

JOZEF CSERES (BRNO)

SKLADANIE DIFERENCIÍ ALEBO HUDBA MEDZI

Tvorivý ľudský duch odjakživa trpí posadnutosťou rušiť a prekonávať konvencie, inovovať reprezentačné a výrazové prostriedky a zároveň viesť dialóg s tradíciou. Intenzívne, no nie príliš plodné debaty o postmoderne v 80. a 90. rokoch minulého storočia splodili ako sprievodný účinok nutnosť časovo, slohovo či dokonca geograficky lokalizovať modernu, ktorej zdroje a súradnice posúvali stále hlbšie do minulosti. Originálnu koncepciu hudby a periodizáciu jej vývoja však ešte predtým ponúkol francúzsky mysliteľ a ekonóm Jacques Attali v provokatívnej knihe *Hluky: esej o politickej ekonómii hudby* (1977), kde rozfázoval dejiny európskej hudby do štyroch etáp. Po období „obetného rituálu“ nastúpili v hudbe fázy „reprezentácie“ a „repetície“ a tie by mala v budúcnosti vystriedať éra „kompozície“. Na Attalihu periodizácii je zvláštne to, že nezohľadňuje hudobné myslenie, ale distribučné procesy hudobného umenia. Aj keď je jeho koncepcia dejín hudobných paradigiem evolučná, diachrónna a nie synchronná, mnohé faktory a pohnutky hudobnej tvorby postihuje vo vertikálnych vzťahoch a konšteláciách. Zrejme preto ich autor nenazýva paradigmy ale „networky“. Hudba síce vytvára rád v každom z uvedených networkov, v prvých troch je to však rád sociálny; poslanie hudby je tu zredukované na sociálnu funkciu. Až v utopickom, kompozičnom networku bude hudba, podľa Attalihu predstáv, zbavená sociálnych, mocenských a ekonomických obmedzení a bude slúžiť výlučne osobnej transcencii; hudobníci ňou budú komunikovať sami so sebou, budú ju tvoriť a hrať len pre vlastné potešenie, pre samú radosť z tvorby a hry. Kým k tomu ale dôjde, musia zaniknúť mimohudobné determinanty, ktoré formovali charakter hudby predchádzajúcich networkov. Jednou z nevyhnutných podmienok tejto zmeny bude eliminácia vzťahu odcudzenia a sprostredkovateľských mechanizmov medzi autorom a jeho dielom, čo v konečnom dôsledku povedie k prirodzenému zotretiu rozdielov medzi producentom, interpretom a adresátom hudobného diela do najvyššej možnej miery. Teda to, o čo sa už od 60. rokov márne pokúšajú mnohí výtvarníci a performer, ktorí svoju tvorbu zamerali na spochybňovanie tradičných reprezentačných rámcov a vytrvalo ňou testujú mechanizmy sveta umenia.

Mnohí myslitelia sa pokúsili vymedziť základné rysy modernizmu v umení. Od samého začiatku boli ich pokusy preniknuté skepsou. „Zlyhala moderna?“,

„Hudba, ktorú takmer nikto nechce počúvať“, „Stratila modernistická hudba silu?“, „Degenerácia hudby – čo to znamená?“, to je len niekoľko názvov teoretických reflexií, ktoré danú skepsu ilustrujú. Nech už bol projekt moderny úspešný alebo nie, zavŕšený alebo nedokončený, zdá sa, že v dejinách umenia je jeho jediným spoľahlivým identifikačným znakom experiment s jazykom a možnosťami a hranicami média. Potom, čo sa časové súradnice a geografické hranice rozplynuli v technologických a mediálnych simulakrách, ostávajú už iba znaky, ktoré čoraz častejšie odkazujú len samé na seba (prípadne na ďalšie znaky) a spochybňujú a manipulujú tradičné referenčné rámce v repetičných a redundantných zreteľeniach. Ak aj komunikujú historicky, geograficky a kultúrne identifikovateľné významy, robia to sprostredkovane a hereticky, bez ohľadu na existujúce kontexty. Nediskurzívny symbolizmus umeleckých prejavov je voči nadvláde znakov najmenej odolný. Jazyky umenia ako prvé rezignovali na metafyzickú reflexiu skutočnosti, začali spochybňovať čistotu médií, zmnožovať hľadiská a vychýľovať uhly pohľadu. Multiplikáciou hľadísk a dôslednou babylonizáciou nakazili aj diskurz humanitných vied, ktorý sa začal hedonisticky vyžívať v intermediálnych presahoch. Jediná pravda a veľký príbeh moderny zanikli v neprehľadných ozvenách postmoderných dištancií, citácií a parafráz. Naliehavá otázka modernizmu „Ako?“ sa zmenila na „Kedy a kde?“, no čakať na odpoveď dnes už nikto nemá čas ani trpezlivosť, resp. nikto nechce riskovať, že sa dočká tušenej odpovede „Už včera!“.

