

JOZEF CSERES

HLAS A GESTO V OPERÁCH HARRYHO PARTCHA A JOHNA ZORNA

Vznik a vývoj elektronickej hudby v 20. storočí okrem iného spôsobil, že dokonale zintegrovaný hlas rezignoval na archetypálnu čistotu orály ako vehikula emocionalita a asimiloval v reverzibilnom rituáli inštrumentálnej vokalizácie. Ne-trvalo však dlho a nezainteresované „znejúce súcna“ nadobudli reprezentačné, či dokonca demiurgické ambície. Dezintegrácia posvätného hlasu na diseminované hlasy spôsobila echolalický efekt: autentická výpoveď hlasu o svete zanikla vo vlastných ozvenách a do-zvukoch, ktoré ju nielen pre-hlušili ale aj pre-vraveli, keď r. 1969 nechal Alvin Lucier rozplynúť vlastný hlas vo vibrujúcich rezonanciách prostredia potom, čo ho hlas sám rozozvučal. Autorov hlas sa zmenil na anonymný hlas; z parole sa zrazu stal langue – vokálna matéria, z ktorej možno tkať texty. Slovo stvorilo hudbu z ničoho – iba tým, že jednoducho rozprávalo, čo a ako práve tvorí. Významové zhľuky hlások sa samovoľne pretransformovali na tónové motívy bez fixovaných konotácií, zo slov a viet sa stali melodické frázy. Autor sa nenápadne vytratil zo scény a sublimoval do neosobnej, či skôr nadosobnej zvukovej matérie. Magneticky odcudzený hlas rozdvajal a ďalej multiplikoval autora, až ho celkom pohltila ozvena miestnosti. Do hry vstúpil priestor, ktorý tu „funguje ako filter; odfiltróva všetky frekvencie okrem tých, čo rezonujú. Má to dočinenia s architektúrou, fyzikálnymi rozmermi a akustickými vlastnosťami priestoru. [...] Opakovaným prehrávaním zvukov do miestnosti niektoré z nich väčšmi a väčšmi zosilňujete a iné eliminujete. Je to forma amplifikácie prostredníctvom repetície. To, že som začal o zvukoch premýšľať ako o merateľných vlnových dĺžkach a nie ako o vysokých a nízkych hudobných tónoch, zmenilo celé moje chápanie hudby, už nie ako metafory ale ako faktu, a doslova ma spojilo s architektúrou.“¹

Lucier v legendárnom kuse *I Am Sitting in a Room* navyše odhalil, že hlas je neoddeliteľný od fyzického gesta, od ktorého ho stáročia izolovali hudobné poetiky i praktiky, vzdalujúce prirodzenú zvukotvorbu a amatérske muzicírovanie pôvodným spôsobom a princípom sebaujadrenia. Jeho performačné gesto ale

¹ LUCIER, Alvin. *Reflections/Reflexionen*. Kolín nad Rýnom: MusikTexte, 1995, s. 95–98.

nemalo nič spoločné s „elektronickým gestom“ Iannisa Xenakisa, pretože ten sa snažil ovládnuť priestor prostredníctvom komplexnej „umeleckej syntézy zvuku, svetla a architektúry“,² kde pre telesnosť a bezprostrednú expresivitu nebolo miesta. No a následné dekonštruktívne praktiky v umení i humanitnom vedení v plnej miere ukázali, že oddeliť hlas od gesta je nielen kontraproduktívne, ale aj prakticky nemožné. Skrátka, nastal vhodný čas, aby gesto pripomenulo hlasu, že nielen že nie je jediným prirodzeným vyjadrovacím prostriedkom hudby, ale že aj ono stálo pri zrode antického princípu mimézis.¹³

Harry Partch reflektoval prirodzenú spätosť hlasu a gesta v koncepte „korporeálnej hudby“, ktorú odlíšil od jej súvekej „abstraktnej“ súperky. Zatiaľ čo historicky mladšia abstraktná hudba neprirodzene lipne na konvencionalizovaných náladových, štylistických, manieristických a inštrumentálnych praktikách a poetických floskulách na úkor významových posolstiev, korporeálna hudba, príznačná pre ľudovú piesňovú tvorbu, náboženské obrady, ranú európsku operu, hudobnú drámu a scénickú hudbu, sa manifestuje v integrovanej fúzii poézie so zvukovou a dramatickou akciou. Partch preto kladie korporeálnu hudbu na roveň s rituálom a zdôrazňuje jej spektakulárnosť a významovosť; je to hudba závislá od významu slova, zvuku nástroja i tela hlasu.

