

Univerzita Karlova v Praze
Fakulta humanitních studií
Katedra Elektronické kultury a sémiotiky

Kruté zvuky

Diplomová práce

Autorka práce: Bc. Nina Csákayová

Vedoucí diplomové práce: Mgr. Michaela Fišerová, Ph.D.

Praha 2012

Prehlasujem, že som túto diplomovú prácu vypracovala samostatne a použila len uvedené pramene a literatúru. Súčasne dávám zvoľenie k tomu, aby bola táto práca sprístupnená v príslušnej knižnici UK a prostredníctvom elektronickej databázy vysokoškolských kvalifikačných prác v repozitári Univerzity Karlovej a používaná k študijným účelom v súlade s autorským právom. Zároveň prehlasujem, že práca nebola využitá k získaniu iného alebo rovnakého titulu.

V Prahe dňa 6.1. 2012

.....
Bc. Nina Csákayová

Rada by som na tomto mieste vyjadrila poďakovanie Mgr. Michaele Fišerovej, Ph.D. za konštruktívne rady a cenné pripomienky pri vypracovaní diplomovej práce.

ABSTRAKT

Predkladaná práca nastoľuje teóriu *noise music* s cieľom objasniť pragmatiku jej tvorby a účinku. Jej východiskom sú idey Antonina Artauda, ich reflexia a externalizácia v postštrukturalistickom filozofickom diskurze a intermediálnom umení. Práca zároveň sleduje tendencie v umeleckej komunikácii zaradením hlukov medzi výrazové prostriedky umeleckej moderny, ktoré usúvzťažňuje s problematikou jazyka. Postulovaním krutosti v umeleckom prejave formuluje vlastnú teóriu *noise music* cez prizmu ideovej koncepcie „telo bez orgánov“ s dôrazom na vysvetlenie transgresívnej skúsenosti v priebehu performácie *noise music*. Práca prispieva do teórie apropriácie popisom špecifického mediálneho prenosu v imanentnom priestore.

Kľúčové slová: *divadlo krutosti*, *telo bez orgánov*, *noise music*, imanencia, kód, non-reprezentatívna sila

ABSTRACT

The presented diploma work brings the theory of *noise music* with the main reason to clarify the pragmatics of its forming and effects. The base of the theory is constructed on the ideas of Antonin Artaud, their reflections and externalizations in the post-structuralist philosophical discourse and intermedial fine arts. Because of the topic, work also observes trends in artistic communication through the noise. The aim of work is to formulate the own theory of *noise music* through the postulation of cruelty in the artistic speech with emphasis on the explanation of transgressive experience during the noise music performance. The results of the work contribute to the theory of appropriation through the description of specific medium transmission in the immanent space.

Keywords: The Theatre of Cruelty, „Body without organs“, code, immanence, noise music, non-representational force

OBSAH

| | |
|------------------------------------------------------------|----|
| Úvod | 1 |
| 1. Antonin Artaud a postštrukturalistická filozofia | |
| 1.1. <i>Muž v trýzni</i> | 4 |
| 1.1.2 Artaud a jazyk..... | 6 |
| 1.1.2.1. Skoncovat' so slovom..... | 8 |
| 1.1.3. Od reprezentácie k inakostnej prítomnosti..... | 12 |
| 1.2. Šialený Muž..... | 17 |
| 1.2.1. Jazyk v Artaudovom tele..... | 20 |
| 1.2.2. Divadlo bez orgánov..... | 21 |
| 1.2.3. „Telo bez orgánov“..... | 23 |
| 2. Polemika o hlukoch | |
| 2.1 Artaud v čase..... | 29 |
| 2.2 <i>Umenie hluku</i> | 32 |
| 2.3 John Cage a ticho..... | 39 |
| 3. Hudobná/hluková prax krutosti | |
| 3.1 Vírus..... | 44 |
| 3.2 Čo je šum..... | 50 |
| 3.3 „Žáner“ noise music..... | 52 |
| 3.3.1 Noise music nepozná úspech..... | 56 |
| 3.4 Perfomácia noise music | 57 |
| 3.5 Hluková platforma noise music..... | 58 |
| 3.6 Skúsenosť bez Boha..... | 62 |
| 3.6.1 Post scriptum (k non-reprezentatívnej sile)..... | 68 |
| 4. Záver | 70 |
| 5. Zoznam použitej literatúry | 73 |
| | |
| 6. Obrazová príloha - Antonin Artaud | |

ÚVOD

Cieľom predkladanej práce je sformulovať teóriu *noise music* vysvetlením pragmatiky jej tvorby a účinku na recipienta. Vzhľadom k extrémnemu spôsobu intenzifikácie zmyslov a špecifickému charakteru mediálneho prenosu považujeme performáciu *noise music* za performáciu (*parole*) bez prítomnosti kódu (*langue*).

V súvislosti so stanovenými cieľmi bude náš hlavný postup spočívať v interpretácii textov Antonina Artauda a v rekonštrukcii jeho myslenia krutosti. Vzhľadom k tomu, že vo vedeckom diskurze je pojem vždy súčasťou teórie a existuje len v rámci teórie, nie je takáto rekonštrukcia dosiahnuteľná bez všeobecnej reflexie Artaudovho chápania jazyka.

