde se to provádí.

JF: Vy zaznamenáváte zvuk i když vytváříte partitury? Při malování?

MG: Ne, při malování ne. Já jsem měl magnetofon, tam jsem měl číslíka, a číslíko to a to byla akustická kresba tři. To byly moje záznamy a pak se mi ten magnetofon rozsypal, takže teďka ty záznamy jsou k ničemu, ale nějak to mám na kotoučích. To ještě funguje pořád, ty pásky, je to lepší než cédéčka.

JC: To už i ty cédéčka přestávají hrát. Zajímavé, že ty první, z osmdesátých let mi ještě pořád fungují, ale některé, které jsem koupil o dvacet let později, to už ne.

JF: Našel jsem zmínky o brněnské výstavě z počátku sedmdesátých let a ještě jsem našel nákresy vašich prostorových objektů a zajímalo mě, jestli byste si ještě dneska dovedl představit nějakou vaši výstavu, která by byla jen o zvucích? Bez vizuálního průvodce.

MG: No. Ano, to jsem plánoval výstavu zvuku u Topiče v salónu, kde by byly nahrané určité zvuky. Ta technika byla velmi primitivní, tam by byly nějaké nahrávky. Dneska ta technika je tak úžasná, že by se to dalo velmi jednoduše všechno udělat.

JF: Vám přišla ta představa emancipovaného zvuku zajímavá?

MG: To bylo myšleno jako výstava zvuků.

JF: Zvuků vašich kreseb?

MG: Nějakých zvuků.

JC: To by byla možná první soundartová výstava na světě. To bylo třeba zrealizovat.

MG: Tenkrát mi tu výstavu u Topiče nedali, poněvadž to pro ně byla španělská vesnice. Já jsem tady měl velké potíže se vším, protože to byla sedmdesátá léta.

JF: V Brně ta výstava proběhla? Co jste tam měl vystavené?

MG: Já jsem tam měl dokonce takovou akci, která dokonce byla mezi divadlem a tím, ale to se těžko popisuje. Tam byla dvě plátna, teda papírové role, a v jednom byla švihadla a něco jsem s tím dělal a v druhém byly takové bílé dětské housle a já jsem dělal hmatovou kresbu. To byla houslová hra hmatem. Prsty namočené v tuši. Takové věci jsem tam dělal. Lidi měli otevřenou hubu, ale nevěděli, o co jde.

JF: A vy máte nějaké hudební vzdělání?

MG: Já jsem chodil do houslí se svými dvěma bratry k vesnickému učiteli právě u toho Dunaje v Hutě. To byla kvarteto s panem učitelem, a kdo hrál špatně, dostal smyčcem přes prsty. To byla první zkušenost a pak pan učitel říkal, že mě je škoda, zřejmě se dostal po těch prstech nejmíň a my jsme se přestěhovali za války do Olomouce, kde jsem chodil do regulérní hudební školy Žerotín, to byla kvalitní škola. Tam mi zase pan učitel říkal, že je mě škoda a že jsem starší, měl bych přejít na violu. Přešel jsem na violu a udělal po válce zkoušky na UMPRUM, bez nějakých předběžných vzdělání a chodil jsem k profesorovi konzervatoře na tu violu, v Praze. Ten mě velice chválil, ale to už nešlo – jak jsem se dostal na pražskou uměleckou školu, už jsem byl ztracen.

JF: Kdy jste poprvé Vaši tvorbu konfrontoval se světovými soundartisty? Například Rolf Julius..

MG: No já jsem měl to štěstí, že Karkoschka měl hudební konferenci a znal se s Pacltem, který ho zavedl do mého ateliéru. Karkoschka se narodil v Ostravě a uměl ještě poměrně dobře česky, bojoval u Stalingradu, umrzla mu tam noha a měl citový vztah ke Slovanům a České republice. On mě úžasně obdivoval a čtyři ty partitury někde realizoval. Jednu v nějakém studiu ve Švédsku, pak nějakou kvadrofonní hudbu v Kalifornii. On mě prostě stále někde prezentoval, a když dělal nějakou výstavu, vždy mě tam zařadil. Vždy se se mnou chtěl sejít, ale nějak se do Prahy nedostal a já jsem tenkrát vyjet nemohl.

