

Poezie za hranicemi jazyka

Počátkem padesátých let vypracoval rakouský básník H. C. Artmann osmibodovou proklamaci „poetického aktu“, v jejímž úvodu píše: *„Existuje jedna věta, která je nenapadnutelná, totiž že básníkem může být i ten, kdo třeba nikdy nevyslovil či nenapsal jediné slovo.“* První bod proklamace zní: *„Poetický akt je taková tvorba, která odmítá každou reprodukci z druhé ruky, to znamená každé zprostředkování jazykem, hudbou nebo písmem.“* Artmann, který později společně s Gerhardem Rühmem založil neoavantgardní skupinu Wiener Gruppe, tímto způsobem navazuje na dávnou myšlenku jazykové krize, která se objevuje například u Huga von Hoffmannsthal nebo Fritze Mauthnera, a je vůbec výchozím tvůrčím bodem moderních literárních směrů. Jazyk je vnímán jako značně nedokonalý nástroj, který není schopen postihnout mimojazykovou realitu. Takový postoj je přímým opakem literárního realismu či naturalismu a mimo jiné tvoří základ dadaistického nonsensu nebo abstraktní hláskové poezie – tedy směrů, které zcela rezignují na jazykový obsah a obracejí se směrem *do jazyka*, do jeho vnitřní reality; v nejčistší formě se takový postup později objevuje v konkrétní poezii, zcela krystalicky například v této básni švýcarského autora Eugena Gomringera:

mlčet mlčet mlčet
mlčet mlčet mlčet
mlčet mlčet
mlčet mlčet mlčet
mlčet mlčet mlčet

Gomringerova báseň-diagram s chladnou matematickou přesností znázorňuje krajní mez jazykového selhání. Mlčení lze zprostředkovat pouze mlčením, nikoli jeho jazykovou formulací. A opět se nabízí paralela s Hofmannsthal, který v závěru svého Dopisu lorda Chandose vidí jediné možné východisko z jazykové krize právě v mlčení či umlknutí.

Koncentrát jazykově-kritického postoje je také obsažen v textu Rühmovy přednášky „pochyby o jazyce“, jehož překlad zde uveřejňujeme (viz s. ??). Citujme jednu z klíčových tezí: *„literární realismus, ať už naturalistický či socialistický, se nadchl pro kuriózní program – snaží se něco vyonanovat z jazyka tam, kde nic není. [...] ukazuje*

se totiž, že srozumitelné na jazyce právě není to konkrétní, co jazyk znamená, ale to abstraktní, čím sám je.“ V praxi to znamená, že jediná možnost, jak s jazykem věrohodně pracovat a dosáhnout opravdovosti, je rezignovat na jeho obsah, pojmout jej čistě jako materiál. Tedy vytvořit z jazyka otevřenou strukturu, rytmus, hudbu, obraz či objekt, a tím zároveň překročit hranice jeho primárního, vyprázdněného obsahu.

Autoři Wiener Gruppe neobnovují jazykově-kritický postoj jen tak z plezíru, nýbrž z čisté umělecké nevyhnutelnosti. Po druhé světové válce bylo velmi těžké napsat větu, která by v sobě nenesla otisk nacistických hrůz. Klasické literární, ovšem i hudební nebo výtvarné tradice byly vydrancovány propagandou, němčina jako celek se stala synonymem diktátorského řevu. Diskreditace jazykového média a umění dosáhla nejvyššího možného stupně – a zdálo se, že pro prosazení tvůrčí opravdovosti skutečně nezbyvá nic jiného než opustit konvenční postupy a v troskách jazyka začít dadaisticky řadit. V tom je třeba spatřovat jeden z hlavních důvodů poválečného experimentu ve všech německy mluvících oblastech.

Wiener Gruppe působila v letech 1954 až 1964 ve Vídni a její jádro tvořilo pět autorů. Vedle zmíněného Artmanna a Rühma ještě Konrad Bayer, Oswald Wiener a Friedrich Achleitner. Jakkoli byla tvorba skupiny všestranná, hlavní těžiště její tvorby tvořila práce s textem. Rozvineme-li Artmannovu úvodní tezi, tvořila Wiener Gruppe ne z druhé, ale opravdu přímo z první ruky. Jako ústřední stavební kámen, materiál své tvorby, ustanovili autoři *slovo* a chápali jej jako stavebnici pro otevřenou montáž; v tom smyslu například také rezignovali na psaní malých a velkých písmen, případně na diakritiku. Tvorbu podřídili všemožným strukturním vzorcům, permutačním, kombinatorickým, grafickým, hudebním, ale i čistě jazykovým až jazykovědným – jazyk je rozkládán na ty nejmenší částičky (hláska, foném) a znovu konstruován, analyzován, rozkrýván. V počátcích existence skupiny zde vznikalo intuitivně a autonomně to, co začínalo být v Německu, Francii a Švýcarsku známé jako konkrétní a experimentální poezie.

Zřetelná návaznost Wiener Gruppe na dadaismus byla zpočátku podnícena jen minimem inspiračních zdrojů. Rakouské knihovny, pokud před obdobím nacismu vůbec nějaká díla avantgardy vlastnily, byly hitlerovským režimem radikálně pročištěny a celou avantgardní scénu předválečných let bylo třeba znovu objevit a pracně poskládat dohromady z nejrůznějších soukromých zdrojů. Proto jsou také inspirační linie tak široké – členové skupiny neoživilo pouze autory jako Hans Arp, Kurt Schwitters, August Stramm, Arno Holz, ale zabývali se také konstruktivismem (především Rühm), vedle linie surrealistické navazovali i na tradici černé romantiky a dokonce i na vídeňskou lidovou frašku (Artmann). Vedle těchto zdrojů je ovšem třeba uvést nespočet primárního materiálu, z něhož byla díla Wiener Gruppe montována, popřípadě se jím inspirovala nebo jej persiflovala. Jazykové učebnice, slovníky, technické návody, všemožné (ne)literární texty, různé sociolekty, zejména detailně analyzovaný vídeňský dialekt, to vše sloužilo jako materiál pro práci se slovem, slabikou, písmenem. Montáž textů často probíhala v autorském týmu. Koncem padesátých let

autoři svérázným způsobem obnovili tradici literárního kabaretu, hráli mimo jiné dodekafonický jazz, jednotónové a dvoutónové skladby, psali šansony, kolážovaná dramata a skeče, v nichž se nevyhýbali morbiditám a vulgarismům – viz například Bayerovu báseň „srání a chcaní“ (*Scheißen und Brunzen*). malá písmena i v nj: prosím zkontroluj dle originálů Vedle různorodého textového materiálu se do poezie Wiener Gruppe dostávaly mimotextové vlivy, a v tom lze spatřovat snad největší, zcela nadčasový a dodnes nepřekonaný počín skupiny – docházelo zde k těsnému a velice originálnímu propojení s obrazem, zvukem, hudbou i jevištní akcí.

Živelnost Wiener Gruppe byla takřka po celou dobu existence skupiny bržděna tím, že v konzervativním Rakousku nacházela jen pramalou odezvu a autoři tvořili ve značné izolaci. Platili nanejvýš za výtržníky a provokatéry a dlouho zůstávali bez možnosti publikovat. Jediné, co usedlé rakouské publikum a nakladatele skutečně zaujalo, byla experimentální poezie pracující s vídeňským dialektem – tak byl v roce 1958 objeven Artmann („*med ana schwoazzn dintn. gedichta r aus bradnsee*“), o rok později i Rühm a Achleitner („*hosn rosn baa*“). Počátkem šedesátých let se tvorba skupiny pozvolna tlumí, H. C. Artmann ji opouští už v roce 1958, Oswald Wiener odchází v šedesátém roce, Konrad Bayer páchá v roce 1964 sebevraždu a skupina se následně rozpadá.

Ve výběru textů jsme se soustředili na především na Gerharda Rühma, neboť je ve Wiener Gruppe postavou ústřední. Koncem šedesátých let vydal antologii *Wiener Gruppe*, kterou až do devadeátých let postupně doplňoval, a také je editorem sebraných spisů Konrada Bayera (1985, 1993). Od dob skupiny vykazuje Rühmovo dílo jasnou tvůrčí kontinuitu a tendenci k zprůzračnění, ke krystalizaci – proto jsme v jeho případě sáhli i k textům, které časově nespadají pouze do období Wiener Gruppe, ale jsou podstatně novější. Máme za to, že autorův koncept intermediality je dodnes neotřelý, inspirativní, v mnohém předbíhající svou dobu. Na díle Gerharda Rühma lze doložit, že experiment je zcela plnohodnotnou a životaschopnou formou poezie, ba co víc, může poezii v pravém smyslu slova rozšířit, dostat se do míst, kam slovo samo o sobě nedosáhne. Rühmovy texty doplňujeme jedním kolektivně psaným textem, a rovněž jedním pozoruhodným textem neprávem opomíjeného Konrada Bayera.

* * *

Gerhard Rühm (1930) má v oblasti poválečné neoavantgardy výsadní postavení. Značná část jeho tvorby je založena na objevování a zkoumání hraničních oblastí mezi textem a hudbou, ale i obrazem či objektem. Rühm studoval klavírní kompozici, zabýval se i orientální hudbou, mimochodem platí za objevitele tzv. jednotónové hudby. Pracoval (a dodnes pracuje) intermediálně, v padesátých letech se například snažil přenést principy serialistické hudby na jazyk, čímž z literární perspektivy

navazoval na tradici druhé vídeňské školy (Webern, Schönberg, Berg). Také zcela v souladu s *musique concrete* bořil hranici mezi hlukem a hudbou. Levitaci mezi médii velmi dobře popisuje ve svém textu citát-li, pak kurziva „hudba a jazyk jako obrazykové písmo“. Rühm je dnes známým a respektovaným tvůrcem, živou legendou, ale zároveň dodnes (ještě stále) představuje typ literárního podivína a outsidera, pro mnohé snad i šilence. V jeho tvorbě se kombinuje preciznost s živelností, až kutilská posedlost s hlubokou poučeností. To koneckonců dokládá i jeho esej, kterou zde v překladu uveřejňujeme. Je výrazem nakažlivé tvůrčí vášně, goethovsky pojímaného „diletantismu“, ale zároveň ji lze vnímat jako čistě teoretické pojednání, jako jasný tvůrčí program. Podobně funguje i Rühmova přednáška „pochyby o jazyce“, jež je přednáškou a zároveň performancí, tedy praktickou demonstrací prezentované teorie.