Preto:

- a) na Artaudove chápanie jazyka budeme nazerať ako na reakciu na existenčnú a civilizačnú situáciu v rezonancii so životným pocitom ako rozhodujúcim faktorom tvorivého ducha a pokúsime sa ho v priebehu nášho výkladu vymedziť voči ostatným avantgardným tendenciám moderného umenia a odhaliť jeho predlžovanie v intermediálnych intenciách,
- b) pokúsime sa určiť, v akom vzťahu je Artaudovo chápanie jazyka k problematike bytia a poznania,
- c) naša rekonštrukcia Artaudových ideí bude reflektovať miesto, ktoré zaujíma jeho chápanie jazyka v rámci kritiky jazyka ako prostriedku poznania, čím myslíme tzv. kritiku reprezentácie. V náväznosti na to uvedieme Artaudove myšlienky a celú problematiku do súvislosti s poštrukturalistickou teóriou Jacquesa Derridu a jeho dekonštruktívnou revíziou logocentrizmu.

Relevantnosť témy zdôvodňujeme poštrukturalistickou reflexiou jazyka a umeleckej komunikácie. Štrukturalistická teória bude predstavená hlavne v rámci polemiky o hlukoch v oblasti hudobnej

umeleckej kultúry.

Predkladaná práca je motivovaná snahou predložiť jeden z možných spôsobov prístupu k teórii *noise music*, ktorý by vystihovalo označenie „prístup z pozície rizomatiky“. Z toho vyplýva, že voľba metódy prezentuje alternatívu voči tradičným metódam zavedených oborov ako sú estetika či dejiny umenia. Transdisciplinárne spracovanie problematiky, ktoré týmto oborom nie je vlastné, sa prejavuje v myslení reprezentácie v jej pozícii ako filozofického, lingvistického, komunikačného a v závere i sémiotického konštraktu. Výsledkom tohoto postupu by mala byť naša vlastná teória *noise music*.

Práca je rozdelená do troch kapitol. Prvá kapitola je venovaná utrpeniu Antonina Artauda, ktoré nazeráme cez prizmu jeho vzťahu k jazyku. Usúvzťahňujeme ho s konceptom *divadla krutosti* a v druhej časti predstavujeme jeho externalizáciu a variácie vo filozofickom opuse G. Deleuzea a F. Guattariho *Tisíc plošín*. Druhá kapitola zachytáva v úvode vývoj od hluku v hudbe moderny k hudbe hluku súčasnosti. Referenčnými autormi sú pre nás Luigi Russolo a John Cage. Na ich myslení a tvorbe ukážeme, že zmena v tradičnom chápaní umenia sa prejavila predovšetkým vo filozofii reprezentácie, v statuse umeleckého diela, v zmene umeleckého remesla (rezignácia na staré a vznik nových zručností) a v prípade Cagea i na zániku druhových a žánrových taxonómií (intermedializácia a multimedializácia) a role diváka v procese umeleckej komunikácie. Posledná kapitola je vlastnou teóriou *noise music*. V jej širšom, spoločenskom uchopení sa sústredíme na hlavných predstaviteľov japonskej *noise music*, zakladajúcich najkrutejšiu líniu tejto hudobnej formy. V súvislosti s pragmatikou tvorby sa odvolávame na súčasné tendencie tzv. noise makerov v stredoeurópskom kultúrnom priestore. Záverečná časť objasňuje skúsenosť diváka v priebehu

audiovizuálnej performácie *noise music*.

Používanie výrazu „noise music“ vyplýva z nemožnosti jednoznačného prekladu anglického slova „noise“, ktorý odkazuje k zvukom, hlukom i šumu. V slovenskom ani v českom jazyku neexistuje jeho presný ekvivalent, ktorý by zahŕňal všetky tieto významy. Preto pracujeme so zaužívanými výrazmi v dostupnej cudzojazyčnej literatúre venovanej problematike noise music.

1. ANTONIN ARTAUD A POSTŠTRUKTURALISTICKÁ FILOZOFIA

1.1 Muž v trýzni

Men in Tribulation (*Muž v trýzni*, 2004) je názov hudobno-divadelného predstavenia inscenovaného belgickým režisérom Ericom Sleichimom. Priestor performácie je ohraničený piatimi menšími pódiami usporiadanými v tvare pentagonu s totemickým centrom uprostred. Nad „technologickým stredom“ predstavenia tróni muž na stoličke. Podľa Verstraeteho je týmto mužom Antonin Artaud, stelesnený jednu hodinu pred smrťou: „Ide o jeho posledné vystúpenie.“ (Verstraete, 2004, s.2) Artaud a jeho hlas sú rozptýlení v priestore za pomoci reproduktorov, neónových svetiel, elektroakustického hluku a šumu, expresívnej hry hudobníkov na malých pódiaoch i výkrikmi hercov. Obecenstvo sa môže voľne prechádzať okolo inštalácie.

Všetky súčasti uvedeného predstavenia výtvarajú udalosť, barbarskú i kultúrnu, ktorú chcel Artaud divadlom krutosti obsiahnuť. Performácia je založená na archetype Antonina Artauda a jeho myšlienkach: „*Muž v trýzni* je monodráma zrodená v hlave starého Artauda, ktorý je resuscitovaný cez znásobené a mediované hlasy, spolu s hlasom herca sediaceho na stoličke.“ (Verstraete, 2004, s.4) Spojenie hlasov, farieb, hlukov, hudby a technológie cieľi k revidovaniu Artaudovej vízie totálneho divadla mimo hraníc normálneho a možného, predstaviteľného či zrozumiteľného. Verstraete charakterizuje predstavenie ako divadlo zvuku – tela, jazyka a čistého zvukového priestoru, pretože je taktiež odkazom k Artaudovému zvukovému experimentu v rozhlasovej hre *Pour en finir avec le jugement de Dieu* (*Skoncovať s Božím súdom*, 1946).