Dialóg medzi tradíciou a modernou sa premietol aj do spôsobu komponovania. V oblasti hudby predstavuje jeho postmodernú podobu napríklad tvorba Davida Sheu. Spomedzi hudobníkov si ako jeden z prvých uvedomil podstatu toho, čo postštrukturalistickí myslitelia formulovali ako princíp *différence*. Vo svojich hudobných naráciách spája realitu a fikciu s rovnakou herézou, s akou kombinuje kompozíciu s improvizáciou a živú nástrojovú hru so samplovaním, hrou na gramofónoch a CD prehrávačoch. Bez zábran recykluje mytologický a historický materiál a kolážuje ho s literárnymi a filmovými inšpiráciami. Rozdiel medzi „vysokou“ a „nízkou“ kultúrou pre neho neexistuje. Nerozpakuje sa juxtaponovať tie najneočakávanejšie zdroje a fabulovať z nich tie najnepredvídateľnejšie scény. Dielo *Hsi-Yu-Chi (Cesta na západ, 1995)* koncipoval ako výpravnú naráciu kinematografického charakteru, ako „imaginárny soundtrack k hongkonskému mytologickému westernu“. Hodinu trvajúce hudobné cestovanie voľne kopíruje historickú, legendami opradenú cestu čínskeho taoistického kňaza Hsuan-Tsanga do Indie, kam sa v 7. storočí vybral študovať a prekladať budhistické sútry. Románové spracovanie jeho zážitkov pochádza zo 16. storočia a v posledných dvoch desaťročiach minulého storočia bola podľa neho natočená plejáda dobrodružných a akčných filmov, najmä hongkonskej proveniencie. Režiséri v nich kombinujú viac či menej štylizovanú tradíciu s gýčovými euro-americkými vplyvmi. Sheov hudobný itinerár ťaží práve z nich. V *Ceste na západ* využil ako inštruktívnu partitúru existujúci scenár, tentoraz populárny román. Ale kapitoly nového diela sú už štruktúrované nielen podľa románových scén, ale aj podľa na ne sa podobajúcich filmových sekvencií z hongkonských filmov. Shea dokonca imituje štýl

jednotlivých režisérov. Kultúrne i historické diferencie sa stierajú a relativizujú sa aj geografické súradnice. Nikomu už nie je jasné, či Západ je kalifornské pobrežie, čínska púšť alebo pálenica na írskom vidieku. Postmodernejšie riešenie si azda ani nemožno predstaviť. Aj v ďalších opusoch Shea žongluje s kontextami a historické reálie prekladá rozmanitými nánosmi ich interpretácií. V *Satyricone* (1997), napríklad, skombinoval eklektické Petroniove románové spracovanie dekadentného prostredia Nerovho cisárskeho dvora zo začiatku letopočtu s Felliniho filmovou verziou a adjustoval ho alúziami, citátmi a samplami z hudby Scelsiho, Morriconeho, Xenakisa, Ligetiho, Morodera a ďalších skladateľov.