Čteme-li některé Rühmovy texty, mohou na nás na první pohled působit banálně. Je to především proto, že nevnímáme jejich mediální mnohovrstevnatost a chápeme je pouze jako text. Mnohý čtenář by jistě váhal nad tím, zda lze například Rühmovy číselné básně, vlastně jen pouhé řady čísel (vědomé parafráze Schwittersovy číselné poezie), vůbec považovat za *poezii* – jaké překvapení ovšem nastane, když jsou tato díla předvedena v akustické podobě. Najednou nedokážeme určit, kde končí jazyk a začíná zvuk, často se přistihneme, že do těchto abstraktních kompozic sami vsazujeme zcela konkrétní náladu a význam, případně i drobnou fabuli. Poetika v těchto textech ožívá zcela nezávisle na jazykovém obsahu, projevuje se někde v hraniční oblasti mezi zvukem a jazykovým znakem, mezi hudbou a slovem, zcela autonomně vytváří široké spektrum obrazů a představ.

Rühm bezpochyby patří k autorům, kteří jsou schopni velmi originálním způsobem zkombinovat zdánlivě suchý experiment a humor; není to ovšem jiskrně hravý humor typu Ernsta Jandla, případně Christiana Morgensterna, ale vychází ze samotné akce, z experimentu, který vpravdě romanticky balancuje mezi vážností a vtipem. Na jakou stranu se přikloníme, nechává autor zcela na nás, v duchu Schwittersovských performancí vystupuje s akademickou vážností a svou hru dohrává do konce. Takto například, za doprovodu orchestru, více než osm minut s kamenným výrazem opakuje jedno slovo „zum/„k“ (viz Rühmovo představení „Von der Erde zum Mond“, dostupné na YouTube) a mnohý divák se jistě nemůže zbavit pocitu, že autor je buď podvodník, nebo recesista. Přistoupíme-li však na vážnost a důslednost daného aktu, vjem se zásadně mění a nabízí nečekané množství významových i zvukových rovin, daných mimo jiné rytmem nebo náhodnými souzvuky s hudebním doprovodem. Jinou podobu rühmovské ironie najdeme ve zvukové kompozici „ideální tělo“: Prostřednictvím kvadrofonní akustické produkce, založené na konstrukci představ prostřednictvím slov a pečlivě odměřované ticho, nás autor zcela lidsky natchytá – usvědčí nás z toho, že během poslechu nevnímáme průběh experimentu jako takový, ale automaticky si představujeme onu „dobře stavěnou dvacetiletou Vídeňáčku“, tudle není citát, ale malé v ?? včetně jejich intimních partií. Opět se dostáváme

k tomu, o čem byla řeč na začátku, totiž k fenoménu mlčení: obraz oné Vídeňanky totiž zjevně vzniká mimo oblast jazykové artikulace, v pauzách, kdy je pouze tiše odměřován čas.

Rühmův divadelní kus „chodit“ může na jevišti na první pohled působit jako zmatené a groteskní pobíhání z místa na místo. Respektujeme-li však jeho pravidla, pochopíme, že pomocí této performance je ohledáváno množství konstelací účinkujících postav v časoprostoru a že to, co probíhá na jevišti, je krajně koncentrovanou formou epiky, zhuštěním nekonečného množství možných dějových úseků a linií. Dochází zde k až přízračné hemživosti, tektonika pohybů vytváří přesnou funkční paralelu k realitě – například k velkoměstskému ruchu, dopravním a informačním tokům apod., zrychlující se tempo a zvyšující se hlasitost lze vnímat i jako postupnou a logickou cestu k totálnímu chaosu; tím předváděná performance získává zcela apokalyptický rozměr. Rühm svým jevištním kusem zároveň naplňuje myšlenku konkrétní poezie, resp. poetických konstelací. Představení neznázorňuje nic než samo sebe, už ani v nejmenším se nepočítá s vytvářením jevištní iluze. Čistě kombinatorickým a abstraktním způsobem zpracovává autor mechanismy „okamžiku“ a „přítomnosti“ (viz úvod ke kusu). Rühm se také opět pohybuje na hranici mezi médií – relativizuje hranice mezi pohybem jazykovým a fyzickým; jeho jevištní kus také zjevně využívá postupů, které lze nalézt v moderní vážné hudbě. Logické kombinace a náhodná setkání jednotlivých elementů zde vytvářejí překvapivé souzvuky a proměnlivý rytmický tok. Rühmova hra představuje neobyčejně čistý příklad toho, jak lze cestou intermediality proniknout do oblastí, na které žádný konvenční postup, žádný obvyklý jazyk, nemůže stačit.

* * *

Konrad Bayer (1932–1964) je v našich končinách takřka neznámý autor, pouze v šedesátých letech byla jedna z jeho montáží, Hruška, přeložena Josefem Hiršalem. Bayer ani v rakouském kontextu nepředstavuje žádný „mainstream“. Na rozdíl od Gerharda Rühma je autorem značně rozbíhavým, a proto také složitě uchopitelným. Jeho dílo je silně fragmentární, většinu svých textů autor nedokončil, i hotové tištěné texty podroboval dalším a dalším změnám. Pro Bayerovu tvorbu je typická soustředěnost na jazyk a na jeho vnitřní realitu, na zvuk, gramatiku, skladbu.

Text „hora“ („der derg“) je jedním z Bayerových polozapomenutých divadelních kusů, nebo také „Hörspiel“ (žánr není přesně určen, text najdeme také v jedné z antologií rakouských rozhlasových her). Slovo Spiel, tedy „hra“ je zde třeba chápat skutečně doslovně, tedy jako opravdovou hru se slovem. Bayerův dramatický kus by se na první pohled mohl jevit jako předimenzovaná jazyková fuga, blábolivá a předvídatelná řetězení, cesta v kruhu – ovšem opět pouze do chvíle, kdy jej vnímáme jako pouhý text na papíře. V okamžiku, kdy si jej začneme nahlas předčítat, případně jej

posloucháme, zjistíme, že staví na neobyčejné plasticitě vjemů, která se realizuje ne především obsahovou, ale zvukovou složkou jazyka. To, co Bayer vytváří, je vlastně, umělý, abstraktní jazyk – zároveň však pracuje s tím, že zvuková a vizuální složka jazykového znaku je vlastně přesnější než jeho samotný obsah. Napiše-li Bayer například slovo *eis* („led“), pak z daného hláskového sekupení, navíc v jeho dalším hláskovém kontextu (*eisen, fels, seil*) skutečně cítíme chlad a ostrost ledových krystalů, kluzký povrch ledové námrazy – takto ostatně uvažuje i Rühm: „*nejnovější výzkumy dokázaly v oblasti psychofonetiky v nejrůznějších kulturních okruzích a jazykových skupinách překvapivé shody v posuzování výrazové hodnoty hlásek jazyka. nabízí se otázka, zda porozumění, jímž jsme si většinou tak slepě jisti, nemá hlubší důvody než jen výstižnou formu, kterou je zprostředkováno.*“ (dále viz s...)

Význam je v Bayerově textu tvořen souzvuky hlásek a slabik, jejich ostny a kulatostmi, přechody, zvukovými a gramatickými asociacemi. Právě tak je zde vytvářen prostor, pohyb, zároveň i obsah. Jazyk se u Bayera zhmotňuje ve všech svých přednostech i nedokonalostech – stejně jako hory mlží, vzdalují se nám, ztrácíme se v nich, tak funguje i jazykový systém. Mlha nicoty se otevírá právě ve chvíli, kdy jazyk přestává fungovat, kdy se bezradně točí v kruhu („wo ist wo?“ – „kde je kde?“), případně zcela umlká. Pozorným čtením zjistíme, jak rafinované a svěbytné postupy Bayer volí, jak důsledně naplňuje koncepci toho, co je to „konkrétní poezie“ – tedy žádná prohlédnutelná hra s kaligramy, permutace, chladná stavebnicová paradigmata, či britká hravá vtipnost, ale jazyk jako takový, v celé šíři svobody pohybu své sdělnosti, ale zároveň i své vymezenosti, v hranicích „hory“.

V textu „hora“ je do důsledku rozpracován jeden z prvků, který je pro Bayerovu tvorbu typický, ne-li klíčový: motiv mizení do ticha, kamsi do mlhy, mimo text. Když Gerhard Rühm uspořádal Bayerovu literární pozůstalost, umístil na konec přílohy k jeho autobiografickému románu *Šestý smysl* nepoužitý textový fragment, který celé dílo velmi zasvěceným způsobem uzavírá a dodává mu vpravdě tragický obsah: „*židle mizejí v mlze, ruce mizejí v mlze. robert wiesinger mizí v mlze. stěny mizejí v mlze. jezzy marek mizí v mlze. venku v dálce vizí v mlze potměný měsíc. úplně vpředu stromy. mizející kontury. weintraubův venkovský dům se vynořuje z hustých mlžných oparů. lucerna ve stáji vrhá kalnou svatozář do soumrácného rána. oči waltera steinböcka si do mlhy vymýšlejí reflektory, lucerny na přídi, zaoceánský parník, zatímco on, walter steinböck mizí v mlze.*“

Tento úryvek lze bezesporu chápat jako interpretační klíč nejen ke zmíněnému románu, ale i k „hoře“. Na jedné straně všeobklopující mlha, nicota, ticho, smrt, bezdná bělost prázdného papíru, okolí textu – a na straně druhé jasné kontury, pohyb, tanec uvnitř textu, jiskřivost nárazů slov a hlásek, život, poezie.

Literatura

Artmann, Hans Carl: *The Best of H. C. Artmann*. Frankfurt, Suhrkamp 1970. | Bayer, Konrad: *Der sechste Sinn*. Wien, Deuticke 1993. | Bayer, Konrad: *Sämtliche Werke*. Wien, Klett-Cotta 1985. | Janetzki,

Ulrich; Ihrig, Wilfried (ed.): „Die Welt bin ich“ Materialien zu K. Bayer, in: *Protokolle. Zeitschrift für Literatur und Kunst*, 83/1, 1983. | Rühm, Gerhard (ed.): *Die Wiener Gruppe. Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen*. Reinbek, Rowohlt 1985. | Rühm, Gerhard: *Aspekte einer erweiterten Poetik. Vorlesungen und Aufsätze*. Berlin, Matthes & Seitz 2008. | Rühm, Gerhard: [kresby, primární a sekundární texty], in: *Protokolle. Zeitschrift für Literatur und Kunst*, 83/2, 1987 (ed. Breicha, Otto). | Rühm, Gerhard: *Text-Bild-Musik, ein schau- und lesebuch*. Wien, Freibord 1984. | Schmitz-Mayer-Harting, Elisabeth (ed.): *Dichtung aus Österreich*. Wien, Österreichischer Bunderverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst 1977.

Pavel Novotný (1976), germanista, básník a autor radiofonických kompozic (např. *Vesmír*, 2010; *Tramvestie*, 2011); působí jako vedoucí Katedry německého jazyka na Technické univerzitě v Liberci.