Sleichimove predstavenie je extenziou Artaudovej „idée fixe“ -

divadla krutosti, v ktorom zvuk a zvukový priestor boli integrujúcou súčasťou. Mnohé z jeho úvah sú opismi zvukov, analógiami farieb a tónov, či synestetickými metaforami presýtené. V eseji *O balijskom divadle*, ktorá je kľúčovou pre pochopenie Artaudovej koncepcie divadla, píše: „Je tu navyše rozložitý, rozdrobený rytmus hudby, mimoriadne naliehavej, zajakavej a krehkej, v ktorej akoby sa trelí o seba tie najdrahšie kovy, v ktorej vyvierajú vodné pramene rovno v prírodnom stave, predĺžené kroky hmyzích zástupov na rastlinách, v ktorej máme pocit, že sa zachytil samotný praskot svetla, v ktorej akoby sa zvuk hustej samoty menil na lety kryštálov.“ (Artaud, 1993, s.49) Hudba sa má v artaudovskom divadle používať bezprostredne a na konkrétne dramatické účely. Zvuky, hluky, výkriky sú vyberané pre ich vibračné kvality. „Tajomstvom divadla v priestore je nesúzvuk (...), ale namiesto toho, aby sme vplyv disonancií obmedzili na jeden jediný zmyslový orgán, necháme ich presahovať od jedného významu k druhému, od farby k zvuku, od slova k osvetleniu, od gestických kmitov k hladkej tónine zvuku.“ (Artaud, 1993, s.97, s.105) Pre potreby predstavenia je preto nutné „vyhľadávať nástroje a prístroje, ktoré dosahujú nový diapozón oktávy, vyjadrujú neznesiteľné, trýznivé zvuky alebo hluky.“ (Artaud, 1993, s.80) Korporeálne splynutie predstavenia opisuje Artaud spojením tónov orchestra a netradičných nástrojov do podoby hlučnej voliéry, ktorej mihotanie by zobrazovali samotní herci. (Artaud, 1993, s. 47) Telo herca sa tak stáva médiom, cez ktoré prebiehajú nové vrstvy - akustické i vizuálne. Fujak uvádza, že archetypálne korporeálna celistvosť umeleckej intermediality (a v nej prítomná korelácia hudby a iných umení) je charakteristická a zakladajúco príznačná pre všetky rituály starovekého divadla rôznych kultúr. (Fujak, 2010, s. 54) Sám Artaud anticipuje návrat k divadlu, v ktorom celá tvorba pochádza z javiska – k divadlu krutosti ako kolektívne životnému aktu, k rituálu: „Naše divadlo

nepozná nič z toho, čo robí divadlo divadlom, to znamená, čo visí na javisku vo vzduchu, čo sa meria a obkolesuje vzduchom, čo má v priestore hustotu: pohyby, formy, farby, vibrácie, postoje, výkriky“, pripomína zážitok z balijského divadla. (Artaud, 1993, s.47)

Ak Verstraete hovorí o rozhlasovej hre *Skoncovať s Božím súdom*, tak preto, že je koncentrovaným zvukovým projektom sprítomňujúcim telo prostredníctvom zvukových a hlasových techník, a jačavej glosolálie. Artaud tu svoje posledné vystúpenie naplnil spletencami hlasov, improvizáciou s perkusiami a tónmi xylofónu v totálnom zvukovo-virtuálnom priestore. V menšom rozsahu tak predviedol to, čo chcel realizovať v divadle krutosti. Môžeme tak hovoriť o divadle zvuku a vokalizy alebo experimentálnej jazykovej performácii.

Wladimir Porché, riaditeľ rozhlasovej stanice *Radiodiffusion Francaise*, zakázal vysielateľ nahrávku tohto štvordielneho dramatického monológu kvôli obscénnemu, blasfemickému a poburujúcemu obsahu politicky a nábožensky zameraného textu. Do projektu Artaud zainteresoval mladé francúzske herečky Mariu Casares a Paulu Thevenin, ktoré s projektom neboli stotožnené a experimentu otvorenejšieho Rogera Blina. Artaud sa podujal predniesť úvodnú a záverečnú časť hry. Mesiac po stiahnutí projektu z vysielania Artaud zomrel v sanatóriu v Ivry na následky predávkovania chloralhydrátom s jednou topánkou v ruke.

1.1.2 Artaud a jazyk

Artaudovým zdrojom trýzne a zároveň vzbury bol nadmerný intelektualizmus jeho doby. Za príčinu paralýzy a neúčinnosti západného myslenia považuje práve viazanie sa na pojem a logické vzťahy. Následky logocentrizmu Artaud komentuje: „Nuž treba dokonca aj zo západnej pozície uznať, že reč skostnatela, že slová,

všetky slová zamrzli, že sú zošnúrované vo svojich významoch, v schematickej a obmedzenej terminológii.(...) Za týchto okolností nie je prehnané tvrdenie, že slovo je vzhľadom ku svojej dokonalej definovanej a ukončenej terminológii vhodné len pre brzdenie myslenia, ktoré vymedzuje, ale súčasne uzaviera.”(Artaud, 1993, s.99) Myslenie v slovách podľa neho znehybnelo a organická, zmyslová matéria skúsenosti sa premenila na niečo statické a čisto verbálne.

Inými slovami, zafixovaním živého jazyka, jeho petrifikáciou, sa strácajú dôležité fónické, gestické a akčné kvality reči: „Slová málo oslovujú ducha, šírka a predmety áno: nové obrazy oslovujú, dokonca aj keď sa urobia zo slov. Ale takisto oslovuje aj priestor, v ktorom hrmia obrazy a ktorý je preplnený zvukmi, ak sme schopní z času na čas využiť dostatočne rozlohy priestoru, vypĺňajúce ticho a nehybnosť.“(Artaud, 1993, s.73) Nehybnosť, stálosť a ticho sú aspekty triezveho a „systémového“ života i bezpečného divadla, proti ktorým sa Artaud búri.

