

Pavel Novotný

Radiové umění v problémově historických souvislostech

I.

Současný radioart, a to jak v českém tak celosvětovém měřítku, bezesporu vytváří řadu spojnic s nejrůznějšími avantgardními směry 20. století. Nabízí se však otázka, zda tato provázanost je ze strany tvůrců povětšinou vědomá či spíše intuitivní, popřípadě zda z převážné části není podnícena takřka bezednými technickými možnostmi počítačů a nových audiozařízení. Neboť už současné stříhové a smplovací programy jsou primárně založené na práci s fragmenty, prefabrikáty, citáty apod., jsou vytvořeny tak, aby podporovaly stavebnicový charakter díla – a to jak ze strany tvůrce, tak i jeho vnímatele. Jistě se na současné radioartové scéně najde množství tvůrců, kteří vědomě navazují na tradice dada nebo třeba tvorby 60. let, mnohdy se tak děje přímými citacemi či třeba využitím starších technologií, například vyžitím audiopásky, gramofonových desek, nebo například čistými elektrofonickými oscilacemi; ale opět se často můžeme ptát, zda celá tahle hra není pouhým vzýváním líbivé zaprášenosti, fetišem, zda není postavena na pouhé povrchní fascinaci patinou šumivých nahrávek a dávných technologií. Danému dílu totiž pak logicky hrozí, že místo inspirativního navazování na minulost zapůsobí jako jakési do sebe uzavřené nimrání v arzenálu možných zvuků – a současně jako omezená hra s chytrými elektronickými mašinkami.

Ponechme však stranou tuhle choulostivou otázku po vědomosti či nevědomosti, navazování či nenavazování, popř. tvůrčí zodpovědnosti; ostatně ani znalost všemožných souvislostí nezaručuje, že dílo bude fungovat, že ožije, naopak: Čím je autor poučenější, tím větší překážky si vytváří. Ptejme se po tom, co vlastně dnešní kvalitní radiové umění – ať už vědomě či nevědomě – spojuje s minulostí, případně zda je dobová atmosféra, za které současné radiové umění vychází, nějakým způsobem příčinně srovnatelná se staršími dobovými jevy. Ptejme se po tom, zda existuje nějaká možná *problémově historická* spojnice mezi „tradiční“ avantgardou (záměrný protimluv) a současnou zvukovou alchymií. Vycházejme přitom ze základních znaků moderních či avantgardních směrů a současně také z důvodů jejich vzniku. Vlastně se tím dostaneme poměrně hluboko do historie a zjistíme, že mnohé znaky, které jsou současnému radiovému umění vlastní, jsou podmíněny obrazem světa, který tu už poměrně dlouhou dobu panuje, a z něhož tedy vycházejí i mnohem starší umělecké proudy.

Pro přehlednost si vyjmenujme několik obecně známých formálních znaků moderního díla, a zcela přirozeně se tak můžeme přesvědčit o tom, že uvedené znaky na současné radiové umění sedí velmi přesně.

- 1) Snad nejvýraznějším znakem moderních směrů, resp. avantgardy, je známá adornojská *negace syntézy*; jde zhruba o to, že dílo záměrně boří jednotu, postupuje proti přímé vyprávěcí linii, má výraznou tendenci k mozaikovitosti. Adorno těmto moderním postupům vytýká především prvoplánovou tendenci k vytváření šoku (jevu, kterého mnohem více cení autoři jako například fónický a konkrétní básník Franz Mon, který jej nazývá „poetickým zážehem“).
- 2) Rozbíjení jednoty díla s sebou nese i další důležitý znak, jímž je *fragmentárnost*, nebo také útržkovitost, nedořečenost, záměrné používání prefabrikátů a jejich dalších střepů.
- 3) Negace syntézy spojená s fragmentaritou je charakteristickým znakem moderní *koláže* a *montáže*, tedy děl doslova viditelně až demonstrativně lepených, do sebe vkládaných až „svařovaných“ (o principu textového svařování mluví v knize „Trojcestí“ Josef Hiršal), přičemž v principu nezáleží na využitém médiu – montovat lze obraz, film, plastiku, zvuk nebo text.
- 4) Moderní dílo se též vyznačuje značnou tendencí k *univerzálnosti*, tedy všežravém pojetí veškerého dostupného materiálu, jenž je následně v díle *recyklován* a využit v novém kontextu.
- 5) Tato univerzalita s sebou nese i to, že dílo se logicky snaží přesáhnout hranice média, ve kterém se pohybuje, stává se tedy *multimediálním*: Více či méně stírá hranice mezi jazykem a hudbou, mezi hlukem a hudbou, mezi slovem a notou, mezi obrazem a jazykem, mezi filmem a jazykem apod. Tak například vznikají díla někdejšího člena Wiener Gruppe Gerharda Rühma, který zaběhnuté hranice mezi médii cíleně rozbíjí, a mnohdy tak vlastně nelze určit, jedná-li se o dílo textové, zvukové či obrazové.
- 6) Dalším projevem univerzality je i častá tendence k *multiperspektivnímu* a *simultánnímu* tvůrčímu postupu, tedy střídání pohledů, technik, perspektiv a jejich prolínání – namátkou zde můžeme uvést dadaistické „Simultangedichte“, Döblinův mozaikovitý „Berlin Alexanderplatz“, ale