Väčšmi než prostredníctvom Attalioho periodizácie, môžeme Sheovu poetickú stratégiu a kompozičnú metódu uchopiť v konceptoch Deleuzovej a Guattariho filozofie. Napokon, sám sa k deleuzovsko-guattariovskému odkazu vo svojej tvorbe niekoľkokrát priamo prihlásil (napríklad v kompozícii *Rhizome: No Beginning No End/Souvenirs d'un surfer au bord du desert* z r. 1995, kde do zvukovej textúry citlivo zakomponoval aj Deleuzov hlas). Ako je známe, aj francúzsky filozofujúci tandem chápal umenie ako kompozičnú aktivitu – vytváranie kompozícií (alebo blokov) z perceptov (*ne-ludských krajín prírody*) a afektov (*ne-ludských stávaní sa človeka*). „*Umění se prostřednictvím látky snaží vytrhnout percept z percepce objektu a ze stavů vnímajícího subjektu, vytrhnout afekt z afekce jakožto přechodu od jednoho stavu k druhému. Extrahovat blok počitků, čisté bytí počitku. K tomu je však zapotřebí metody, která je u každého autora jiná a která je součástí díla*“ (Deleuze – Guattari 2001: 145). Tou metódou je fabulácia. Prostredníctvom nej sa umelec i príjemca jeho výtvorov (kompozícií pocitov) stávajú. „*O umění vůbec tedy platí: umělec ukazuje afekty, vynalézá afekty a tvoří afekty ve vztahu k perceptům či viděním, jež nabízí. Netvoří je však pouze ve svém díle, nýbrž dává nám je, my se stáváme spolu s nimi, jsme součástí složeniny*“ (Deleuze – Guattari 2001: 153). Stávanie je akt, ktorý spája umenie s filozofiou a zároveň ho od nej odlišuje. Umenie i filozofia majú procesuálny charakter, sú to diania, no zatiaľ čo filozofické (pojmové) dianie je „*akt, jímž obecná událost sama uniká tomu, čím je*“ (Deleuze – Guattari 2001: 155), umelecké (estetické, zmyslové) dianie je „*akt, jímž se něco či někdo neustále stává jiným*“ (Deleuze – Guattari 2001: 155). Deleuze s Guattarim teda redukovujú umenie na reč pocitov. „*Umění,“ píšu, „likviduje trojí organizaci vjemů, afekcí a mínění, kterou nahrazuje monumentem složeným z perceptů, afektů a počitkových bloků, které zaujímají místo řeči*“ (Deleuze – Guattari 2001: 155). Tento monument (umelecké dielo) však nie je pamätník, nepripomína minulosť a ani neaktualizuje budúcu či virtuálnu udalosť. Monument udalosť stelesňuje – „*dává jí tělo, život, universum. (...) Tato universa nejsou ani virtuální ani aktuální, jsou možná*“ (Deleuze – Guattari 2001: 155). Filozofi zavádzajú kategóriu „možné“ aby ňou, vo vzťahu k „reálnemu“, odlišili to, čo je „virtuálne“.

Uvedenú odlišnosť vysvetlil Deleuze v knihe *Différence et répétition (Diferencia a repetícia; 1968)*. Píše tam, že kým možné je voči reálnemu v protiklade (možné podstupuje proces realizácie), virtuálne a reálne v protiklade nie sú (virtuálne podstupuje proces aktualizácie). Je to existenčná otázka. Možné je od-

súdené na obraz toho, na čo sa samo podobá. Virtuálne sa, naopak, aktualizuje prostredníctvom diferenciacie: „Aktualizácia sa rozchádza s podobnosťou ako proces a s identitou ako princíp. Aktuálne pojmy sa nikdy nepodobajú na singularitu, ktoré stelesňujú. V tomto zmysle je aktualizácia či diferenciacia vždy skutočná tvorba. Nie je výsledkom žiadneho obmedzenia vopred existujúcej možnosti“ (Deleuze 1994: 212). Diferenciacia je teda vždy tvorivá. Vo virtuálnom sú jej základom diferencie a repetície, ktoré nahrádzajú identity a podobnosti možného. „Každé váhanie medzi virtuálnym a možným, medzi rádom Idey a rádom pojmu,“ píše Deleuze, „je katastrofálne, pretože ruší realitu virtuálneho“ (Deleuze 1994: 212).