Partch priviedol svoju víziu korporeálnej hudby k vrcholu v scénickom intermédiu *Delusion of the Fury (Prelud zúrivosti; 1965)*. V úvode libreta vyhlásil: „Slová nedokážu nahradiť skúsenosť poznania – videnia a počutia. Koncept tohto diela spočíva v prítomnosti nástrojov na scéne, pohyboch hudobníkov a zboru, zvukoch, ktoré produkujú, skutočnosti hercov, spevákov, mímov, svetiel, teda v skutočnosti naozaj integrovaného divadla. [...] Domnievam sa, že jediný spôsob, ako zistiť [jeho] autentickú integritu, je vidieť a počuť predstavenie.“⁴ Dielo síce obsahuje vokálne party, no drvivá väčšina z nich je bez slov a len niektoré slová dávajú sémantický zmysel (v angličtine). Napriek tomu je úloha zboru veľmi dôležitá, dokonca dejotvorná. Hlasy nespievajú, ale účinkujú spolu s inštrumentálnymi zvukmi, pohybmi a gestami aktérov, ktorí berú na seba striedavo alebo súčasne role hudobníkov, vokalistov, hercov, mímov a tanečníkov. Je to skutočná hudba v akcii, rituál sprítomňujúci nadčasovú víziu skladateľa v slede koordinovaných performancií, rozvrhnutých do dvoch dejstiev a inscenovaných v dvoch rozdielnych kultúrnych kontextoch. Obidve časti sa líšia aj stvárnením mýtického archetypu duality života a smrti. Zatiaľ čo prvá, inšpirovaná japonskou drámou Nó, reprezentuje zmierenie sa života so smrťou, druhá, inšpirovaná etiópskou ľudovou povestou, reprezentuje zmierenie sa smrti s existenciou života. Hrdinom prvého príbehu je padlý bojovník vznešeného pôvodu, ktorý, už ako duch,

² XENAKIS, Iannis. Poznámky o elektronickom geste. Slovenský preklad: Vladimír Godár. *Slovenská hudba*, 1993, 1, s. 48–50.

³ Skôr než sa zaužíval v reflexii výtvarných umenia, princíp mimézis bol vyhradený pre múzické umenia, kde sa ním označovalo napodobňovanie pohybov, gestom, hlasom.

⁴ PARTCH, Harry. *Bitter Music. Collected Journals, Essays, Introductions, and Librettos*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 2000, s. 445.

stretáva svojho posmrtno narodeného syna, dramatické napätie druhého príbehu je vystavané na komunikačnom nedorozumení medzi mladým hluchým tulákom a starou pastierkou, ktorá hľadá zatúlané kozľa. Obidve dejstvá končia rovnakou zborovou modlitbou a prepája ich krátke interlúdium *Sanctus*.

Každé dejstvo má svojho principála; môže ním byť hudobník, herec, mím alebo tanečník, musí však byť hudobne vzdelaný, aby bol schopný integrovať „odtelosený hlas“ svojho partu do komplexnej scénickej akcie a prispieť k nej hudobne, pohybovo i gesticky. Integrálnou súčasťou scény sú Partchove nekonvenčné, vlastnoručne vyrobené hudobné nástroje podľa dizajnu, vychádzajúceho zo skladateľovho dlhoročného intenzívneho štúdia mikrotonality a neeurópskych tónin. Okrem primárnej hudobnej funkcie majú tiež dôležitý scénografický zmysel, preto skladateľ venoval zvýšenú pozornosť ich vhodnému umiestneniu na scéne a podmienil nimi aj choreografické riešenie. Neváhal pritom spojiť pragmatizmus lévi-straussovského bricoléra s akustickou funkciou i estetickou predstavou vizuálnej krásy. Podľa spôsobu generovania zvuku sú nástroje rozdelené do troch skupín: perkusívne, brnkacie strunové, s držaným tónom a ručné nástroje členov zboru.