také třeba rozhlasovou hru Ernsta Jandla a Friederike Mayröcker „Fünf Mann Menschen“, která simultaneitu buduje stereofonicky.

II.

Lze tvrdit, že jistá oblast současného radioartu je úzce spřízněna s fónickou, hláskovou a konkrétní poezií, s tzv. Novou rozhlasovou hrou (Neues Hörspiel) a samozřejmě zde existuje i jasná návaznost na poměrně dlouhou tradici zvukového feature, tedy díla balancujícího na hranici reportáže a zcela autonomního uměleckého výtvaru. Z hlediska sktruktury je ale logické uvádět nejen paralely se starším zvukovým uměním, ale bezesporu i uměním literárním. Je totiž v principu druhořadé, s jakým médiem tvůrce zachází, mnohem důležitější je, *jak* s ním zachází. Spřízněnosti a inspirativní paralely lze proto nacházet napříč spektrem všech umění.

Výše zmíněných modernistických postupů (obecně souvisejících s montáží a koláží) využívá radioart hojně, a jak bylo řečeno, v současné době pracuje s technologiemi, které jsou na těchto postupech přímo založeny: Především počítačový multitrack nabízí možnosti přesného střihu, paralelního běhu nebo překrývání zvukových stop. Tím se dostáváme k tomu, čím je vlastně vznik moderních tvůrčích postupů do značné míry podmíněn: Bezpochyby jsou to technické možnosti dané doby, stejně tak jako atmosféra, kterou nové technické vymoženosti vytvářejí. Samotný princip montáže a koláže, postupu, který není pevně vázán na konkrétní médium, je tradičně chápán v souvislosti s rozvojem techniky, měst, industrializace a nových médií. Tyto faktory změnily, především v pozdním 19., 20. a samozřejmě i 21. století životní tempo a vůbec podobu každodenního života a přímo se promítly do povahy uměleckých děl.

Když Gottfried Benn v padesátých letech píše, že malovat obraz Madony je ve věku techniky absurdní, jasně tím říká, že umění už nemůže stavět na uzavřené jednotě, natožpak na tradičních náboženských hodnotách. Je opravdu dost pochybné chtít po umělci, aby vytvářel nějaké formálně lineární (nebo dokonce tradičním náboženstvím prodchnuté) dílo ve věku blikajících reklam, silničního provozu, městského ruchu a rámusu, později i počítačových sítí atp. Koneckonců, právě rádio je už ve dvacátých a třicátých letech jedním z prostředků, které tuto disparátnost a skládankovitost skutečnosti formulují, a to nejen střídáním druhů pořadů, ale i mnohými rozhlasovými hrami; známá je vůbec první německá rozhlasová hra Hanse Flesche „Zauberei auf dem Sender“ (1924), hraná živě, která není ničím

jiným než prezentací režijního zmatku uvnitř rozhlasového studia, ztřeštěnou mozaikou výkřiků a boje s rozhlasovou technikou.

III.

Je zřejmé, že od jisté doby avantgardní postupy vytvářejí – zcela proti svému původnímu poslání – cosi jako *společnou moderní tradici*, která buduje na tom, že svět už nelze vnímat jako jednotný celek, ale jako síť relací či dokonce nespojitou tříšť: Z původně ryze avantgardního, obrazoboreckého počínu rozbití jednoty díla se tak stává dlouhodobý tvůrčí postup, který funguje jako věrohodný otisk doby. Moderní díla reflektují svět, který trpí ztrátou sjednocující instance, a tím působí jako otevřená struktura nebo dokonce nepřehledný chaos.