Aj hudba je samozrejme tvorivá. Deleuze s Guattarim ju chápu ako aktívnu operáciu spočívajúcu v *deteritorializácii refrénu*. Hudbu síce redukujú na refrén (*la ritournelle*), no ich redukcia má hlbšie i širšie príčiny, presahujúce rámec tradične i avantgardne chápaného umenia. Refrény majú vždy teritoriálnu a regionálnu povahu (vtáčie spevy, starogrécke tóniny, hinduistické rytmy, a pod.), sú neoddeliteľné od priestoru. Sú to akési rytmické vzorce, geograficky determinované sónické motívy, ktoré štruktúrujú chaos do *milieu* a *rytmov*. Milieu má vibračný charakter, je to „blok priestoro-času konštituovaný periodickou repetíciou komponentu. (...) Rytmus je odpoveď milieu chaosu“ (Deleuze – Guattari 2004: 345). Chaos a rytmus sa stretávajú medzi dvomi milieu, v priestore medzi, ktorý Deleuze s Guattarim nazývajú *chaosmos*. Práve v tomto priestore medzi sa z chaosu môže stať rytmus. Teritorializáciou milieu a rytmov vzniká teritórium. Teritórium teda nie je priestor, je to „akt, ktorý pôsobí na milieu a rytmy, ktorý ich teritorializuje“ (Deleuze – Guattari 2004: 347). „Teritorializácia je akt rytmu, ktorý sa stal expresívnym, alebo zložiek milieu, ktoré sa stali kvalitatívne. Význačenie teritória je dimenzionálne, nie je to však metrum ale rytmus.“ (Deleuze – Guattari 2004: 348). Na rozdiel od niektorých etologických koncepcií, ktoré spájajú teritorializáciu s agresívnymi inštinktmí, Deleuze a Guattari povyšujú teritorializačný faktor (nazývajú ho T faktor) na umenie. Umenie je podľa nich vlastnicke, apropriáčne a umelec nerobí nič iné, než prvý označuje, signuje neznámy terén a osadzuje v ňom hraničné kamene. Hudba je tiež len objavená melodická krajina. Hudobné refrény majú posvätné vzťahy s teritóriami a svojou podstatou pripomínajú vtáčie spevy. Otázkou významovosti v hudbe riešia filozofi stotožnením refrénu s hudobným obsahom, či presnejšie „blokom obsahu“: hudba transformuje refrén jeho začlenením do procesu stávania, ktorý deteritorializuje refrén. Nemá podľa nich zmysel zostavovať historický „katalóg“ hudobných refrénov, pretože by bol iba štatistickou „multiplikáciou príkladov tém, námetov a motívov,“ a nič by nehovoril o skutočnej podstate a nutnom obsahu hudby, teda o hudbe ľudí ako forme stávania, neoddeliteľnej od aktov stávania. A hoci hudba vďačí za svoju existenciu existencii refrénov (detské riekanky, pospevovanie dievčat, trúchlivé žalospevy matiek, vtáčie spevy, a pod.), refrén nie je jej pôvodom ani počiatkom, pretože deteritorializácia refrénov je len jedným z prejavov všeobecného procesu, prenikajúceho naprieč vesmírom. Nikto nedokáže presne určiť, kde končí refrén a začína hudba.

Pre Rolanda Barthesa existovali dve hudby – „hudbu, ktorú počívame“ a „hudbu, ktorú hráme.“ Pochopil ich ako odlišné umelecké druhy, s odlišnou históriou, sociológiou, estetikou i erotikou: „*Ten istý skladateľ môže byť malicherný, keď ho počívame, a úžasný, keď ho hráme (dokonca aj zle)*“ (Barthes 1991: 261). Prvú hudbu nazval manuálnou, muskulárnou, druhú zase tekutou, efuzívnou. Prvá je doménou pre amatérske muzicírovanie, druhá pre profesionálnu prax. Prvú poháňa túžba, druhú pocit uspokojenia. Prvú hrávame „zo srdca“, druhú hrávajú profesionáli „spamäti“. A práve vysoko cenené amatérstvo sa vyznačuje tesným kontaktom tela hráča s jeho umením. Fyzické limity vlastnej klavírnej hry inšpirovali Barthesa estetizovať a zvýznamňovať nepredvídateľné a neprenosné nedokonalosti a zvláštnosti umeleckého prednesu, ktoré kritika pranieruje alebo, v lepšom prípade, bagatelizuje či prehliada. Jeho zanietený prístup k amatérstvu konvenoval aj Attalimu a je celkom možné, že bol jedným z inšpiračných podnetov k jeho prevratnej revízii dejín produkcie hudby.