Samotná hudba je síce veľkorysá čo do tektoniky i sonoristiky, no vzhľadom na originálne konštrukčné a akustické danosti nástrojov a intermediálne prepojenie s ďalšími zložkami predstavenia je interpretačne veľmi náročná. V scénickom výsledku však dielo presvedčivo reprezentuje magickú spiritualitu rituálu. Jeho aktéri, naplňujúci rôzne profesijné i psychologické úlohy, sa kolektívne a interaktívne podieľajú na strhujúcej akcii, stmelujúcej zvuky, slová, gestá, pohyby a obrazy v „rituáli o sne a prelude,“ ako dielo charakterizuje sám jeho podtitul. Partchovi sa v *Delusion of the Fury* podarilo preklenúť tonálne a interpretačné obmedzenia západnej hudby a vytvoriť novú múzickú formu, spochybňujúcu temperovaný tónový systém i interpretačné konvencie. Vďaka vlastným invenčným hudobným nástrojom s ladeniami vychádzajúcimi z čistej intonácie a scénickým akciám, inšpirovaným archaickými mimoeurópskymi rituálmi, dokonale naplnil proklamovaný koncept korporeálnej hudby. Jednotlivých účinkujúcich i celý zbor (zoskupenie pútnikov a duchov, nazvané „Chór tieňov“) poňal ako interagujúcich nositeľov kryptickej významovosti a zároveň epifánnej emocionality. Poučený dôsledným štúdiom antických a orientálnych hudobných a divadelných poetík, dosiahol integrovanú syntézu múzických výrazových prostriedkov, avšak nepreberal ani nekopíroval známe historické formy; na jeho poetiku mali skôr formálny vplyv. A tak, hoci si pre prvé dejstvo *Delusion of the Fury* vybral ako predlohu dve známe hry divadla Nó,⁵ sám použil úplne odlišné instrumentálne a vokálne praktiky, tóniny i scénografické prvky, než s akými pracujú autori v hrách Nó. Výrazný rozdiel je aj v metro-rytmike: zatiaľ čo Partchova hudba je strhujúco metrická, hudobníci sprevádzajúci hry Nó nehrávajú podľa pravidelných či vytrvalých metier. Väčšmi než hudbu *Preludu*, dráma Nó ovplyvnila jeho dramatickú štruktúru. Na rozdiel od striktnej hierarchie charakterov Nó však

⁵ Zeami Motokijo: *Acumori* a Zembo Motoyasu: *Ikuta*.

niektorí Partchovi hrdinovia (syn, pastierka) vzdorujú tradičným charakterovým konvenciám, pretože súčasne stvárajú rozdielne identity a reprezentujú rozdielne archetypy. Bolo by síce možné analyzovať ich vzájomné vzťahy a interakcie podľa štrukturalistických modelov, ako to urobili niektorí bádatelia, bola by to však kontraproduktívna interpretačná stratégia, pretože Partchova „korporeálna“ hudba nie je odvodená z vykonštruovaných modelov reality, ale priamo angažuje neprenosnú životnú skúsenosť autora, ktorá do umeleckého diela projektuje mystický aspekt. Harry Partch dokázal v *Delusion of the Fury* obdivuhodne sklbiť osvojené teoretické znalosti s intuíciou, odvahou experimentovať i s vlastnou nomádskou identitou a práve vďaka tomu sa mu podarilo dosiahnuť jedinečnú reprezentáciu mýtckej duality profánneho a sakrálneho.

Ešte korporeálnejšie splynul hlas s gestom v opere Johna Zorna *Astronóm* (*Astronome*; 2006). Dielo je úplne bez slov. Namiesto nich v ňom účinkuje jazyk – praorálny jazyk, akým so svetom, prirodzeným i nadprirodzeným, oddávna komunikujú mýtcké orákula, ezoterickí evokátori a zaklínači, magickí alchymisti, orientálni mystici, „krutí“ performer i fónickí básnici. Totálny jazyk preverbálnych gest. Kryptický jazyk, aký sa nezabúda! Spevák Mike Patton, ktorého Zorn obsadil do hlavnej úlohy, ním hovorí naproste plynné a zrozumiteľne. Vo frenetickom tanci neverbálnych vokálno-gestických performancií ekvilibristicky balansuje na hranici medzi jazzovou vokalizou a noisovým laryngálnym beštiarom a zároveň exhibicionisticky vystavuje na obdiv barthesovské zrno vlastných hlasov (má ich totiž niekoľko). Zorn Pattonovho génia nielen pochopil, ale aj stimuloval. V *Astronómovi* poslal jeho hlas do priestoru beyovskej ontológie chaosu – mimo dosah „hermetalingvistiky“ i „nihilistickej lingvistiky“, t.j. do priestoru „bez ‚pána‘ jazyka, bez kategorických imperatívov, bez determinizmu, bez zjavenia ‚zvonka‘ či ‚zhora‘, bez genetického kódovania, bez absolútnej podstaty.“⁶ Pattonov hlas i prejav sú skutočne archetypálne. Je to šaman a trickster zároveň. Človek má sklon veriť všetkému, čo sa mu živelne derie z hrdla, a ignorovať diskurzívne spôsoby artikulácie.