V této souvislosti je namístě provést na první pohled trochu daleký historický skok a zmínit důležitou skutečnost, že takovýto obraz světa není typický pouze pro přetechnizované 20. a 21. století, ale sahá podstatně hlouběji, konkrétně k momentu, kdy po umrtvení víry v Boha krachuje víra v lidský rozum; historie i přítomnost jasně ukazují, že člověk jako racionálně a materiálně myslící bytost nedokáže udržet pořádek světa v rovnováze: Francouzská revoluce a následné (perfektně technicky a takticky vedené) napoleonské války proměnily svět v šílený a nevyzpytatelný a krajně nestabilní *experiment*. Taková tendence samozřejmě pokračuje v různých obměnách dodnes a díky novým a novým technickým vymoženostem zjevně přidává na tempu. Umění by bylo dost zaslepené, kdyby tímto tempem zůstalo nedotčeno. To ovšem neznamená, že chaos vnímaných dat suše reprodukuje; dá se říci, že jej svobodně přeuspořádává a v mnoha směrech vylepšuje (z 20. století viz například románovou montáž Oswalda Wienera „Vylepšení střední Evropy“).

Ve výše popsané problémově historické ose právě spočívá na první pohled poněkud příkrá paralela mezi uměním 20. a 21. století a uměním podstatně starším, jež se na první pohled může jevit jako zcela neaktuální a omšelé. Výše zmíněné moderní principy jako fragmentarismus, univerzalita, simultaneita, multimedialnost aj. (tedy např. průnik jazyka a hudby, a tím i rozšířený pojem umění, či rühmovská rozšířená poetika) skutečně nejsou bytostným vynálezem 20. a 21. století, ale byly jasně popsány již mnohem dříve – a především: Vycházejí z podobných pohnutek jako dnes. Tendence k jazykovému a jinému tvůrčímu experimentu je vlastně přímým odrazem experimentu společenského – raní romantici konce 18. století se snažili chaos tohoto světa napravit ozdravným chaosem uměleckým. Jinými slovy, umění se v roztržité realitě chová zcela svobodně, uchyluje se

samo k sobě, ale zároveň do sebe nasává atmosféru a technické možnosti dané doby: Buduje si ze získaného materiálu svůj vlastní svět, svoje autonomní zákonitosti, a vytváří tak novou a snad jedinou možnou víru – víru v sebe sama. Tato tzv. „Kunstreligion“ je specifikum, které lze v různých formách sledovat zhruba od období raného romantismu a více či méně sahá až po dnešek.

Alchymie slova, tónů, zvuků, svobodná tvůrčí práce, mnohdy čirá abstrakce, představují zjevně i dnes jednu z mála možností, jak objevovat a zachovávat řád a harmonii – byť rozbitím formy. Friedrich Schlegel, který takovou tvorbu prosazuje v textové rovině, chápe na sklonku 18. století literaturu jako souhrn chemických resp. alchymických pokusů; stejně tak je známo, že jeho tvůrčí souputník Novalis usiloval o matematické a kombinatorické pojetí jazyka, a tím i o čistou jazykovou abstrakci. Zde si dovolme přímou paralelu se současným akustickým uměním Thomase Gerwina, jež je označováno jako zvuková alchymie; v souvislosti s Novalisem nás jistě napadne analogie s permutační poezií Eugena Gomringera nebo Maxe Benseho. Jiný příklad, odkazující k dada: Rozhodně není náhodou, že dadaista Hugo Ball vzývá alchymii hláskové básně jako útěk před každodenním jazykem, který je zcela znemožněným žurnalistickými automatismy; Ball dokonce takovou tvůrčí činnost považoval za mystickou záležitost, podobně jako Kurt Schwitters nebo Hans Arp.

IV.

Jistě nelze uvedené starší a nové směry ahistoricky ztotožňovat, je třeba skutečně počítat s tím, že míra odbožštění a fascinace technickým věkem dnes postoupila tak daleko, že výrazy jako mystika, transcendence nebo absolutno dnes působí skoro nepatřičně či úsměvně. Ironicky bychom se tedy mohli zeptat, zda mnohé současné tvůrce – literární, zvukové či třeba obrazové – takové východisko vůbec zajímá, tedy zda současné umění skutečně ještě věří samo v sebe nebo vůbec v cokoliv, zda skutečně není jen pustým přežíváním chaosu vnímané reality. Ale pokud mu nárok na přesah přiznáme (doufejme, že to stále ještě lze), je skutečně fascinující sledovat, jak se principy tohoto přesahu objevují v mnohem průzračnější a hmatatelnější podobě ve starších moderně založených dílech.