V tejto súvislosti analyzovala Fischer-Lichte zásadné „falošné životné názory” postulované súdobou spoločnosťou a indikujúce hlbokú krízu vedomia, ktorá sa v jeho textoch objavuje.(Fischer-Lichte, 2003, s.421) Ide o menovaný logocentrizmus, ktorý spolu s racionalizmom a individualizmom pôsobia ako ohrady, bránia novému premysleniu potencialít a predlžovaniu tendencií. Racionalizmus sa podľa Artauda zrkadlí v „ekonomických, utilitárnych a technických tendenciách súčasného sveta”, čoho následkom je „nesprávne civilizovaný človek.”(Artaud, 1993, s.103) Ten je taktiež produktom mechanickej vedy, ktorá „rozštvrtila prírodu a nám zabránila, aby sme sa mohli považovať za ľudí.”(Artaud, 1993, s.14) V neposlednom rade odmieta Artaud individualizmus v zmysle spôsobu života, v ktorom „triumfujú ľudské charaktery a človek je len odrazom.”(Artaud, 1994, s.98)

Psychologizácia takéhoto typu „sa urputne snaží redukovať neznáme na známe, to znamená na každodenné a všedné, ona je príčinou ohromujúcej straty energie, ktorá, podľa môjho názoru, dospela ku koncu. S psychológiou musíme skončiť.“(Artaud, 1993, s.65)

V treťom *Liste o jazyku* uvádza Artaud ďalší dôležitý moment depresie svojej doby. Píše: „Na tom, čo sa v súčasnosti deje, nie sú najzaujímavejšie udalosti samé, ale stav morálneho vrenia. Svet prechádza obrovským sitom a pritom sleduje ako sa rúcajú staré hodnoty. Vyhasnutý život sa rozpúšťa v základoch. V morálnej a sociálnej sfére sa to prejavuje obludnosťou rozpútaných chůtok, uvoľňovaním najnižších inštiktov.“(Artaud, 1994, s.132) Gaffield-Knight tvrdí, že Artaud nepovažoval rozpad tradičných hodnôt za dekadentný jav, ale naopak, charakterizuje ho ako aktuálnu mýtickú hladinu, „stav vedomého chaosu, ktorý rozochvieva ľudského ducha a poskytuje mu prostriedok ako dať výraz vrozenému tepu života.“(Gaffield-Knight, 1993, s.16) (Artaud, 1993, s.92) Nástrojom na prekonanie krízy západného myslenia a zároveň vyťaženia z jeho stavu má byť, podľa Artauda, divadlo, ktoré „môže pomôcť reštaurovať pravú kultúru a obnoviť zmysel života.“ (Artaud, 1993, s.13)

1.1.2.1 Skončiť so slovom

Artaud uvedomujúc si umelecký výrazový potenciál divadla formuluje koncepciu totálneho divadla, ktoré je schopné nielen myšlienky vyjadrovať, ale tiež podnecovať myslenie a spôsobiť, aby „ľudský duch zaujal zo svojho zorného uhlu hlboké a účinné postoje.“ (Artaud, 1993, s.76) Za hlavné výrazové domény divadla považuje plastičnosť a telesnosť a ich vyjadrenie v priestore. V eseji *Réžia a metafyzika* sa pozastavuje nad tendenciami európskeho divadla, kde sa všetko, čo je špecificky divadelné odsúva do úzadia,

to znamená všetko, čo nepodlieha rečovému, slovnému vyjadreniu, respektíve, čo nie je obsiahnuté v dialógu. Artaud argumentuje: „Dialóg nepatrí špecificky javisku, patrí do knihy. Javisko je fyzické, konkrétne miesto, ktoré si vyžaduje aby sme ho zaplnili a aby sme mu dovolili prehovoriť jeho konkrétnym, fyzickým jazykom, ktorý sa odlišuje od reči slov.“ (Artaud, 1993, s. 32) Vyhnať zo scény slovo a text, znamená podľa Derridu vyhnať Boha: „Artaud však nepredvádza nový ateistický diskurz, nedáva hlas ateizmu, neprepožičiava divadelný priestor filozofujúcej logike, ktorá ešte raz vyhlasuje smrť Boha. Divadelná prax krutosti svojim jednaním i svojou štruktúrou obýva, či skôr tvorí neteologický priestor.“ (Derrida, (b), 1993, s. 122) Artaudovi naozaj nejde o vypudenie slova z divadla, ale o zmenu, obmedzenie jeho funkcie. Chápe ho ako rovnoprávnou súčasť gestického, hudobného, vizuálneho divadelného celku. Derridovými slovami „reč a jej zápis – fonetické písmo ako element klasického divadla - zmiznú z divadelnej scény potiaľ, pokiaľ sú jej diktátom, citáciou či recitáciou a súčasne i poriadkom.“(Derrida, (b), 1993, s. 127-128)

Artaud tak našiel cestu ako sa vyhnúť nástrahám a výsadám jazyka. Divadlo sa musí zbaviť podriadenosti textu. Ak sa použije jazyk, nesmie byť humanistický, realistický a psychologický, ale náboženský, mystický, jazyk zariekania. Píše: „*Divadlo krutosti* som skoncipoval, aby som v divadle obnovil pojem o vášnivom a křčovitom živote.“(Artaud, 1993, s.71) Jeho apel „rozbiť jazyk a dotknúť sa života“ je popudom k novosti, impulz, ktorý vyústí v deštrukciu diskurzu. (Artaud, 1993, s.13) Anarchickú kolaboráciu vidí Artaud v aktivnosti poézie, ktorá spochybňuje všetky vzájomne vzťahy medzi predmetmi, tvarmi a ich významami. (Artaud, 1993, s. 39)