Namiesto konvenčného scénického libreta Zorn poskytol sloganovitý popis scén a akcií, sprevádzaný sériou čiernobielych, mysteriózne ladených fotografií Scotta Izbina. Sú to skôr indície než inštrukcie. Pridal aj verbálne a obrazové komentáre, z ktorých si poslucháč urobí predstavu o poetike a inšpiračných zdrojoch diela. Okrem iného sa dozvie, že vzniklo vlastne na neformálnu objednávku od avantgardného divadelníka Richarda Foremana, v čase, keď sa práve jeho autor po rokoch znovu zaoberal textami Antonina Artauda a Edgarda Varèsa, čo sa premietlo do námetu i kompozičného procesu. Dalo by sa povedať, že divadelník Artaud a hudobník Varèse sa znovu stretli v Zornovej mysli a vnukli mu myšlienku dokončiť za nich to, čo oni sami nestihli – projekt „krutej“ hudby.⁷

⁶ BEY, Hakim. T.A.Z. *The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*. New York: Autonomedia, 2003, s. 135.

⁷ Na prelome 20. a 30. rokov minulého storočia Varèse pracoval na opere *L'Astronome*, ktorú však nikdy nedokončil; o pár rokov neskôr mu Artaud napísal text *Il n'ya plus de firmament* ako libreto k zamýšľanému, no tiež nerealizovanému oratóriu.

Nad týmto virtuálnym stretnutím sa vznáša, ako všade a vždy prítomná chiméra, duch Aleistera Crowleyho (a chvíľami aj Alejandra Jodorowského), bez odkazu ktorého by *Astronóm* sotva uzrel svetlo i tmu reálneho sveta.

Na operu je *Astronóm* pomerne krátky; vo zvukovej podobe trvá asi 45 minút, v jedinej dosiaľ jestvujúcej scénickej asi hodinu. Je to komorné dielo (autor ho nazýva „vreckovou operou“) nielen čo do obsadenia, scény a dĺžky, ale predovšetkým vďaka intímnej „vnútrajškovosti“ celkovej nálady. Má tri dejstvá a sedem scén so situačnými názvami: *Odľahlá čistinka v lesoch*, *Jednoduchá posteľ v malej miestnosti*, *Kaplnka uprostred tajného chrámu*, *Stredoveké laboratórium*, *V magickom kruhu*, *Holá pláň o polnoci* a *Nemenovaná lokalita*. Keďže v opere účinkuje len jediný spevák, nie sú v nej žiadne dialógy, iba jeden dlhočizný monológ. Vlastne to ani nie je monológ, skôr trojjediný hudobný orga(ni)zmus, riadiaci sa živelným a súčasne životodarným vokálnym prejavom. Napriek tomu, nemožno povedať, že by v nej úplne absentoval príbeh. Podobne ako Partchovo *Delusion*, aj ona je naratívna, no nie konvenčným spôsobom. Je to akýsi zvukový výlet do sveta nadčasovej mystiky s mnohými epizódami, ktoré však nemožno verbalizovať diskurzívnym jazykom, možno ich postihnúť iba intuitívne a transcendentálne, s pomocou audio-mimetických nástrojov. A tie Zorn vždy ovládal majstrovsky. Nie je to amorfný noisový chaos, ako by sa na prvé počutie mohlo zdať, ale precízne komponovaný a rytmizovaný chaozmos. V podstate je ale na každom poslucháčovi (alebo potenciálnom inscenátorovi), ako si tento chaoidný prúd zvukov sám vo svojej mysli (alebo na scéne) zanimuje.