Gerhard Rühm

hudba jako jazyk a obrázkové písmo (hraniční oblasti mé umělecké práce)

stejně jako se komponisté mnohdy uchýlovali ke slovu, když jim k tomu, co chtěli „říct“, už hudba nestačila (připomeňme beethovenovu devátou symfonii, mahlerovu druhou a osmou nebo skrzabinovu první), tak se i já dostávám od jazyka k hudbě a od psaní ke gestickému kreslení, když chci něco vyjádřit, a slovo mi připadá příliš těsné, příliš vymezené. stejně tak i moje textová hudba anebo „tónové básně“, jak je v doslovném smyslu chápu, představují také – nejen – zpracování hraničních oblastí jazyka a obecně výrazu, pokusy vyjádřit něco kromě řeči slova, něco, o co se pokoušela už čistá hlásková poezie a o co se pomocí stále diferencovanějších prostředků (např. technických možností moderního zvukového studia) stále pokouší. scheerbart, kručonych, hugo ball a mnoho dalších se z pochyb nad jazykem, znehodnoceným každodenním užíváním, dostali už záhy k „čistě“ hláskové poezii, ano, už novalis o ní snil. zde konečně dochází k sublimaci jazyka do hudby, snad také k sublimaci racionálně ohraničeného, definovaného či definitivního do mnohoznačného a zároveň jemněji diferencovaného, procesuálního, k proměně pouhého reprezentujícího v prezentaci: objevení těla, spojení znaku se smyslovostí – to je poetický a zcela obecně estetický akt par excellence.

silná emocionalita promluvy smazává hranice mezi znakem a významem – slovo se stává znějícím výrazem míněného. fonetický materiál vybízí k výrazovému projevu až po emocionální identifikaci se zvukem slova. emocionalita zabarvuje význam a zvukový obraz slova, případně, odpovídajícím způsobem, i věty. slovo „smutek“ se z hlediska intonace vyslovuje jinak než slovo „radost“. způsoby mluvy, které takto zprostředkovávají význam slov (ať už vědomě, či nevědomě), lze nazvat hlasovými gesty. hlasová gesta a takzvaná „malující charakteristika“ vytvářejí fyziognomii mluvy. podle dnešních poznatků jsou fyziognomické momenty nasazení hlasu fylogeneticky a ontologicky starší než řeč znaků. na základě toho se zdá, že hudba a jazyk mají společné kořeny. mimochodem také při psaní a kreslení mluvím o fyziognomii, totiž o fyziognomii čáry, přičemž mezi předmětnou a nepředmětnou kresbou už není rozdíl principiální, ale pouze graduální. přechod mezi předmětnou a nepředmětnou kresbou se stal stejně pohyblivým jako přechod mezi jazykem – rozumíme-li tím i zvukově-jazyková vyjádření – a hudbou. vždyť jazykový ekvivalent k hudbě nepředstavuje pragmatickou, tedy cílově orientovanou stránku jazyka, ale uměleckou, poezii, jež se v žádném případě nemusí podřizovat logickým, účelově orientovaným

pravidlům jazyka. významové roviny a výše zmíněná vlastnost konkrétní a fonetické poezie byly však dosud málo prozkoumány, což je způsobeno literárním konzervativismem většiny jazykových a zvláště literárních vědců. v každém případě by taková zkoumání vyjasnila vztah mezi jazykem a hudbou z nové stránky.

při sloučení jazyka a hudby vzniká něco, co nedokáží ani jazyk ani hudba samostatně – z jedné strany by se to snad v novém smyslu dalo označit jako „metajazykovost“, ze strany druhé jako „metahudebnost“.

je to překvapivé, ale v současnosti je jazykový charakter hudby opět něčím velmi sporným; respektovaní autoři ho v nejnovějších publikacích z principu popírají. ačkoli jsou pro takový zobecňující náhled vznášeny moudré argumenty, nezkoumají se některé významné body, které jazykovou povahu hudby potvrzují. předně jsou znakové systémy jednou provždy přenosné. význam dvaceti šesti písmen, která přece nemají s formou těchto jednotlivých grafémů bezprostředně nic společného, může být libovolně přiřazen jiným znakům, barvám, věcem, gestům a zvukovým událostem, tedy také hudebním tónům. moje hudební texty nebo „tónové básně“ využívají možnosti transformace znaků, a sice tím, že přiřazují písmena určitým tónům, přičemž slabiky mohou tvořit souzvuky, a zprostředkovat tak poslech textů čistě instrumentálně (také ve svých melodramatech používám většinou tuto „transformační metodu“). ač se přitom v takovém důsledku jedná o jevy hudebních výjimek, a jednotlivým slovům, jež tvoří základ, nemá posluchač vůbec rozumět, bylo by to – alespoň v některých zjevnějších případech – při znalostech a ovládání přiřazovacího klíče zcela možné. za takového předpokladu tedy lze hudbě v úzkém jazykovém smyslu „rozumět“.

druhý bod, na němž v žádném případě nelpí příchůť možné kurióznosti, se týká sdělovacího charakteru zvukových gest, hudebních parametrů mluvené řeči vůbec, tak, jak se manifestují v melodii mluvy, frázování, rytmu, dynamice. tyto jsou jak známo bezprostředně sdělovací a vypovídají něco o osobě a naladění mluvčího. tím je promluva příbuzná rukopisu, jenž – stejně jako promluva ve vztahu k hudbě – nabízí kresbě celý arzenál diferencovaných výrazových znaků, které jsou zároveň klíčem k jejímu pochopení, pokud je akceptujeme a umíme jich užívat. ve všech hudebně-psychologických publikacích, se kterými jsem se setkal, jsem narazil na překvapivý deficit mluvně-psychologických poznatků. je to udivující, protože při položení oné zajímavé otázky, čemu vlastně na hudbě rozumíme, bychom se přece měli nejdříve obrátit k jejímu prapůvodu, tedy k lidskému hlasu.

do hudby – byť ne do každé – se skutečně věrně promítá mnoho výrazových charakteristik a typických mluvních gest lidského hlasu. hudba by se dala přímo definovat jako řeč často přecházející do extrému. zatímco se lidský hlas většinou drží v rámci jedné oktávy, rozprostírá se hudba přes více oktáv, roztahuje nebo zrychluje tempo mluvy až po krajní mez, diferencuje nebo zjednodušuje rytmus, opakuje částice a protahuje škálu hlasitosti až po fyziologickou (a psychologickou) hranici slyšitelnosti, stupňuje smyslně nebo bojácně se chvějící hlas až k tremolu. připomeň-

me také pozvednutí výšky tónu v otázce – jev, který lze prokázat u všech pozemských národů. tón otázky se jeví jako pra-gesto lidstva. členící význam motivu otázky v hudbě, a nejen tonální, není třeba blíže vysvětlovat. oznamovací věty oproti tomu klesají na konci hlasem, uzavírají. také zde je odpovídající hudební gesto příliš dobře známo. hudba má (anebo sluchově-psychologicky získává) obecně více či méně rozvinutý gestický duktus; čím je silnější ve výrazu, tím zřetelněji se tento duktus artikuluje, i v případě, že se gestika – v porovnání s hlasovou mluvou – jeví jako nápadně vystupňovaná. když poslouchám schönbergovu hudbu (mám na mysli například jeho koncert pro violu), mám vždy znovu dojem, že hudba se blíží hranici řeči do té míry, že každým okamžikem musí propuknout do slov, obrátit se v řeč – pro mě jedna z fascinujících vlastností této hudby. bylo by určitě zajímavé a vyplatilo by se podrobněji ve zvláštním pojednání prozkoumat zvukově-gestické spojnice mezi řečí a hudbou.

alespoň v náznacích bych se chtěl zmínit ještě o jednom, třetím, ač méně nápadném vztah mezi hudbou a jazykem, totiž výpovědi, kterou může zprostředkovat určitá forma. tím odkazuji na své *zvukové modely*, ve kterých, se obecně řečeno jedná o akustická obrazná znázornění určitých představ a procesů. termín „model“ přitom zastupuje redukci hudebního dění na tu nejsevernější myslitelnou formu. *zvukové modely* nejsou komponovanou hudbou v tradičním slova smyslu, ale spíše „minimalisticky“ formulovanými idejemi; daly by se také označit jako „koncepční hudba“. asi to platí pro hudbu vůbec, že skladba získává o to modelovější rysy, čím je její forma konstruktivnější a zároveň úspornější. v tonální hudbě by se jako vhodné příklady daly uvést etudy carla černého, neposloucháme-li je jako pouhé hmatové cviky, ale jako „absolutní“ hudbu, jako čisté „tonální hry funkcí“ – v podobném smyslu jako *dvanaáctitónové hry* josefa matthiase hauera. stejně tak i některé moje klavírní skladby, které programově nazývám *zvukovými modely*. dají se snad srovnat s přísně geometrickými obrazy a fungují v opozici ke spíše řečové gestickým textovým skladbám nebo „tónovým básním“; jejich jazykový moment – o nic víc tu zřejmě nejde – spočívá v lapidární symboličnosti hudební koncepce, ve vztahu k danému titulu. tento zde má podobnou směrovací funkci jako příležitostně v umění nevázaném na předmět, jež tak jako tak připouští či dokonce provokuje volné předmětné asociace – četné příklady lze konečně nalézt nejen v mých vlastních kresbách.

ve svých poetických pracích rozlišuji mezi texty určenými ke čtení a texty pro poslech. proč by se tedy nemělo rozlišovat také mezi hudbou pro čtení a hudbou pro poslech? carl dahlhaus ve svém pojednání *Hudba jako text* takový náhled potvrzuje: „V každém případě je hudební kultura čtení z principu možná; takové tendence lze pozorovat.“ pokud vím, jako první vyprodukoval konsekvantní hudbu určenou pro čtení dieter schnebel, a sice ve své knize MO-NO. takzvaná „grafická hudba“, která mezitím vešla v obecnou známost, se obrací výhradně k interpretům, přičemž jim také ponechává co nejširší možnosti v rozhodování. v každém případě si dělá ambice být uváděna. moje „vizuální hudba“ vychází oproti tomu ze zcela jiného pojetí.

primárně se jedná o kresbu, která spoléhá na specifické kvality čáry popřípadě tečky a jejich hudební asociativnosti – tedy na obecnou emoční platnost a tím i na možnost zpětného prožitku gest. fenomén stále ještě převládajícího tradičního notového zápisu, jako přestupní místo mezi komponistou a interpretem, mezi kompozicí a znějícím dílem, se stává ve své podivnosti jasnějším, jakmile si v roli komponisty představíme malíře nepředmětných obrazů. navrhuje obraz, poskytuje co nejpresnější údaje pro jeho provedení, a interpret sám pak určuje jemnější nuance, které se sotva ještě dají popsat. pro mnoho malířů je to krajně frustrující představa. to, co fascinuje na improvizaci, spočívá pro hudebníka jistě především v bezprostředním vzájemném působení mezi impulzem a zvukem. v mé „vizuální hudbě“ je tento problém zrušen absencí třetí instance. nástrojem je zde takřkajíc zápis sám: tužka (křída) na papíře. bez zřetelného zpoždění registruje jako seizmograf každý sebemenší pohyb. stejně jako je vizuální poezie výhradně určená zraku, má být také vizuální hudba vnímána očima a pouze ve „vnitřním“ uchu – synopticky – má probouzet akustické představy. předepsané notové linie přitom sugerují, v souladu s průběhem kreslení, časový průběh, směr čtení – což zároveň nemá být v rozporu s celkovým účinkem listu – a řídí asociace při pozorování kresby do hudebních oblastí.