Čistý divadelný jazyk je konkrétny jazyk, ktorý sa vymyká slovám, a ktorý Artaud charakterizuje ako znakový jazyk - jazyk

obrazov, gest a postojov, ktoré sa stretávajú v pohybe a čase. Dynamické rozpriestranie plastického obrazu a gesta konvenuje so zmyslovou materialitou telesnej skúsenosti. Kategória telesného implikuje všetky ľudské zmysly a ich väzby na jednotlivé druhy umenia. Artaud píše: „Tie najnaliehavejšie väzby sa ustavične šíria od zraku k sluchu, od intelektu k citovosti, od gesta nejakej postavy k evokácii pohybov rastliny prostredníctvom hlučného nástroja.“ (Artaud, 1993, s. 47) Centrálnym motívom kontextu chápania telesného sa stáva pojem gesta, ktoré je podľa Artauda materiálom aj hlavou nového jazyka divadla. Marcelli uvádza, že gesto môže zrodiť pravdu, ak ho napája, nesie, poháňa prameň, prúd, energia „veľkých okolností“. (Marcelli, 2001, s.78-79) Emfatickú pravdu gesta, ktorá tak priťahovala Rolanda Barthesa, si Artaud všima v balijskom divadle: „Stáva sa, že tento manierizmus, zveličený, prehnaný hieratizmus sa svojou valiacou abecedou, s výkrikmi pukajúcich kameňov, so šušťaním konárov, so zvukmi rúbaných a guľaných stromov, vytvára vo vzduchu, tak v priestore akési hmotné a oživené, tak vizuálne ako aj zvukové šepoty, a po istej chvíli dôjde k magickej identifikácii: vieme, že to my hovoríme. (Artaud, 1993, s.55) Rozhranie tohto jazyka pomenúva Artaud ako jeho „etymologický počiatok“ v zmysle návratu k dychovým, plastickým a aktívnym zdrojom jazyka. Derrida hovorí o Artaudovej glossopoeisis¹, ako reči, ktorá nie je imitujúcou, ani stvorením mena: „Privádza nás späť na okraj toho momentu, v ktorom sa ešte nezrodilo slovo, kedy artikulácia už nie je výkrikom, ale nie je ešte diskurzom, keď je takmer nemožné opakovanie a spolu s ním i jazyk vôbec. (Derrida, (b), 1993, s.129) V divadle krutosti vidí Artaud v práci s artikulovaným jazykom miesto, kde možno intonáciám vrátiť ich pôvodnú schopnosť niečo skutočne rozbíjať a prejavovať.

1. *glossolalia* (z gr. *glóssa* - jazyk, *laló* - hovorím) je hovorenie nezrozumiteľných, sémanticky nevýznamových slabík a zvukov, vyrážanie slov, koktanie, zajakanie

Východiskový bod „osudovosti“ Artaudovho divadla však leží v dychu: „Až po dychu sa opiera o zvuk, alebo výkrik.“ (Artaud, 1993, s.124)

Predstavenie divadla krutosti musí divákovi umožniť, aby sa s predstavením dych po dychu a takt po takte stotožnil. Každá emócia tu má organický základ. Lehmann tvrdí, že ľudské telo sa pre Artauda stalo divadelným znakovým systémom, ktorý bude vyjadrovať a zobrazovať najrozličnejšie fenomény, procesy a stavy. (Lehmann, 2007, s.45) Divák sa dostane do centra diania za pomoci bezprostredného spojenia javiska a hľadiska, kde je vystavený výrazovo nasýtenej výpovedi gesta. Artaudovi však nezáleží na nastolení pokoja, či duševnej rovnováhy človeka, tak ako sa ani jeho divadlo neusiluje zbaviť dušu temných vášní. Naopak hovorí o „konfrontácii duše diváka s temnými a bolestivými silami, zvrátenými a znepokojujúcimi pohnútkami ducha, jeho obavami.“(Artaud, 1993, s.101) Divák má rozpoznať temné vášne, uvedomiť si svoju posadnutosť démonmi a privlastniť si ich, inak ho zničia. Preto, obrazne povedané, po predstavení divadla krutosti možno vidieť ako zo sály potichu odchádzajú fetišista a maniak, paranoik alebo hysterik.

Po vydaní manifestov *Divadla krutosti* (1932, 1933) sa Artaud musel brániť obvineniam z podnecovania násilia použitím slova „krutosť“: „Nepestujem systematicky hrôzu. Slovo krutosť treba chápať v širokom zmysle a nie v zmysle konkrétnom a dravom, ktorý sa mu zvyčajne pripisuje.“(Artaud, 1993, s.91) Ak sú gestá v jeho divadle kruté, tak preto, že si nimi Artaud vyhradzuje právo skoncovať s konveciami, zvyčajným významom jazyka a zničením celej jeho armatúry.

Artaud chcel pôsobiť na divákovu citlivosť priamo a hlboko cestou rezonancie zmyslových orgánov. Píše: „Ak hudba pôsobí na hadov,

nie je to tým, že by im prinášala duchovné predstavy, ale preto, že hady sú dlhé, že sa dlho plazia po zemi, že sa ich telo takmer celé dotýka zeme: a hudobné vibrácie, ktoré sa po zemi prenášajú, pôsobia ako veľmi jemná a veľmi dlhá masáž. Nuž ja navrhujem, aby sa na divákov pôsobilo ako na hady, ktoré zaklíname, aby sa prostredníctvom organizmu vrátili späť k tým najrafinovanejším predstavám.“(Artaud, 1993,s.168) „Krutosť“ v názve divadla krutosti taktiež chápeme v zmysle totálnej syntézy, zhustenia javiskových prvkov, ktoré „vedú divákovu citlivosť do stavu hlbokaj vnímavosti.“(Artaud, 1993, s.87) Krutosť a hrôza sa budú odohrávať na rozsiahlom pôdoryse, ktorého rozmery presondujú vitalitu diváka. Divadlo sa tak stane nástrojom na identifikáciu totality. A totalita vyvoláva smiech aj strach zároveň.