Ale hudobník, najmä ten amatérsky, nehrá iba rozumom a srdcom, ale aj telom (jedno, či vlastnú hudbu alebo hudbu iných). Aj podľa Barthesa sa preto korešpondencie medzi telom a hudbou spočítateľňujú prostredníctvom pulzujúcich rytmov. Pulz je akýmsi kritériom autentickejšnosti (pravdivosti) hudby; práve prostredníctvom pulzu sa deklaruje presvedčivosť hudobnej interpretácie. Pulzácia však presahuje hudobné prostriedky, je v nej prirodzene prítomný telesný rytmus (srdca, dychu, prúdenia krvi, ohýbania kĺbov, napínania svalov), ktorý profesionálni hudobníci potláčajú a nahrádzajú školenými technikami, rétorickými figúrami a naučeným frážovaním, zabíjajú tak umelou virtuozitou vašeň („*Búšiť musí telo, nie klavirista!*“ [Barthes 1991: 303]). Takto pochopená pulzácia je organickou zmesou impulzu, rytmu, pohonu (*drivu*), sily, vitality a vášne. Je afektívna (možno ju vzťahovať i na také javy ako sú trebárs arytmia či migréna), a preto ju nemožno uchopiť v konvenčných metro-rytmických mierach ani redukovať na senzomotorické pohyby. Barthes postrehol aj rozdiel medzi hlbokým rytmom starej, autentickej kultúry (askéza/slávnosť) a „banálnym rytmom modernity“ (práca/volný čas). Hľadal ho vo svojom vlastnom živote, ktorý sa snažil podľa neho žiť. Bol to rytmus nepravidelný, refrény sa v ňom opakovali nie mechanicky, ale určovali ich rýdze stávania, ktoré vedel Barthes majstrovsky zvýznamňovať a rozkošnícky si ich vychutnávať. Vytušil to, čo po ňom geniálne sformulovali práve Deleuze a Guattari – že vzťah medzi svetom a hudbou nie je mechanický ani matematický, ale rytmický, strojový. Tí síce zredukovali hudbu na refrén (*la ritournelle*), ich redukcia má však hlbšie i širšie príčiny, presahujúce rámec tradične i avantgardne chápaného umenia. Hudbu nemožno vymedziť na základe rozdielu medzi zvukom a hlukom a Deleuze a Guattari, inšpirovaní etológiou Jakoba von Uexküllla, filozofiou biológie Raymonda Ruyera i ornitologickými pozorovaniami skladateľa Oliviera Messiaena, dokonca ani neboli presvedčení, že je podmienená výlučne ľudským faktorom. Jej podstata však podľa nich nespočíva v makroskopickom ráde nebeských cyklov, ale v mikroskopickej, molekulárnej sfére transverzálnych stávaní. Pulzácie naprieč hudbou a svetom nie sú merateľné opakovania rovnakého, ale ametrické rytmy neporovnateľného

a nerovnakého. Pre hudobnú reflexiu je dôležité, že rytmus nemožno stotožňovať s metrom, pretože na rozdiel od merateľného, „dogmatického“ metra je rytmus nezmerateľný a „kritický“: „*Neoperuje v homogénnom priestoro-čase, ale prostredníctvom heterogénnych blokov. Mení smer*“ (Deleuze – Guattari 2004: 346).