nakonec bych se chtěl zmínit ještě o jednom zvláštním druhu „vizuální hudby“, která zvukový obraz nepřenechává imaginaci, ale neobyčejným způsobem jej vrací zpátky do hry: moje *hudba tužky* (jeden demonstrační objekt vyšel v malém nákladu jako audiokazeta s diapositivy). když jsem v roce 1976, většinou v noci a takřka za naprostého ticha, kreslival, poprvé jsem si všiml diferencovaných zvuků, které tužka způsobovala na papíře a rezonující desce stolu. mnohotvárný repertoár, částečně odvozený od rukopisu, od měkce tažených až po tvrdě ražené formy čar a teček, vytvářel skrovnou, avšak vzrušující hudbu. gesto zanechalo současně s grafickou stopou také stopu zvukovou. začal jsem ty nově objevené akustické „odpadky“ kreslicího procesu zachycovat na audiopásek, později jsem je rozdělával anebo předčítal a sledoval kresby, které přitom vznikly, a poslouchal je. teprve takto jsem si plně uvědomil partiturní aspekt těchto (a snad všech nepředmětných) kreseb, které mám sklon vnímat jako seizmogramy vnitřního a odpovídajícím způsobem i vnějšího pohybu. posmrtná výsledovatelnost akustické události z grafického objektu mě překvapila, a mám pocit, že částečnou nejistotou při přiřazování znaků a zvukových fenoménů (například prostřednictvím otevřenosti směru čtení) se kouzlo společného nahlížení ještě zvyšuje. skladba ruchu tužky nezůstala vždy pouze vedlejším produktem dominujícího procesu kresby; často působila vlastní dynamika průběhu zvuku zpětně na průběh kresby a rozhodujícím způsobem ji spoluurčovala. označení *hudba tužky* lze v přeneseném smyslu vztáhnout na větší část mých kreseb; může podnítit k tomu, vědoměji sledovat jejich obecnou hudebnost, a tříbit tak smysl pro synestetičnost světa jevů.

Z knihy Gerharda Rühma *Aspekte einer erweiterten Poetik. Vorlesungen und Aufsätze* (Berlin, Matthes & Seitz 2008) přeložil Pavel Novotný.

Gerhard Rühm

přednáška

(symposium „pochyby o jazyce“)

(*nezřetelně mumlám:*) vyjadřuji se srozumitelně?

(*odmlčím se*)

(*o něco zřetelněji:*) vyjadřuji se srozumitelně?

(*odmlčím se*)

(*jako bych něco hledal a nemohl to najít, rozhlížím se, pro sebe:*) hm!

(*zvednu tázavě ruce a bezradně je nechám dopadnout na stůl.*)

(*normálním hlasem, zamýšleně:*) vyjadřuji se srozumitelně??

(*krátce se odmlčím*)

(*žoviálně se směju:*) vyjadřuji se srozumitelně?

(*náhle zvážním, jako bych v pozadí objevil něco znepokojivého – na něco rozčileně upozorňuji ukazováčkem natažené ruky:*) !

(*potlačuji rozrušení, prosebně:*) v-víte jak to myslím?

(*výmluvně, mhouřím oči:*) vy (s důrazem na „vy“) víte jak to myslím (!)

(*sotva slyšitelně, ale zoufale naléhavě, se zdržovaným dechem:*) vyjadřuji se srozumitelně!!!

(*rozladěně, podrážděně vybuchnu:*)

víte konečně, jak to myslím?

(*a bouchnu pěstí do stolu – to je také znamení, že se má zapnout magnetofon – během celého následujícího textu hraje v pozadí skladby „summer in the city“, „eyes of love“ a „love theme from ‚the getaway‘“ z desky quincyho jonese „you’ve got it bad girl“)*

(*následující text klidným hlasem, ale jako bych přednášel:*)

porozumění předpokládá dobrou vůli, ochotu komunikovat.

chceš mi vůbec porozumět?

to je přece podmínkou.

druhou podmínkou je porozumět znakům. znak zde chápu především jako označení předmětu, jako slovo, pojmenování či funkci – ustálený výraz. odborný jazyk. „vlna“, jak ji chápou fyzikové. „vlna“, jak ji chápou rybáři. dohodnete se, o jakém oboru bude řeč, a budete si rozumět, pokud znáte danou terminologii.

tak dokáže „chápat“ i počítač. „reaguje“ správně.

obtížnější je, pokud se jedná o ustálené výrazy z oblasti prožitků. o hovorový jazyk – povídání – nebo o výrazový jazyk – umění. umění do té míry, do jaké je výrazovým jazykem. „podívej, ten krásný strom!“, jak to chápou výletníci, a „podívej, ten krásný strom!“, jak to chápou dřevorubci.

dokonalé porozumění by znamenalo totožnost. tedy neexistuje. ani já sám už nejsem týž jako včera, přihodilo se mi příliš nového. určité pojmy mohou navíc pro člověka ztratit význam, ačkoli – zpravidla – nikoli smysl. zážitek, který se nám s předmětem nově spojí, může předmět zcela změnit – co do naší představy o něm, ale i co do používání. tomu, co jsem udělal dřív, rozumím už jen přibližně – totiž na základě vzpomínky, které věřím. porozumění – a to je na tom to fatální – je totiž vzpomínka, i když možná jen na okamžik, na zlomek času, kterého je k němu zapotřebí. proto mystici při hledání nadčasovosti, tedy absolutního teď, tvrdí, že už ničemu nerozumějí. už nemluví – k mluvení je zapotřebí čas. ale čas zpřítomňuje. já mluvím dál – jazyk, zuby, rty, ústa – vytvářet slova je zároveň něco požitkářského. mluvení nám dělá dobře a jeho vedlejším produktem jsou vždy také básně.

(*zdůrazňuji rýmy:*) Kann
Man
Den zweifel an

Der sprache mit der sprache ausdrücken? Man

Kann
Woran
Zweifelt man
Dann?¹

poetické je vše kromě pouhé funkce, pokud tato sleduje nějaký účel. ale každý účel, který byl jednou splněn, účel ztrácí a rozplývá se v poezii. proto se nám vše minulé zdá být poetické –

každá minuta zaniká a mění se v nostalgii. dokonce i kdyby nesla jméno hitler. vyjadřoval jsem se doposud dostatečně srozumitelně? splnil už jazyk svůj účel?

(*odmlčím se*)

právě jste měli čas reagovat. nu dobrá. tak jsme si zase jednou díky jazyku porozuměli. slyšeli jste, co jsem říkal. víte také, jak jsem to myslel?

čím abstraktnější něco je, tím je to mlhavější, není pro mne nic obtížnějšího než vysvětlit například vlastní představu zatahující se oblohy, ideální partnerky či severního pólu. jak dojemně věří v možnost porozumění realistický spisovatel, který

s bídou splácá dohromady pár tisíc znaků a je přesvědčen, že odvyprávěl souvislý příběh. konvence tu – zdá se – zase jednou zafungovaly. „zdá se“ – protože, kdo je schopen pochopit, co znamená západ slunce pro někoho jiného? pokud tedy pochopením rozumíme podnícení řetězce asociací jakožto *odpovídající* dekodování, tedy proces interpretace a interpretaci samotnou.

to, že by bylo možné porozumět minulému, tedy i tomu, co bylo napsáno, je klam. o čem se píše v knize, se čtenář může jenom domnívat. znakům přiřazuje hodnotu jeho interpretační schopnost.

Hodiny pořád natahovat
aby vždy přesně šlapaly.
Vlny se v houfu běží schovat
na břeh se v písku vyvalit.

– dočteme se v *Obrázkové knížce pro děti*²

s oswaldem wienerem jsme se jednou rozhodli, že pro začátek co nejjednodušněji popíšeme gumu. když jsme drobným písmem zaplnili jednu a půl stránky, vzdali jsme to; nebyl to totiž ještě ani úvod popisu.

literární realismus, ať už naturalistický či socialistický, se nadchl pro kuriózní program – snaží se něco vyonanovat z jazyka tam, kde nic není.

ukazuje se totiž, že srozumitelné na jazyce právě není to konkrétní, co jazyk znamená, ale to abstraktní, čím sám je. dokážu porozumět ustálenému výrazu, do něhož je promítnuto sdělení – ten je dostatečně obecný na to, abych ho mohl rozluštit – , ale nikoli tomu, z čeho vznikl. rozumím-li zprávě, neznamená to ještě, musím rozumět i jejímu autorovi. obsah je srozumitelný pouze jako forma, a to jen do té míry, do jaké formou je. smysl sám o sobě neexistuje, ale existují smysluplné znaky. a znaky, nikoli to, co zastupují, lze uvádět v souvislosti, které dávají smysl – jsou-li tedy součástí uspořádaného systému znaků.

tam, kde se předmět a pojmenování už jen stěží překrývají, začnou se pojmenování v jednotlivých jazycích okamžitě rozbíhat, jakmile se věci dostanou do pohybu – a pohybují se neustále.

skutečnost jako něco, co není možné pochopit jako celek (neboť jen celá skutečnost by byla skutečně skutečností), se před námi už ve svých částech beznadějně rozpadá při každém pokusu dosáhnout ji pomocí systémů – a co jiného než systémy máme k dispozici? –; skutečnost nemá okraje, čárky ani tečky. nezajímá mě, je jako bůh, vzdálená. já okraje, čárky a tečky mám. ale vím, že systémy jsou právě jen systémy a že podléhají vlastním mechanismům. v nejlepším případě jsou to rozcházející se modely toho či onoho, co sebe a mě udržuje v pohybu. uspořádávají myšlenky do několika „rozumných“ drah. k duchovnímu vývoji je však neustále nutný ten nevděčný akt, kterým se odrodíme a obrátíme se proti jakémukoli řádu, jakmile se stane tím jediným „správným“ – zákonem a ideologií; jakmile jazyk jednou začne

formulovat, okamžitě se u něj projeví ten zatracený sklon k ustanovování předpisů. tehdy ho musíme neprodleně přetvořit v umění.