JF: Takže vy jste fungovali korespondenčně?

MG: Korespondenčně.

JF: Často se mluví o výstavě v Gentu ..

MG: Ano, to byla světová výstava, to Vám ukážu katalog... Tady to je, to dělal Jan Hurd a hledal nějakého umělce z východu, chtěl jet ještě do Budapešti a Bělehradu, ale když mě našel, tak už jsem mu stačil. ... Tady jsem nakreslil nějakou partituru na zdi, ale už byla tma, tak to je blbě vidět. To bylo v různých bytech. Byl tam klavír a nechal jsem na něj ušít potah, a tady jsem udělal tu partituru s tou slepičkou. To mělo velký úspěch. Byly tam dobrý lidi.

JF: Bylo to Vaše první uvedení do mezinárodního zvukového kontextu?

MG: Ne, to ten Karkoschka. A pak mě taky hrál Bosseur, z Francie, to je teoretik.

JF: A ti teda prováděli partitury?

MG: Ano.

JF: Připadá mi specifická práce s místem, použitím klavíru a dispozice prostoru. Pracoval jste takhle častěji?

MG: Jo, neměl jsem jinou možnost. Ale když si to vezmete dneska, jak jsou lidé slavní, když vystaví klavír, tak já jsem to vystavil 40 let před nima.

JF: Když jsem se díval na ty zvukoplastické kresby, došlo mi, že mi evokují Varésovo pojetí hudby, kde on mluví o prolínajících se plochách. Znáte tuto teorii?

MG: Ano ano.

JF: Takže i vy jste to dělal s nějakým záměrem?

MG: Ano, určitě.

JF: Zajímal Vás někdy zase naopak vizuální záznam zvuku? Třeba hudby? Kdy byste vyloženě poslouchal a zaznamenával zvuk?

MG: Ne, to nedělám. Já jsem si dělal poznámky, moje vlastní, když jsem poslouchal hudbu. Třeba Cage. To mám zajímavé poznámky, kreslené. Něco trochu jsem u toho napsal a kreslil.

JF: Jak je pro Vás důležitá Vaše přítomnost při nacvičování těch partitur?

MG: To jsou dvě možnosti. Buď to mám pod kontrolou a pak mě to zajímá anebo s tím nemám nic společného. Mě prováděli hudebníci i v cizině, takže mám i určité zkušenosti, jak na to reaguji.

JF: Znáte nějaké současné umělce, kteří se zabývají zvukem?

MG: Teď ne, nemám žádné kontakty. Abych pravdu řekl, tak mě ani moc nezajímá, co se teď děje, protože všechno je to postaveno na technice. A ta technika je opravdu fantastická. Tenkrát to byl takový pionýrský věk.

JF: Pociťujete vliv, který jste přenášel na své kolegy v té době, se kterými jste konzultovat své práce?

MG: No jak se v naší hantýrce říká, já jsem byl hodně „vyzírán“. Když jsem byl v Brně, tak Chatrný nebo Valoch dělali různé věci. To bylo pod vlivem toho, co viděli, ale tak to už patří k věci.

JF: A přenos na další generaci?

MG: To už nevím. Nesleduji. Čím jsem starší, víc se vracím k barvě. Taky jsem začínal jako milovník barev. Jako kluk jsem hrozně miloval akvarelové barvy. ... Já jsem k tomu přišel velice hezky. Byly prázdniny, měl jsem 12 roků a v předsíni visel akvarel, který dělal můj tatínek. Je to ten slavný zámek ve Švýcarsku, o kterém Byron napsal báseň. Mně se to líbilo a udělal jsem podle toho akvarel. To se mi tak zalíbilo, že to byl začátek mé kariéry. Nikdy jsem nebyl takové dítě, co všude čmárá, ale jednou jsem od tatínka „stříhnul“ tenhle akvarel a začalo mě to bavit.

JF: Mockrát vám děkuji, pane Grygare, to je za mě vše.