1.1.3 Od reprezentácie k inakostnej prítomnosti

Pôvodom metafyzickej pravdy je absolútna živá prítomnosť toho, čo sa dáva ako „ono samo“, nesprostredkované a ideálne. Postulovanie ideálneho obsahu, bezprostredného stretnutia s vecou samou podľa Derridu spôsobuje, že všade, kde sa uvažuje o znaku je znakovosť znaku vlastne zastieraná. Následkom toho znak, ako to, čo zastupuje túto idealitu (stelesňuje ju do materiálneho sveta), len odďaľuje dočasné stretnutie s prežívaným obsahom, s čistým označovaným. Tendencia chápať znak ako odklad prítomnosti pojmu je zakladajúca pre Derridovu kritiku logocentrizmu, ktorý je charakterický pre vymedzovanie racionality (metafyzického) spôsobu myslenia v západnej filozofii.

Svojmu dekonštruktívnemu plánu preto vystavuje poňatie jazyka lingvistu Ferdinanda de Saussurea. Ten vyčlenil jazyk (*langue*) a reč (*langage*), ktorej je jazyk len určitou časťou. Jazyk ako *langue* je normou všetkých manifestácií reči, je nadindividuálna norma, kód,

ktorému sa účastníci komunikácie musia podriadiť. Jazyku je podriadený prehovor (*parole*), ktorý tvorí (komunikačnú) udalosť závislú na systéme jazyka. Michalovič uvádza: „Rozlíšením jazyka a prehovoru Saussure od seba oddelil všeobecné a jednotlivé, inštitucionálne a individuálne, stabilné od nestabilného, podstatné od nahodilého, systémové od nesystémového.“ (Michalovič, Zuska, 2009, s.21) Saussure ďalej zdôraznil, že jazyk je systém znakov a predložil novú koncepciu znaku založenú na dyadickom vzťahu medzi akustickým obrazom a pojmom, teda medzi označujúcim a označovaným.² Znak teda nie je definovaný väzbou k svetu, svojimi vzťahmi k označovanej entite, ale diferenciálne a arbitrárne. To znamená, že význam znaku siaha až tam, kde je obmedzený významom iného znaku. Nie je definovaný absolútne, ale relatívne – svojim vzťahom k iným znakom.³

Spolu s diferenčným motívom je významný i Saussureov formalistický motív. Jazyk podľa neho nie je substanciou, ale formou, ktorá formuje fónickú substanciu a aj naše myslenie. Je doménou dvojitej artikulácie: „Súčasne „vykrajuje“ jednotky z fónickej masy, rovnako tak ako významové jednotky z mlhoviny myslenia, a rovnako súčasne ich pojí v jeden celok.“(Michalovič, Zuska, 2009, s.24)

Logocentrický dôsledok u Saussurea Derrida komentuje nasledovne: „Stotožnením signatum (označovaného) a pojmu necháva Saussure otvorenú cestu možnosti myslieť označovaný pojem o sebe v jeho jednoduchej prítomnosti pre myslenie, v jeho

2. Tradičné triadické poňatie znaku uvádzajú Michalovič a Zuska: „Legitimita znakov je závislá na veciach, ktoré označujú, zastupujú, re-rezentujú. Znak sa skladá z veci, ktorú zastupuje, z označovaného, ďalej z idey, ideálnej reprezentácie veci v mysli človeka a samotného tela (nosiča) znaku, z označujúceho, z materiálneho výrazu, ktorý slúži ako intersubjektívny prostriedok komunikácie.“ (Michalovič, Zuska, 2009, s.23)

3. Neskôr došlo v štruktúrálnej fonológii a sémantike k upresneniu v tom zmysle, že rozdiely konštituujuce jazyk sú organizované logikou binárnych opozícií.

nezávislosti vzhľadom k jazyku, k systému označujúcich.“ (Derrida, (a), 1993, s.33) Podrobenie sa klasickej požiadavke, ktorú Derrida navrhuje nazývať „transcendentálnym označovaným“, je práve nelogickým, inkoherentným zlomom v Saussureovom texte vzhľadom k jeho štrukturalistickému poňatiu semiológie a teda definícii zmyslu znaku ako výsledku jeho diferenčného rozlíšenia voči iným označujúcim v rámci daného systému jazyka. Držať sa princípu diferencie znamená pre Derridu nedávať prednosť žiadnej substancii a ostatné eliminovať, ale chápať každý proces značenia ako formálnu hru diferencií. (Derrida, 1993, s.38) Petříček nám presne vysvetľuje, čo Derridova dekonštrukcia tvrdí: „Co jest, tedy co se nám ukazuje skrze význam, co se prezentuje jako přítomné, jsou pouze *stopy* nikdy nedosažitelné plné přítomnosti označovaného. V každé identitě se tak prezentuje "jinakost", "absence", aniž by kdy bylo možné tuto zásadní absenci v pozadí převést na přítomnost.“ (Petříček, 2009, s.359) Žiadny prvok nemôže byť identický sám so sebou. To k čomu Derrida dospel, je postulovanie procesu diferenciacie ako základu tvorby významov. Je to pohyb, ktorý označuje neologizmom „differance“: „Differance je systematická hra diferencií, stôp diferencií, onoho rozmiestňovania, vďaka ktorému sa prvky vzťahujú k sebe navzájom.“(Derrida (a), 1993, s.39) Nie je možné o nej povedať že „je“, pretože je len to, čo sa nám skrz hru diferencií ukazuje.