systémy, a jazyky systémů jsou, totiž mají – jakožto lidské výtvořiny – psychologický aspekt. lze v nich spatřovat výrazové formy, objevovat v nich estetickou stránku. očividně existují základní emocionální vzorce, které ve všem – ať už vědomě či nevědomě – rozeznáváme. nebo, jinak řečeno, na vše aplikujeme. nejnovější výzkumy dokázaly v oblasti psychofonetiky v nejrůznějších kulturních okruzích a jazykových skupinách překvapivé shody v posuzování výrazové hodnoty jazykových hlásek. nabízí se otázka, zda porozumění, jímž jsme si většinou tak slepě jisti, nemá hlubší důvody než jen výstižnou formu, kterou je zprostředkováno. formulace samotná zde očividně nehraje roli, neboť nedbalé tlachání někoho, ke komu máme – smím-li to tak vyjádřit – lidský vztah, nás často naplňuje mnohem silněji pocitem, že mu rozumíme, než břitké formulace někoho, kdo je nám osobně odporný.

prve jsem podotkl, že pochopení předpokládá dobrou vůli. ale dobrou vůli někomu porozumět máme zpravidla jen do té míry, do jaké se nám ten druhý „zamlouvá“. zdá se tedy, že základem dorozumívání je intuitivnější, „subtilnější“ (vytříbenější) oblast než oblast jazyka, jehož slovní zásoba k tomu, co je potřeba vyjádřit, bezpochyby nestačí. *jak* je něco myšleno, často nepoznáme podle výběru slov, ale podle tónu, jakým jsou slova artikulována, nebo podle mimiky, která je provází. z verbálního hlediska může přátelská poznámka pro toho, komu je určena, v závislosti na tónu hlasu získat i zcela opačný význam.

je známým problémem, kterým se zabývá psychologie porozumění, že se ty nejjemnější pohyby v obličeji protějšku sice dají ihned vnímat a „pochopit“, ale že se vymykají exaktnímu zdůvodnění, proč tomu tak je a přesnému popisu pomocí slov. nechci se zde zabývat různými pokusy o vysvětlení ze strany psychologů. ale chtěl bych nastínit hypotézu, která snad bude působit fantasticky. co když případy telepatie, jež jsou poměrně málo časté, nejsou parapsychologickými ojedinělými jevy, ale pouze nápadným projevem schopnosti, kterou máme v zakrnělé podobě všichni a která nám dává klíč k jevu vzájemného porozumění, porozumění, jež pravděpodobně dává našim reakcím téměř instinktivní jistotu. fyzik pascual jordan vyslovil domněnku, že obsahy *cizího vědomí* jsou oproti vlastnímu vědomí v podobném poměru jako obsahy *vlastního nevědomí*.

(krátce se odmlčím, jako bych o něčem přemýšlel, to ještě není vše, pak:)

snad by bylo možné takto modifikovat proslulý závěr wittgensteinova díla *tractatus philosophicus*: „o čem nelze mluvit, o tom se musí“ zpívat.

Překladatelské poznámky

1] Verše pro zdůraznění jejich hravosti ponecháváme v originále; ve volném překladu: „lze jazykem vyjádřit pochyby o jazyce? pokud ano, není o čem pochybovat.“ **2]** Verše z *Obrázkové knížky pro děti* přeložil Pavel Novotný.

Z knihy Gerharda Rühma *Aspekte einer erweiterten Poetik. Vorlesungen und Aufsätze* (Berlin, Matthes & Seitz 2008) přeložila Nikola Mizerová.

literární kabaret (anotace)

naš kabaret nebude – jak by se dalo očekávat – vyjádřením prostředků, to jest mimo jiné morálních apelů, ale pouhou událostí. naším cílem nebude nic jiného, než obšírně kritizovat konkrétní publikum a vyjádřit nesouhlas s jeho sklony k divácké pasivitě i s jeho příliš snadno ovladatelnými reakcemi, které – a to zůstane mezi námi – přesto budeme různými způsoby podněcovat.

kabaret bude sestávat z úhrnu dojmů, které mohou návštěvníka oslovit. máme-li v úmyslu publikum vychovávat, pak k tomu, aby si rozšířilo okruh vnímání, k tomu, aby integrovalo dojmy a učilo se uvádět myšlenky do složitých souvislostí. kabaret bude pro každého jednotlivce přesně tím, co si z něj v podobě dojmů odnese domů. vše v něm bude hrát svou roli: podlaha, sedadlo, soused, šatnářka, dosáhneme toho, že podstatné bude zastřešeno, že si diváci vstoupí do paměti okolnosti, které jindy tak snadno přehlíží.

aktéři nebudou vytvářet iluzi jiných osob (jako stanislavského herci), nebudou však ani odkazovat na jiné osoby (jako brechtovi představitelé). zůstanou sami sebou, publikum však přesto propadne iluzi ztvárnění herecké role – což je chybné, ale úmyslné. (spleteme očka do jednoho velkého oka.) aktéry vybíráme podle osobnosti. své schopnosti nejsou s to skrývat. tím se vysvětluje, proč se v našem programu může uplatnit i 1 studovaný herec.

autory nápadů, textů a hudby jsou achleitner, bayer, rühm a wiener.

(1958/59)

Z knihy *Die Wiener Gruppe. Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen* (Reinbek, Rowohlt 1985, ed. Gerhard Rühm) přeložila Nikola Mizerová.

ideální tělo

(text pro jednoho mluvčího bez mikrofonu a s mikrofonem)

k textu

text tvoří jen jedna věta, jejímž centrem jsou údaje o mírách mladého ženského těla, jehož akustickou hmatatelnost (jedná se o poslechový text!), text zároveň objasňuje. ve vztahu k obsahu se přitom využívá diferenciací hlasu bez mikrofonu a s mikrofonem, od mono- až po kvadrafonii: údaje o mírách vytvářejí „zvukové tělo“, objem se během postupného vnímání rozplyne do časového děje, do sledu prožitků, a z pohybu opět vyrůstá prostor. všude je přítomen princip dýchání.

k provedení

text má být přednášen klidně, zhruba tónem hlasatele zpráv. na začátku a na konci se mluví bez mikrofonu (b. m.), ve střední části (během údajů o mírách) nastupují v prostorovém zesílení jednotlivé reproduktory (1. r., 2. r., 3. r., 4. r.); reproduktory jsou umístěny ve čtyřech rozích prostoru. tečka označuje vteřinovou pauzu.

(b. m.): pauzy tohoto textu odpovídají mírám lidského těla, konkrétně těla dobře stavěné dvacetileté vídeňanky doby přelomu století, totiž (m., 1. r.) délce nohy ⁽²³⁾

.
. úseku od chodidla k vnitřnímu kotníku, ⁽⁸⁾
. od vnitřního kotníku k česce, ⁽³⁸⁾
. od česky ke kyčelnímu kloubu, ⁽⁴¹⁾
. od kyčelního kloubu k pupku, ⁽¹⁸⁾ (2. r.) od
kyčelního kloubu k pupku,

. od pupku ke stydké rýze, ⁽²³⁾
. od pupku ke stydké rýze,

. od horní hranice stydkého ochlupení k pupku, ⁽¹⁷⁾
. od horní hranice stydkého ochlupení k pupku,

. od pupku ke krční jamce,⁽³⁶⁾
 od pupku ke krční jamce,

 od krční jamky k ramennímu kloubu,⁽¹⁸⁾
 od krční jamky k ramennímu kloubu,

 od ramenního kloubu k loketní jamce,⁽²⁹⁾
 od ramenního kloubu k loketní jamce,
 . . . (3. r.) od ramenního kloubu k loketní jamce,

 od loketní jamky
 k zápěstí,⁽²³⁾ od loketní jamky k zápěstí, .
 od loketní jamky k zápěstí,

 od zápěstí ke špičce prostředníčku,⁽¹⁸⁾
 od zápěstí ke špičce prostředníčku,
 od zápěstí ke špičce prostředníčku,

 od prsní bradavky k prsní bradavce,⁽²⁰⁾
 od prsní bradavky k prsní bradavce,
 od prsní bradavky k prsní bradavce,

 od prsní bradavky ke krční jamce,⁽¹⁸⁾
 od prsní bradavky ke krční jamce,
 od prsní bradavky ke krční jamce,

 od krční jamky k ušní dírice,⁽¹⁸⁾
 od krční jamky k ušní dírice,
 od krční jamky k ušní dírice,

 od ušní dírky k ušní dírice⁽¹⁵⁾
 od ušní dírky k ušní dírice,
 od ušní dírky k ušní dírice,
 (4. r.) od ušní dírky k ušní dírice,

 od ušní dírky k temeni,⁽¹⁷⁾
 od ušní dírky k temeni,
 od ušní dírky k temeni,

. od ušní dírky k temeni,

 od temene ke špičce nosu,⁽¹⁶⁾
 od temene ke špičce nosu,
 od temene ke špičce nosu,
 od temene ke špičce nosu,

 od špičky nosu k ústnímu otvoru,⁽³⁾
 od špičky nosu k ústnímu otvoru,
 od špičky nosu k ústnímu otvoru, od špičky nosu
 k ústnímu otvoru,

(b. m.): přičemž vteřina odpovídá jednomu centimetru.

(1966, nové zpracování 1986)

Z vydání *Protokolle. Zeitschrift für Literatur und Kunst* (83/2, 1987,
 ed. Otto Breicha) přeložil Pavel Novotný.

sraní a chcaní

sraní a chcaní
je umění.
sračkotáta.
sračkomáma
sračkobrácha
sračkodítě
sračkostrejda
sračkoteta
sračkoděda
sračkobabička
sračka
nebo
sračkomamča
sračkotačka
sračkozáchod
blbej atomovej déšť blbej
atomovej déšť atom
sračka
kundosračka
kundodítě
kundostrejda
kundoteta
kurví kunda
kurví máma
táta a máma serou do záchodu
prdelmáma
prdeltáta
kundosračkoprdel
nebo
sračkokundoprdel
blbej atomovej déšť blbej
atomová sračka

atomová kunda
kurví atom
máma
táta
k tomu
máma chčije
táta chčije
sestra chčije
bratr chčije
teta chčije
strejda chčije
babička chčije
děda chčije
dítě
táta chčije na mámu
brácha chčije na sestru
strejda chčije na tetu
děda chčije na babičku
všichni chčijou do záchodu
na tátu
na bráchu
na strejdu
na dědu
sraní a chcaní
je umění.

(1958)

Z knihy *Die Wiener Gruppe. Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen* (Reinbek, Rowohlt 1985, ed. Gerhard Rühm) přeložil Pavel Novotný.