Kromě romantiků lze zmínit i řadu jiných tvůrců pozdního 18. a celého 19. století, kteří dodnes mohou působit velmi inspirativně, a to na jakoukoli oblast montovaného umění, pochopitelně i na umění zvukové. Zmiňme ještě jednu princip simultaneity a

multiperspektivity, který je ve dvacátém století typický pro mnohé filmové, zvukové a obrazové montáže, reportáže, v mnoha směrech i pro současný radioart. Inspirativní historický můstek vede například jednomu autorovi doby předbřeznové Christianu Dietrichu Grabbemu. V roce 1831 napsal Grabbe drama o Napoleonovi, v němž ztvárnil posledních sto dní před Waterloo; učinil tak s plným vědomím toho, že kus je na jevišti tradičním způsobem nehratelný, že jej nelze sehrát s tradičním technickým vybavením divadla – hra má kolem 200 mluvících účinkujících a neustále přepíná mezi místy děje, na první pohled se jeví zcela nepřehledně. Autor tak neučinil ani z trucu ani z plezíru, ale jednoduše proto, že tradičními postupy nemohl zaznamenat novou skutečnost moderně vedené války, komunikaci pomocí optického telegrafu, masové šíření informací. Předznamenal tak to, co se postupem času rozvinulo do v mnohem intenzivnější podoby a co dokázala zachytit a ztvárnit pouze záznamová média – právě ona umožnila prolínání a překrývání perspektiv, rychlý střih, vnik Ejzenštejnových filmů, ale později třeba i radikální hudebně-zvukové a filmové experimenty Mauritio Kagela. Grabbe zároveň pracuje s prvkem střihového rytmu; žánr dramatu a jeho jazyk tedy užívá velmi netradičně, v podstatě tak, že potlačuje jeho obsahovou hodnotu a znázorňuje především jeho tektoniku, rytmiku, případně hudebnost. Není snad takový tvůrčí postup typický a inspirativní i pro mnohá současná feature?

V.

Podobných případů jako Grabbe bychom mohli nalézt samozřejmě více a rozhodně se vyplatí jimi zabírat. Možná se zdál tento text poněkud rozbíhavý a nesourodý, odbočující od tématu zvuku. Cílem bylo však poukázat na to, že současné zvukové lepenice lze chápat v mnohem širším kontextu, než na jaký jsme běžně zvyklí, a především je namístě inspirovat se i jinými médii. Je totiž velmi inspirativní zjišťovat, že montované dílo není v principu vůbec nic nového, že nové jsou pouze technické možnosti, jak daný materiál lepit, mísit, slučovat. Technické možnosti současného radioartu jsou v tomto směru nebývalé a v dějinách umění zcela ojedinělé. Už sám vznik počítačového střihu a mixu představuje opravdovou revoluci v zacházení se zvukem, dá se dokonce tvrdit, že výše zmíněný pojem alchymie na současné radiové umění sedí zdaleka nejlépe. Montáž jednotlivých částí lze provádět nebývale přesně a jemně, práci lze doslova atomizovat. Pomocí vrstvení a střihání stop, rozkládání zvuku na nejmenší částičky lze dnes na akustické rovině vytvářet díla, která by při práci s páskem, natožpak živou manipulací s gramofonovými deskami či fonografickými

válečky mohla stěží vzniknout. Práce se zvukovou křivkou skutečně umožňuje přiblížit práci se zvukem citlivé a jemné tvorbě se štětcem nebo třeba s hlinou, případně i s tužkou nebo jakýmkoli jiným pisátkem. V radiovém umění lze také velmi dobře zhodnocovat literární vlivy; posun textových děl do akustické roviny představuje navíc jednu z cest, jak udržet literární experiment v životaschopné podobě, jak rozšířit jeho možnosti.

*In: Michal Rataj (ed.): **Zvukem do hlavy. Sondy do současné audiokultury.** Akademie múzických umění, Praha 2012.*

http://www.rozhlas.cz/radiocustica/annonce/_zprava/1038752