V práci *Divadlo krutosti a hranice reprezentácie* Derrida svojmu filozofickému plánu o nemožnosti čistého obrazu či textu a odmietnutiu metafyziky prítomnosti, podrobuje i Artaudov koncept *divadla krutosti*.

Tým, že chcel Artaud skoncovať so slovom a jeho zápisom v divadle, sa snažil prekonať „humanistickú hranicu metafyziky klasického divadla“, kde reprezentáciou života je jedine človek.

(Derrida, (b), 1993, s. 121, s.120) *Divadlo krutosti* teda nemá byť reprezentáciou ale životom samým v tom, čo je v ňom nereprezentovateľné. Pričom život je, Derridovými slovami, „nereprezentovateľný pôvod reprezentácie.“ (Derrida, (b), 1993, s.120) *Divadlo krutosti* je preto nedosiahnuteľný limit reprezentácie, ktorá nemá byť opakovaním. Derrida v súlade s dekonštruktívnym pohybom upozorňuje: „Znak, ktorý sa neopakuje, ktorý už nie je vo svojom poprvé rozdelený opakovaním, nie je znakom. Ak má významový poukaz odkazovať k tomu istému, musí byť ideálny – a idealita je zabezpečená možnosť opakovania.“ (Derrida, (b), 1993, s. 132)

Vernosť Artaudovému programu je tak nemožná, pretože v ňom pretrváva protiklad v požiadavke identickej a nemediovej prezentácie. Derrida píše: „Artaud sa pohyboval na hranici medzi možnosťou a nemožnosťou čistého divadla. Ak má byť prítomnosť prítomnosťou a mala by byť prítomnosťou pre seba – potom sa už musela začať re-rezentovať, vždy už počala.“(Derrida, (b), 1993, s. 131) Ak chápeme re-rezentáciu jednoducho ako prezentovanie predom danej reality jazykom, a teda ako spôsob, ktorým sa vzťahujeme ku skutočnosti, tak nesprostredkovaný význam je nemožnosťou. Originál je vždy kópiou.

K Artaudovým intenciám, ktorých možnosti Derrida spochybňuje, sa verne prihlásili mnohí avantgardní divadelní autori v šesťdesiatych rokoch minulého storočia a tvorcovia intermediálneho umenia. Nadviazali na program moderny a jej snahu odpútať sa od umenia reprezentácie, založeného na spodobení, konštituovaním autonómneho umeleckého jazyka. Artaud, popri iných, ukázal, že všetky umenia sú vlastne kompozitné a všetky médiá zmiešané, pretože kombinujú rozličné kódy, kanály, spôsoby vnímania a nazerania. Zánik druhových a žánrových taxonómií vedie k intermediálnosti, ktorej udalostný proces vzájomnej korelácie

umeleckých druhov nám vysvetľuje Fujak: „V intermediálnom umení ide o snahu osvojenia si možností priestorových médií časovými a naopak. Ide o inklináciu k nadobudnutiu vlastností, ktoré „materské“ médium neposkytuje.“ (Fujak, 2010, s. 57) Už vieme, že médium nielenže nutne reprezentuje a zviditeľňuje jazyk, ale aj dekonštruuje možnosť čistého obrazu alebo textu. Cieľom nasledujúcej časti je zaznamenanie cesty približovania sa k Artaudovi cez prizmu teórie reprezentácie ako fenoménu komunikácie.

Všeobecná definícia reprezentácie znie: „Je to komunikácia pomocou ne-originálov, pričom poznanie dosahujeme sprostredkované, prostredníctvom druhého. Zároveň reprezentácia obsahuje čiastkovú zložku: priamu skúsenosť z priamej interakcie s práve použitým modelom.“⁴ (Osolsobě, 2002, s.11) Charakter modelu má v komunikačnej teórii divadlo. Osolsobě tvrdí, že správa, ktorú tu dostávame, nie je správou o skutočnosti divadla, ale je správou o niečom inom, o inej skutočnosti, prítomnou divadelnou skutočnosťou reprezentovanou, je „výpoveďou pomocou modelu.“(Osolsobě, 2002, s.36) Čim však bude divadlo, keď nebude - priamou skúsenosťou s modelom, respektíve prezentatívnou reprezentáciou? Čoho sa zbaví divadelná prezentácia? Zbaví sa textu, bude sama sebe originálom. Zbaví sa hercov, bude vytvárať vlastnú prítomnosť. Zbaví sa hľadiska, ktoré pasívne pozoruje a rovnako sa zbaví aj samotného

4. Na poli dejín umenia Owens uvádza definíciu reprezentácie obdobným rozlíšením jej dvoch základných módov. Prvý, symbolický modus je substitučný: takto definovaný obraz je chápaný ako náhražka - má vynahradiť neprítomnosť, čiže absenciu. Druhý modus je repetitívny: obraz je replika vizuálnej skúsenosti a „umelec má za cieľ propagovať ilúziu hmotnej, fyzickej prítomnosti objektu, ktorý znázorňuje.“(Owens, 1997, s.201) Vlastný pojem „reprezentácia“ teda v sebe zahŕňa ešte užšie určenie reprezentácie, ktorému rozumieme ako sprítomňovaniu, zobrazeniu neprítomného originálu, zatiaľ čo druhý modus je znovusprítomňovaním, a teda predvedením prítomného nie-originálu (repliky). O divadle budeme potom uvažovať práve v zmysle druhého módu, teda ako o reprezentatívnej prezentácii.