Gerhard Rühm

konstelace

ta noc
a ta dcera té noci
a ta dcera té dcery té noci
a ta dcera té dcery té dcery té noci

ten den
a ten syn toho dne
a ten syn toho syna toho dne
a ten syn toho syna toho syna toho dne

ten syn
a
ta dcera

a všichni jejich příbuzní všichni příbuzní

hledí na onen pár

hledí na toho syna a tu dceru
toho syna a té dcery
toho syna a té dcery

a přichází den
a přichází noc

(1954–)

Z knihy *Die Wiener Gruppe. Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen* (Reinbek, Rowohlt 1985, ed. Gerhard Rühm) přeložil Pavel Novotný.

Gerhard Rühm

modlitba

a a u
e e o i

a da hu
e de bo i
da ha u
de e do bi
ba ba u
be be o ni
na a bu
me he so mi
ma ma su
e ne so ji
sa sa ju
je e ho di
ga ja gu
e ge do i
a na nu
ne he go gi
wa da du
we we o wi
sa ha wu
e se mo hi
a sa hu
me me wo i
na na mu
se de no si
a na u
e de jo i
a a nu

e de o i
a a u
e e o i

(1954–)

Z knihy *Die Wiener Gruppe. Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen* (Reinbek, Rowohlt 1985, ed. Gerhard Rühm) přeložila Nikola Mizerová.

Gerhard Rühm

12! číselná báseň

(emotivně a velmi rytmicky)

3, 4,
1 2 3
2 2 3
3 2 3
4 2 3
5, 6,
1, 2 a 3
2, 2 a 3
3, 2 a 3
1 2 3 4
1 2 3 4
5 a 6
5 a 6
5 a 6
5 a 6
5 a 7
5 a 8
5 a 9
6 a 9
7 a 9
8 a 9
9 a 9
10 9 8 7 6 5 4 3
2, 1,
2, 1,
2, 1,
3 2 1
4 2 1
5 2 1
6

7
 8
 9
 1 2 3
 1 2 3
4
 1 2 3 4
 1 2 3 4
 1 2 3 4
 1 2 3 4
 2 3 4
 3 4 5
 4 5 6
 7, 8 a 9
 8, 9 a 10
 9, 10 a 11
 9, 10 a 11
 10 11 1
 9 11 1
 8 11 1
 7 10 2
 6 9 3
 5 8 4
 5 7 4
 5 6 4
 5 5 4
 5 5 5
 1 2 3 a 4
 1 2 3 a 4
 1 2 3 a 4
 1 2 a 3 4
 1 a 2 a 3
 1 a 2 a 3
 1 a 2 a 3
 1 a 2 a 3 a 4 a 5 6
1 2 3 4 5 6
1 2 3 4 5 6
7, 8,
1 3 5 7
2 4 6 8
1 3 5 7

2 4 6 8
1
2
1
2
1
 2 a
1
 2 a
 1 a 2 a 3 a 4 a 5 6 7 8
 1–9
 1–9
 1–9
 1–9
 1–9
 1–9
10–9
11–9
 10–11
 1
 2.
 3..
 4...
 5....
 6.....
 7.....
 8.....
 9.....
 10.....
 11.....
12!

(1979)

Podle botschaft an die zukunft. gesammelte sprechtexte (Reinbek bei Hamburg, Rowohlt 1988; Buch & MC) přeložila Nikola Mizerová.

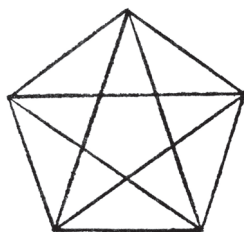
chodit

fabule už nevyhovuje

(text programu k premiéře hry v roce 1962 v městském divadle v ulmu)

z dnešního pohledu je fabule do značné míry opotřebovaná. děj je pro nás tak mnohovrstevnatý, že fabule, která komplex okamžiku (daného vztahu prvků vyskytujících se v okamžiku) banalizuje pouze na jeden aspekt a připouští pouze jeden směr (interpretaci) časového kontinua, už není adekvátní pro naše pojetí světa, a tedy ani pro naše estetické požadavky. fabule se omezuje na ojedinělé případy. nezabývá se bytím, jevy a účinky jako takovými a jejich vzájemným působením, tedy jedinečnou přítomností, ale „osudy“, něčím, co už je minulostí (má sklon sugerovat, že život směřuje k nějakému „naplnění osudu“ – ale kdy žijeme, ne-li v daném okamžiku?). nejabsurdněji se toto pojetí projevuje v klasickém dramatu. my však dnes usilujeme o vytvoření společného jazyka (v nejširším slova smyslu), který by umožnil uchopit vlastní bytí ve vzájemném vztahu k okolí (v dialektickém procesu vzájemného usměrňování). fabuli nahrazuje (uzavřený nebo více či méně otevřený) model („mapa“ či organizační plán). lze ho aplikovat. ponechává dostatek prostoru vlastní osobnosti herce i diváka (který může model plně vztáhnout na sebe a případně jej i modifikovat, neboť tento model je dostatečně obecný). pro oblast jednání předepisuje pouze základní činnosti a pro oblast mluvení koncentrované výpovědi. děj bezprostředně závisí na rozhodnutí při výběru a uplatnění daných prvků a na vzájemných reakcích mezi jednotlivými spoluhráči, popřípadě na stanovené (či nahodilé) struktuře hry. divadlo se tak stává estetickým prožitkem neustále se měnících souvislostí (pohyb), spontánních či determinovaných střetávání (konstelace) – stručně řečeno, je vždy jedinečnou realizací možného současného dění, odpovídajícího estetickému modelu.

vysvětlivky



výše zobrazený náčrtek znázorňuje výchozí a cílové body, mezi kterými herci – 3 muži a 2 ženy – chodí, a směry jejich možného pohybu. těchto 5 bodů odpovídá rozmístění židlí (stoliček) na jevišti.

nestanoví-li výzva z reproduktoru jiný způsob chování, *chodí* herci po celou dobu hry dle vlastního uvážení od jednoho bodu ke druhému, aniž by se přitom odchylovali od vyznačených směrů.

každý herec musí následovat vždy jednu ze 4 výzev z reproduktoru. výzvou se řídí jen do začátku další výzvy.

na místech, která nejsou hercům předem známa, provádí dva asistenti dle vlastního uvážení, v libovolném pořadí a v předem neurčených okamžicích rušivé aktivity, na něž musí herci bezprostředně reagovat.

osvětlení jeviště se mění v časových rozestupech 20 vteřin, které je třeba přesně dodržovat. stále se přitom opakují 4 předem stanovené odstíny osvětlení, sahající od příšeří až po jas. určení pořadí těchto 4 stupňů je ponecháno osvětlovači.

změna osvětlení zároveň hercům vymezuje délku promluv. pro každého herce má být vždy jedna ze 4 změn osvětlení signálem k zahájení promluvy.

základem promluv herců je níže uvedený text. pořadí slov se nemá měnit, pro jednotlivé mluvené pasáže v rámci jednoho stupně osvětlení však lze použít libovolně dlouhé úseky textu, jen je třeba, aby herec v další mluvené pasáži pokračoval na místě, kde předtím skončil. když herec odřiká celý text, začne znovu od začátku. herci využívají tří stupňů hlasitosti – mohou mluvit tiše, obvyklým hlasem nebo hlasitě (přičemž má převažovat obvyklá hlasitost).

tam, kde není k dispozici jeviště, lze hru také přesunout mezi diváky (stanovené spojnice však musí zůstat volné).

hra končí v momentě, kdy ostinato slova „chodit“ dosáhne hranici bezprostřední souslednosti.

výzvy z reproduktoru

pozor

vzpomínat

[...]

následovat

konec

chodit

stát

teď

pomalu

pauza

rychle

reakce herců

zastavit se, vstát, mlčet

zastavit se, sednout si a mlčet

[...]

jít za někým, vstát a jít za někým

zastavit se, sednout si a mlčet

chodit, vstát a chodit

zastavit se

libovolná ze všech popsaných reakcí

pomalu vstát, pomalu chodit nebo

pomalu mluvit

sednout si, jít k židli a sednout si,

mluvit nebo mlčet

rychle vstát, rychle chodit nebo

vznášet se
sednout
stát
čekat
zpátky

rychle mluvit

sednout si, jít k židli a sednout si
vstát, zastavit se
zastavit se, sednout si, zůstat sedět
otočit se a vrátit se, vstát a vrátit se
směrem, odkud herec naposledy
přišel

výzvy z reproduktoru se opakují v neustále se měnícím pořadí.

jednotlivé výzvy následují po sobě, v odstupech 15 vteřin. po výzvě „vzpomínat“ má vždy následovat odmlka v délce jedné výzvy. když poprvé zazní výzva „chodit“, druhý reproduktor ji zopakuje ve zdvojené tempu jako ostinato. po každém dalším zopakování výzvy „chodit“ z hlavního reproduktoru se tempo ostinata „chodit“ zdvojuje a hlasitost se zvyšuje o jeden stupeň. každé další zdvojení může zopakovat vždy jiný reproduktor (v hledišti).

výzvy se pouštějí z magnetofonu a jsou namluveny sborem (3 muži a 3 ženy). nemají znít jako povely, ale neutrálně a zřetelně.

hlavní reproduktor se nachází na jevišti.

reakce herců na výzvy se nemají v žádném případě provádět „mechanicky“, ale svolně a spontánně, jako by vycházely z vlastního popudu.

text herců

přijít. stanout. hledět. sedět. pojit, popít. vstát a chodit. je dost světlo. mluvit. slyšet mluvit. dýchat. hýbat. vstříc, zpět. vpřed. vzhůru, dolů. spěchat. uchopit, pocho-pit. udržet. zvedat, podat. čekat. slyšet. býti viděn. cítit. chtít, přát, muset, moci. příliš těžké k létání. lehkost. světlost. zavřít dveře, otevřít dveře. jemně. ruku. sem, tam. zůstat. opřít, vzpomínat. hledat. změnit, odvrátit. pustit, opustit. běžet. váhat. upalovat, letět, padat, ležet. spočinout. tápat, přitáhnout, zůstat trčet, stoupat. vzdálit, blížít, potkat. čapnout, pustit, vábit. trhnout, stáhnout, strhnout. upejpat, bránit, tisknout, bojovat, naléhat narazit, strkat tahat překážet válet zadržet smět mít chtít chybějící potřebovat. vyznat. dojít. přinést. ukázat. polichotit, tulit, pohrát, stisknout, zahřát, zvolit. vést, následovat, rozdělit. říct, prosit, křičet řvát kousat svíjet dotknout, ptát. únava. bydlet, spát, probouzet.

rušivé aktivity

jednotlivé schody, schodiště, vyvýšeniny, šikmé plochy, velmi pružné podložky, které se hercům pokládají do cesty a vyměňují.

rozmisťování stěn, které jsou jen polepeny papírem a jimiž se dá projít, nebo které jsou příliš úzké a musí se obejít.

překážky ve formě natažených provazů, které se přeřezávají, nebo když jsou dost nízko, překračují.

překážky (i větši), jež se staví do cesty a musí se odstrkovat.

na některých místech používání propadlišť, takže herci musejí scházet dolů a zase vycházet nahoru (například po schodech, které diváci nevidí).

obsadit jednu židli, takže je herec při výzvě „sednout“ nucen jít k jiné židli nebo se řídit další výzvou (pokud právě nenásleduje výzva třetí).

spouštět dílčí opony, které se musí rozhrnovat, zvedat nebo poodhrnovat.

kývající se předměty (lana), které nutí herce uhýbat.

odpor (například pomocí pomalu povolujících šikmých lišt).