V dnešnom simulakrovom svete očividne vychádza najavo, že kultúrny vývoj je len dialogická hra reinterpretácií alebo, ako hovoria Deleuze s Guattarim, realizácia možností a aktualizácia virtualít, či premena chaosu na „chaosmos“. Čoraz viac umenia dnes vzniká práve v priestoroch medzi, kde umelci nerobia nič iné než označujú neznáme i známe teritória. Pri neustálom stieraní, prekryvaní, prepisovaní a premaľovaní textov a obrazov sa môžu spodnejšie vrstvy pulzujúcich palimpsestov nečakane objaviť na povrchu. Dokazuje to množstvo hudieb (i tá Davida Sheu), ktoré objavujú a zretávajú udalosti bez ambície pripomínať minulosť alebo aktualizovať budúcnosť; ony ich jednoducho stelesňujú. Začiatok moderny, ktorá sa v umení konca 19. storočia odvážne ponorila do hlbín jazyka, neznamená skoncovanie s tradíciou. Jazykové formy a hry to ani neumožňujú. Postmoderný dialóg s tradičnými formami to iba potvrdzuje.

Možno preto ešte k téme „hudba“ po rozkrytých priestoroch, odhalených súvislostiach, hĺbkových interpretáciách a erudovaných argumentáciách, s akými prišli v minulom storočí Jacques Attali, Roland Barthes či Deleuze s Guattarim, vôbec niečo zmysluplné dodať? Snáď iba to, že hudba zrejme nemôže byť úplne slobodná (t.j. mimo *networku*, bez záväzkov voči kódu a jazyku, odtelesnená, nedeteritorializovaná), a tak sa možno iba znovu a znovu pokúšať vyslobodiť ju. Syzifovský údel oslobodzovateľov hudby a márnosť ich oslobodzovacích pokusov jej paradoxne prospievajú. Ideologická a technologická povaha jej kódov je dnes o to zjavnejšia, o čo väčšiu mieru rezonančnej rezistencie hudba prejavuje voči metodologicky rôznorodým pokusom pochopiť ju a inštitucionálne ukotviť. Starí Gréci razili pre takýto typ interaktívnej komunikácie skvostný polysémický pojem *μεταζω*, ktorý používali aj biblickí proroci, a ktorý okrem množstva iných konotácií možno spojiť aj s významom „rezonujúci medzi-priestor“. Spomedzi mysliteľov, ktorým bol tento príspevok venovaný, dnes žije už iba Attali, o hudbe však dlho mlčí; zrejme trpezlivo čaká na príchod vysnívaného „kompozičného“ (rozumej „mimo kódov“) *networku*. A možnože sa len riadi dobre mienenou (a užitočnou) radou Deleuze s Guattarim, podľa ktorých „*najlepšia interpretácia, najzávažnejšia i najradikálnejšia, je nesmierne významné ticho*“ (Deleuze – Guattari 2004: 127).

Odkazy:

- Barthes, Roland (1991): *The Responsibility of Forms. Critical Essays on Music, Art, and Representation*. University of California Press, Berkeley/Los Angeles. Anglický preklad: Richard Howard.
- Barthes, Roland (1995): *Roland Barthes by Roland Barthes*. Papermac, Londýn. Anglický preklad: Richard Howard.
- Barthes, Roland (2005): *The Neutral. Lecture Course at the Collège de France (1977–1978)*. Columbia University Press, New York. Anglický preklad: Rosalind E. Kraussová.

- Deleuze, Gilles – Guattari Félix (2001): *Co je filosofie?* Oikoymenh, Praha. Český překlad: Miroslav Petříček.
- Deleuze, Gilles (1994): *Difference and Repetition*. Columbia University Press, New York. Anglický překlad: Paul Patton.
- Deleuze, Gilles – Guattari, Félix (2004): *A Thousand Plateaus*. Continuum, Londýn/New York. Anglický překlad: Brian Massumi.

SUMMARY

COMPOSING THE DIFFERENCES OR MUSIC IN BETWEEN

Music plays extremely important role in the writings of French thinkers Jacques Attali, Roland Barthes and Gilles Deleuze with Félix Guattari. Focusing on the concepts of music, noise, silence, rhythm, refrain, language, code, and meaning, the paper titled “Composing the Differences or Music In Between” deals with the contributions of mentioned thinkers to the discourse of aesthetics and semiotics of music, revealing mutual correspondences, apparent as well as hidden, between their original ways of thinking and current ways of structuring of music, represented here by music of David Shea. It was inspired by recurrent reading of the books listed at the end of the paper.