Tažko si predstaviť inú scénu, kde by *Astronóma* uviedli tak, aby neutrpel režisérskymi a scénografickými zásahmi, než je Ontologicko-Hysterické divadlo Richarda Foremana v newyorskej East Village, kde mal, v Kostole Sv. Marka, vo februári 2009 premiéru.⁸ Nakoniec, „opera vo vokalizácii“ bol Foremanov nápad, hoci si zrejme výsledok svojej objednávky predstavoval celkom inak. Neuspokojil sa totiž s tým, čo od skladateľa dostal, a vo svojej inscenácii pridal k hudbe slová – zaklínacie formulky, rečnícke otázky a kratučké monológy. Inak sa ale dosť striktnie pridržiaval scénických obrazov a akcií z pôvodného libreta. Operu inscenoval v obsadení pre sedem hereckých charakterov, tri ženské a štyri mužské. Ako všetky jeho inscenácie, aj táto je veľmi spektakulárna, je to guláš rítov, symbolov, textových fragmentov a rekvizít. Klaustrofóbicky stiesnený box, kde sa odohráva, pripomína väčšmi než stredoveké alchymické laboratórium či mýtoetymologickú svätyňu, aké by mal v ezoterickom duchu libreta reprezentovať, kabinet kuriozít alebo bizarný rekvizitár. Postavy, navlečené do prazvláštnych kostýmov, kombinujúcich slovanské folklórne prvky so židovskou, islamskou i vymyslenou ikonografiou, v ňom predvádzajú sled mátožných performancií, v ktorých mnohorakými spôsobmi neustále predstierajú oddeľovanie a zjednocovanie tela a ducha. Ohlušujúcu hudbu si viac-menej nevšímajú, reagujú na ňu len sporadicky, no prekvapujúco presne. Že by zámer ešte viac dezorientovať už i tak

⁸ Sfilmovaná verzia Zornovho a Foremanovho *Astronóma* v réžii Henryho Hillsa vyšla na DVD pod názvom *Astronome: A Night at the Opera* (New York: Tzadik, 2010).

dost' zmätené publikum, príznačný pre nereprezentatívnu poetiku Foremanovho totálneho divadla? V exorcistickom *dance macabre* mentálnych i telesných kľčov režisér zosynchronizoval pôvodnú hudbu s divadelnou akciou, no nechal ju, mierne upravenú, znieť z reproduktorov, čím stratila charakter živej „spevohry“ a zmenila sa na scénický sprievod.

Vysvetlenie pre bizarnú kombináciu teatrálnej absurdity a krutosti s rockovo-noisovo-punkovou agresivitou asi najlepšie sformuloval sám Foreman v záverečnom obraze-dialógu: „*A on vraví: ‚Rozumieš prečo muži a ženy stratili schopnosť konfrontácie s istými nepreniknuteľnými objektmi?‘ A ona vraví: ‚Možno hudba, hudba, hudba...‘*“ Čo hudba, to sa už divák-poslucháč nedozvie, no nech tým už myslel čokoľvek, *Astronóm* je nesporne jedno z najzaujímavejších hudobno-dramatických diel od čias Partchovho korporeálneho rituálu *Delusion of the Fury*. A možno je aj alibistickou, v každom prípade však svojskou odpoveďou na otázku, či vôbec môže pri všeobecnej platnosti postmodernej tézy *anything goes* existovať skutočná avantgarda. Odpovede na ňu pozná zrejme len *Astronóm*.

Jozef Cseres (hermear@hotmail.com) prednáša estetiku a filozofiu umění na Filozofické fakultě UK v Bratislavě a Filozofické fakultě MU v Brně. Předmětem jeho vědeckého zájmu jsou strukturální vztahy mezi hudbou a mýtem, umělecká reprezentace a interpretace, experimentální a improvizovaná hudba a intermedia.

ABSTRACT

VOICE AND GESTURE IN THE OPERAS BY HARRY PARTCH AND JOHN ZORN.

The paper deals with the mutual relationships between voice and gesture in the Harry Partch's *Delusion of the Fury* and John Zorn's *Astronome*. From the philosophical standpoint it reveals the progressive evolvement of the vocal performance poetics towards a corporeality of voice in current staged intermedia. It also regards the process of ritualization and the way of treatment the mythological subjects in reflected works of art.

Key words

Alvin Lucier, Iannis Xenakis, Harry Partch, John Zorn, *Astronome*, opera, gesture, voice

Bibliography

- BEY, Hakim. *T.A.Z. The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*. New York: Autonomedia, 2003.
- LUCIER, Alvin. *Reflections/Reflexionen*. Kolín nad Rýnom: MusikTexte, 1995.
- PARTCH, Harry. *Genesis of a Music*. New York: Da Capo Press, 1974.
- PARTCH, Harry. *Bitter Music. Collected Journals, Essays, Introductions, and Librettos*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 2000.
- XENAKIS, Iannis. Poznámky o elektronickom geste. Slovenský preklad: Vladimír Godár. *Slovenská hudba*, 1993, 1.