Z knihy Die Wiener Gruppe. Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen (Reinbek, Rowohlt 1985, ed. Gerhard Rühm) přeložila Nikola Mizerová).

každý začátek je těžký (utopický román)

bůh stvořil vše.
alfred odešel, místo aby nám s tím pomohl.
ale hrozící bouřka ho přiměla k návratu.
otec nemůže jít také.
jeho hvězda pobledla.
už označuje jenom jízdní kolo.
pak sílí.
šišky na smrku visí, ale šišky na jedli stojí.
strážní obcházejí a udržují pořádek.
doufají, že ji trochu potěší.
vítr ohýbá vrcholky stromů a já je pozorně sleduji.
bůh otec opatřil vše, čeho je zapotřebí.
postaví na stůl to, co leželo na zemi.
nabrousí nůž.
ten klobouk je ale můj!
zastrčí nůž do pochvy.
byli jsme zdrzeni ztrátou přítelkyně.
pověsí si kabát.
lidstvo bylo velmi roztržité.
zhasneme světlo.
na co myslíš?

hvězdy, co svítí, jsou ptáci, co zpívají.
jaké jsou potom moje ruce?
při svitu měsíce?
s tím už něco uděláme.
místo jablek dostaneš hrušky.
všichni se na sebe podívali a dali se do smíchu.

(16. září 1957)

Z knihy *Die Wiener Gruppe. Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen* (Reinbek, Rowohlt 1985, ed. Gerhard Rühm) přeložila Nikola Mizerová.

hora

hlas: *dva poutníci se blíží přes vyvýšeninu kvangtung k horám mei, jdou k nim pěkně zčerstva. jdou, jako by neexistovala žádná překážka.*

první: pospíchejme

druhý: pospíchejme za horami abychom je dohonili

první: dříve nežli se rozplynou v daleké dálce

druhý: rozplynou se v temnotě

první: před našima očima

hlas: *uvážlivě vzhůru, ale není pochyb, krok se znejišťuje. nezastavují se.*

první: támhle v dálce strmí hory

druhý: hřmí

první: přichází večer

druhý: začínáme bloudit

první: musí to být tu

druhý: musí být tu ten večerní soumrak

první: zbloudilý večerní soumrak před horami

druhý: bloudíme

první: temno se šerí před mýma očima

druhý: mraky temní

první: tráva černá

hlas: *je to pravda, občas zůstanou stát a dívají se po horách, plochou dlaň nad obočím.*

první: hory se vzdalují

druhý: dálka se vzdaluje

první: hory se hromadí

druhý: dálka se vzdaluje v dálce

první: hory se vzdalují v daleko vzdálené pohoří

druhý: kde hory se hromadně hromadí

první: támhle se hrouží hora

druhý: kterou hledáme

první: támhle se ztrácí hora v dalekých dálkách nad horami

druhý: pod ní se hory hromadně ztrácejí

první: strmí ke hvězdám

druhý: v temnotě

první: hřmí

druhý: v dálce
 první: se skrývají hory a hvězdy
 druhý: v temnotě
 první: skryté v dálce a temnotě spočívá pohoří pod hvězdami
 druhý: hory se najednou ztratily
 první: veškerá pohoří
 druhý: z očí
 první: ztracena
 druhý: spočívají
 první: v nekonečné dálce nekonečně vzdálené
 druhý: v temnotě hvězd ztemnělé
 první: v nekonečné dálce hrouží se vzdálené pohoří
 druhý: temnota vzdaluje pohoří
 první: vzdálené dálky se vzdalují do vzdálených dálek
 druhý: vše halí hustá mlha
 hlas: *hvězdy žhnou v temnotě. daleká hvězda temní v mlze. skryti v bující trávě, kráčejí oba ztraceni, jsou unaveni? ano, jsou unaveni. ztratili cestu.*
 první: nač spěchat?
 druhý: prodlíme
 první: na chvíli prodlíme
 druhý: prodlíme bez prodlení
 první: tak prodlíme dříve nežli
 druhý: si pospíšíme do strmých hor
 první: které se hrouží v temnotě
 druhý: strmým horám v dalekých dálkách v dílech dále
 první: před našima očima vzdálena
 druhý: dělí se dálka na své díly
 první: ztrácejí se
 druhý: před očima
 první: díly
 druhý: ztraceny
 první: z očí
 druhý: ztraceny
 první: vklíněny v hvězdy
 druhý: spočívají hory v dílech dále vzdáleny v temnotě
 první: pospíchejme
 hlas: *ve snaze najít cestu, kterou opouštějí, vniknou oba do rákosí. půda se houpe.*
 první: bloudíme
 druhý: zabloudili jsme
 první: tady to musí být
 druhý: propadají se mi nohy

první: propadám se
 druhý: ztratili jsme cestu
 první: tady to musí být
 ta cesta již jsme
 druhý: odvážně vážili
 první: tu cestu
 druhý: ve vlnách temnoty
 první: ztraceni v temnu
 druhý: zabloudili jsme
 první: temno se temní před mýma očima
 druhý: hvězdy se propadají
 první: bludná cesta
 druhý: bludná hvězda
 první: brázdí temno
 druhý: bloudí
 první: na své cestě
 druhý: propadám se
 první: padám
 topím se
 druhý: kde jsi?
 první: je příliš temno
 hvězdy se propadly
 vzdálili jsme se
 v zbrázděné temnotě
 rozdělili jsme se
 druhý: jsme bez prodlení rozdělení
 kde jsi?
 první: tady úplně blízko
 druhý: tady blízko mě?
 první: blízko úplně blízko
 druhý: tady?
 první: blízko tady
 druhý: kde?!
 ozvěna: *kde*
 druhý: kde je kde?
 ozvěna: *kde je kde?*
 první: jde to z hor
 druhý: kde jsou hory?! a hory jsou?!
 ozvěna: *a hory jsou hory*
 druhý: a kde je hora?! a hora je?
 ozvěna: *a hora je hora*

první: ozvěna
 druhý: z hor
 první: úplně blízko z hor
 druhý: které se hrouží před našima očima v temném pohoří
 první: jsme v blízkosti
 druhý: zcela v blízkosti
 první: beze spěchu
 druhý: přibližme se
 první: zcela do blízkosti
 druhý: zcela blízko
 první: hledejme
 druhý: zcela v blízkosti
 první: tam a tady
 druhý: nahoře a dole
 první: v dálce
 druhý: po horách ani stopy
 první: ani stopy
 druhý: je noc
 první: vítr se ztišil
 druhý: jsme uprostřed léta
 hlas: *kolmo trčí seschlý rákos. temno bledne. pod nohou zachrastí štěrk.*
 druhý: našel jsem stopu
 první: to je zajíc
 to byl pes
 kůň
 koza
 vrána
 liška
 ale po horách ani stopy
 hlas: *byla nalezena špatná stopa. je špatná? kdo nad tím přemýšlí?*
 druhý: našli jsme cestu
 první: našli jsme cestu?
 druhý: jsou tu stopy?
 to je začátek
 první: tady začíná cesta
 druhý: ta nevede nikam
 první: vede zpátky
 druhý: to není žádná cesta
 první: tady ty stopy zas končí
 hlas: *najít cestu a nerozpoznat ji: takhle cestu ztratit. bezradně tu stojí. teď jdou dál, tam a zas jinam: dvě korouhve ve větru. najdou takhle zase cestu?*

druhý: to bylo úpatí hory
 první: bylo tady
 druhý: porostlé mechem
 první: překryté travou
 druhý: skryté pod kamením
 první: pokryté kalužemi
 druhý: obklopené bažinami
 první: to bylo úpatí hory
 druhý: je příliš temno
 první: jsme příliš neohrabaní
 druhý: pořád je příliš temno
 první: šli jsme kolem toho
 druhý: pořád je příliš temno
 první: jsme příliš neohrabaní
 druhý: je příliš temno
 první: to bylo úpatí hory
 druhý: obklopené bažinami
 první: pokryté kalužemi
 druhý: skryté pod kamením
 první: překryté travou
 druhý: porostlé mechem
 bylo tady
 první: to bylo úpatí hory
 druhý: tady ty stopy zas končí
 první: to není žádná cesta
 druhý: ta nevede nikam
 první: ta vede zpátky
 druhý: tady začíná cesta
 to je začátek
 první: jsou tady stopy?
 druhý: tady jsou stopy
 první: najednou jsme našli cestu
 druhý: našli jsme cestu?
 první: našli jsme cestu
 druhý: stoupáme vzhůru
 hlas: *stoupají vzhůru a vidí. ano, oba jsou šťastni. teď se udělal opravdový den! a ten jas?*
 první: to je hora
 druhý: vidím ji
 první: vidím led
 druhý: ano to je hora

první: se svým úpatím
 druhý: na jedné straně světlá
 první: ve stínu druhá strana
 druhý: tak hora strmí do nebe
 první: s úpatím na zemi
 druhý: ano to je celá hora
 první: tady nese trávu
 druhý: bující trávu
 první: a tam nahoře sníh
 druhý: lesknoucí se sníh
 první: ano to je celá hora
 druhý: ano to je ona
 hlas: *znovunalézt to, co muselo být ztraceno: k čemu to? jako by stejné zůstávalo stejným! staré rčení praví: uslyšet hlas a nalézt cestu.*
 první: vidíš ty stopy ve sněhu?
 stopy v trávě?
 stopu zajíce?
 stopu psa?
 stopy koní?
 stopu kozy?
 stopu vrány?
 stopu lišky?
 druhý: slyším vítr
 hlas: *závoj mlhy přes oči a uši.
 nic nevidět. nic neslyšet.
 vrcholek hory stále kryjí mraky.*
 první: už se zdálo že hora je zdolána
 druhý: ale zdá se že stále ještě stoupáme
 první: hora stoupá s námi
 druhý: čím výše
 první: stoupáme
 druhý: tím více
 první: se vrcholek vzdaluje v dalekou dálku
 hlas: *skalní stěny stoupají. pod nohama skelně modrý led.
 tak tu stojí. poprášeni sněhem. ti dva.*
 druhý: nevede to tu dál
 první: stezka se příliš zužuje
 druhý: kráčeť v krocích
 první: led je příliš kluzký
 padám
 stoupám

chytám se
 držím se
 druhý: drž se pevně
 sevři to lano pevně v pěsti
 první: skoro jsem sletěl
 druhý: chytني se kamene
 zatni to
 hluboko do skály
 tam do spáry
 upevni tu skobu
 chytni to lano
 tu skobu chytني
 stoupni si támhle
 pevně se drž
 ten led rozmlať napadrť
 zatni tu skobu do ledu
 první: klouže to
 druhý: držím tě pevně
 drž se pevně
 první: nic nevidím
 všude bílo
 jsem oslepen tou bílou bělostí ledu
 druhý: špičky a kry
 pokryté sněhem
 první: všude led
 druhý: v jasném ledu
 první: v bílé bělosti ledu
 jiskřivý led
 druhý: ledové výčnělky
 první: ledové hroby
 druhý: ve skelném ledu
 ledové brázdy
 první: ledové hory
 druhý: ledové štěpiny
 první: ledové díry
 druhý: ledově modré nebe
 první: tady to nevede dál
 druhý: propadám se do sněhu
 hlas: *teď oba stojí bez pomoci ve sněhu. proč se připoutali k lanu? je tohle způsob, jak jít po nějaké cestě? to jim ta zima popletla rozum? to plačtivé kňourání! co ti dva chtějí?*
 první: trochu si odpočínme

druhý: chvíli se zdá že vrchol je blízko
 první: pak zase zmizí v dálce
 druhý: pak zase zmizí v mlze
 první: pak zase zmizí v mracích
 druhý: nesmíš se pustit toho lana
 hlas: *co to má znamenat? kde ti dva vězí? že by už sestoupili? nic jiného se taky nedalo čekat!*
 první: vystupujeme nebo sestupujeme?
 druhý: to nevím
 první: ten bílý sníh
 druhý: to bílé světlo
 první: ta bílá bělost ledu
 druhý: kudy to vede dál?
 první: jak to vede dál?
 druhý: to nevím
 nic nevím
 první: dálka se vzdaluje
 druhý: dálka se vzdaluje v dál
 první: daleká dálka se vzdálila v dál
 druhý: tady to nevede dál
 první: najednou jsme tu
 druhý: ano jsme tu
 první: ano jsme nahoře
 druhý: úplně nahoře
 první: a pozorujeme údolí
 druhý: ztracené údolí
 první: to máš radost
 druhý: jsme tady
 hlas: *teď se smějí! jako kdyby měli nějaké zásluhy! pěkná společnost!*
 první: stoupáme do údolí
 druhý: sestupujeme dolů
 první: nicméně stoupáme
 druhý: ano stoupáme
 první: všeobecný jas
 druhý: ano je světlo
 první: ano byli jsme dole
 druhý: a tak zůstáváme nahoře
 první: ano zůstáváme
 druhý: zůstáváme tam kde jsme byli
 první: tam kde jsme jednou byli
 druhý: jednou jsme někdy někde byli

první: a tam taky zůstáváme
 druhý: tam kde jsme byli taky zůstáváme
 první: a jdeme
 druhý: a zatímco jdeme zůstáváme
 první: a stoupáme k údolí
 druhý: a když jsme vystoupili
 první: údolí se ztratilo
 druhý: a vrcholek se vzdálil v dálce
 první: a my stoupáme do údolí
 druhý: a údolí je támhle
 první: a vrcholek je támhle
 druhý: to máš radost
 první: ano
 druhý: a máš dost
 první: ano
 druhý: duha se táhne nad strmými stěnami
 první: ano
 druhý: ano
 první: ano
 druhý: ano
 hlas: *chladný vítr ohýbá rákosí v údolí.*
 druhý: zase v údolí
 první: nicméně ne v údolí
 druhý: nicméně ne na hoře
 první: nicméně na hoře která je světlá a stinná
 druhý: ano
 první: nicméně v údolí
 druhý: ano
 první: anebo na hoře která je světlá a stinná
 druhý: ano
 hlas: *vzdálit hory. vzdálit dálku.*
 první: teď hory zase mizí v dálce
 druhý: třeba ty hory takhle zmizí v dálce
 první: možná se pohrouží do sebe
 druhý: shluknou se
 první: vzdálí se v dálce
 hlas: *všechno z kamene.*
 první: neprodlévejme déle
 druhý: jděme
 první: hory zmizely
 druhý: takhle se táhne daleké modré nebe

první: bez konce
 druhý: ó zázrak už nejsou žádné hory
 první: modré nebe rozpadá se na kusy
 druhý: ó zázrak už není žádné nebe
 první: ó zázrak už není žádný zázrak
 druhý: tady jsou stopy co vedou k hoře
 první: ano tady jsou
 druhý: ano tady to bylo
 první: ano tady to je
 druhý: ano jsme tady
 první: tady jsme začali ten výstup
 druhý: takže právě tady horu opustíme
 první: jako divoši
 druhý: ano
 první: ano
 druhý: to mám radost
 první: to mám radost
 druhý: ano chci se osvěžit v hostinci
 první: ano
 druhý: ano!
 první: ano!
 druhý: ano!!
 první: ano!!!

Z knihy *Dichtung aus Österreich* (Wien, Österreichischer Bunderverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst 1977, ed. Elisabeth Schmitz-Mayr-Hartingová) přeložil Pavel Novotný.

„A kdo stvořil Boha?“

(Rozhovor s Gerhardem Rühmem připravila Alexandra Planková)

Máte všestranné nadání. Je to požehnání, nebo i prokletí?

Obojí. Ale spíš požehnání. Vnímám to jako něco velice pozitivního. A tak to bylo vždycky. Chodil jsem na základní školu a přitom psal básně a ve dvanácti jsem napsal divadelní hru, které se dnes směju. Samozřejmě jsem se věnoval také hudbě, otec byl totiž u Vídeňské filharmonie, s hudbou jsem vyrůstal. A vždycky jsem s nadšením kreslil. To všechno jsem dělal paralelně a postupně se různé umělecké obory více a více prolínaly a já dělal věci, u kterých se nedá přesně rozlišit, jestli už je to hudba nebo ještě literatura.

Ve společnosti lze pozorovat trend ke specializaci. Co si o této tendenci myslíte?

Do jisté míry je to v pořádku. Na druhou stranu ve vědě souvisí všechno se vším. Když se člověk zabývá fyzikou, dostane se od atomové fyziky k astrofyzice. Těmito problémy se také velmi intenzivně zabývám, protože jsou to koneckonců zároveň i světónázorové problémy. Jsem přesvědčen, že představa o světě, kterou někdo má, je do značné míry dána jeho věděním o podstatě vesmíru.

Věříte, že existuje Bůh?

To považuji za nanejvýš nepravděpodobné. Nechci tu možnost úplně popírat, protože vlastně neexistuje nic, co by si nebylo možné představit, ale na 99 % to považuji za nepravděpodobné. Nehledě na to mě pořád znovu zaráží, že existuje tak silná potřeba víry v Boha, protože víra v Boha je spíš něco znepokojivého.

Proč znepokojivého?

Protože pak neexistuje svobodná vůle. Pokud je Bůh vševědoucí, nemám svobodnou vůli, ale jen naplňuji to, co je předem dané. Pokud spáchám hřích, který je vlastně předem daný, budu potrestán za něco, co jsem neudělal z vlastní svobodné vůle. A pokud jde o zdůvodnění, že vesmír přece musel někdo stvořit – pak se nabízí otázka: A kdo stvořil Boha? Alespoň že církev nakonec přiznala, že se Země otáčí kolem Slunce, i když jí to trvalo tak dlouho. Chtěl bych poukázat na to, že Galileo Galilei byl rehabilitován až v roce 1992 – představte si, co se dělo do roku 1992! Jsem přesvědčen, že existuje nekonečně mnoho vesmírů. Mám přírodovědecký světónázor. Náboženství považuji za pověru nejen krásnou, ale také škodlivou. Každé náboženství má

v sobě předem naprogramované konflikty a je to ideologie, jelikož tvrdí, že je jediné správné. Velmi blízký je mi zen-buddhismus, což je vlastně náboženství zaměřené na pozemský život.

Jazyk se v současnosti razantně mění vlivem moderních forem komunikace, jako jsou blogy a email. Promítá se to také do Vaší práce?

Ne tak výrazně. Jazyk je samozřejmě neustále v pohybu. Chtěl bych připomenout dialekty, ve kterých stále vznikají nová slova a jiná slova se vytrácejí. Nebo když si vzpomenu na náš slang ve škole, ten už by byl dnešní mládeži úplně cizí. Zato neznám výrazy, které jsou dnes mezi mládeží běžné, ačkoli jsem si zavedl slovníček jazyka mladých, abych byl v obraze.

Před nedávnem jste oslavil 80. narozeniny. Edith Piaf zpívá ve svém nejslavnějším šansonu „Ničeho nelituji“. Podepsal byste to za sebe?

Ano, jistě. Možná bych dnes s časem nakládal trochu šetrněji než v šedesátých a sedmdesátých letech.

Myslíte si, že jste marnil čas?

Hodně jsem si užíval a žil bezstarostně. Vysedával jsem v parku a vedl zajímavé rozhovory. To je také důležité, ale přesto jsem zpětně viděno mohl pracovat trochu intenzivněji. Mohl bych svůj život rozčlenit na tři fáze. Vídeňské období s Wiener Gruppe do roku 1964. Pak jsem musel odejít, protože jsem v konzervativním Rakousku neměl budoucnost. Pak následuje berlínské období, to trvalo přibližně do roku 1976, a nakonec jsem se přestěhoval z Berlína do Kolína na Rýnem, protože jsem hodně pracoval pro Západoněmecký rozhlas (Westdeutscher Rundfunk). Napsal jsem přes 30 rozhlasových her, her nového typu, lépe řečeno zvukových her. Ale to neznamená, že bych se zdržoval jenom v těchto městech, také jsem hodně cestoval.

Ve skutečnosti tedy ničeho nelitujete, ale přesto si myslíte, že jste se mohl ještě více snažit.

Přesně tak, ale také si myslím, že to stačí. Teď mi budou vycházet sebrané spisy, jsou rozvržené minimálně do deseti svazků, z toho několik dvousvazků. Už to samo o sobě je důvodem k tomu, abych ještě alespoň deset let žil a mohl na všechno sám dohlédnout.

V jednom rozhovoru jste řekl, že byste chtěl pracovat ještě dvacet let.

Nechci přehánět, ale na dvacet let mám ještě dostatek podnětů a stále mě napadají nové věci. [...] Ale nerad bych, aby se ze mne stala troska. Myslím, že k osobní svobodě patří, že člověk může život sám ukončit, zcela jednoznačně jsem příznivcem eutanazie.

Z Tiroler Tageszeitung (30. března 2010) přeložila Nikola Mizerová; kráceno.