javiska. V intermediálnom umení, napríklad v happeningu, tak vzniká „mnohoohniskové zhromaždenie“, ktorého komunikačná sieť je spleťou vzájomných a spätných väzieb. „Happening komunikuje s divákom v materiáli komunikácie a interakcie a snaží sa rušiť hranice medzi divákom, tvorcom a dielom, alebo sú vedené tak, aby ich divák nepostrehol.“ (Osolsobě, 2002, s.134)

Poučení Derridom nemôžeme hovoriť o prostom ukazovaní prítomnosti bez diferencie. Každá akcia v akčnom umení je realizovaná s určitým umeleckým zámerom, má zástupnú (reprezentačnú) funkciu vzhľadom na autorskú koncepciu. Sprostredkovaný význam je re-prezentovaný. To, k čomu Artaudovi nasledovníci spejú, je odhaľovanie skutočnosti rozrušovaním jej artikulácie, skrz ktorú si ju naše poznávanie re-prezentuje. Zároveň sprostredkujú „úplnosť“, ktorá je neopakovateľná. Touto „úplnosťou“ myslíme bezprostrednú skúsenosť života v priestore jednej udalosti. Umelec tu svoju prítomnosť vyviaže z každodennosti predvedením jej intenzívnych možností, čím zabráni redundancii komunikovanej skutočnosti.

Intermediálnosti a predvedeniu činov za účelom dosiahnutia vysokej intezity účinku rozumieme ako spotrebe non-reprezentatívnej sily v koncentrovanej korporeálnej jednote slovného, zvukového a pohybového gesta v reálnom čase. Intermediálnu performáciu preto definujeme akú autorskú (re-)prezentáciu inakostnej prítomnosti s non-reprezentatívnou silou.

1.2 Šialený Muž

„... ja Antonin Artaud, narodený 4. septembra 1896 v Marseille, rue du Jardin des Plantes 4, s maternicou som nemal nikdy nič spoločné, vtedy ani predtým, ako som sa narodil, pretože to nie je spôsob ako

sa človek rodí, súložený a vymasturovaný deväť mesiacov membránou, tou pažravou sliznicou bez zubov, ako sa píše v Upanišádach, a ja viem, že som sa narodil inak, z môjho diela a nie z matky, ale MATKA ma chcela zobrať a vidíte výsledok v mojom živote.“

(Artaud, 1995, s. 45)

Po týchto slovách a prvej časti kapitoly sú možno ďalšie biografické údaje o Artaudovom živote nepotrebné. Pochybovači by však mohli namietať, že doposiaľ nebolo uvedené to „najvýstižnejšie“ – že bol šialený a závislý na drogách.

V šiestich rokoch ochorel Artaud zápalom mozgových blán, ktorý mu spôsobil nervovú poruchu. Esslin sa domnieva, že toto ochorenie mohlo byť príčinou Artaudovho neskôršieho utrpenia, ale i hnacou silou jeho snaženia.(Esslin, 1976, s.12) V škole Artaud dosahoval dobré výsledky a prejavoval nadanie predovšetkým v literárnych a jazykových odboroch. Strednú však školu nedokončil. V devätnástich rokoch sa prejavili známky nervovej poruchy a Artaud sa ocitol v ústave blízko Marseille, kde mu silné bolesti hlavy upokojovali ópium. Gaffield-Knight konštatuje, že práve tu bola aktivovaná jeho závislosť na drogách, ktorou trpel celý život. (Gaffield-Knight, 1993, s.11) Umelecké úspechy v medzivojnom Paríži prekladal s pobytnými v liečebných ústavoch. V januári 1936 odišiel do Mexika, kde sa v Sierra Tarahura stretol s tamojšími Indiánmi. Po deviatich mesiacoch pobytu v Mexiku sa nalodil v prístave Veracruz a 12. novembra pristál Artaud v Saint-Nazaire vo Francúzsku. V Paríži sa podrobil opakovanej detoxikačnej liečbe a v roku 1937 sa vydáva na cestu do Írska, „hľadať posledných potomkov Druidov, preskúmať pozostatky keltskej kultúry.“(Esslin, 1976, s.90) Iným dôvodom, ktorý predkladá Púll, bola starobylá palica patriaca podľa legendy

sv. Patrikovi.(Púll, 2005,s.34) Artaud ju dostal po návrate z Mexika od manželky holandského maliara Kristiana Tonnyho. V Írsku bol Artaud z doposiaľ neobjasnených dôvodov hospitalizovaný v dublinskej nemocnici a po rýchlom preliečení ho naložili na loď do Francúzska. Tam už však prišiel Artaud v kazajke a po vylodení bol internovaný, čím sa začína obdobie jeho 9-ročnej izolácie. V roku 1946 je umiestnený v sanatóriu v Ivry.

Šialenstvom však môže skončiť aj emancipácia v zmysle neobmedzenej slobody vybrať si neslýchané množstvo úloh a hrať ich s obrovskou drsnou energiou. Artaudove dielo zahŕňa verše, básne v próze, filmové scenáre, texty o kinematografii, maliarstve a literatúre, eseje, invektivy a polemiky na tému divadlo, niekoľko dramatických diel a zápisky k rade nerealizovaných divadelných projektov a jednej opery, historický román, štvordielny dramatický dialóg pre rozhlas, herecké výstupy v filmoch Abela Gancea *Napoleon* a Dreyerovom *Utrpení Jany z Arcu*, mnoho vedľajších filmových rolí, stovky listov a množstvo kresieb.

Teraz si môžeme predstaviť Artauda s telom trýzneným elektrošokmi a jazykom paralyzovanou myslou, priviazaného na rotačnom stroji, ktorý vynašla psychiatria v 18. storočí, aby sa tok myslenia šialenca, príliš viazaného na blud, dal znovu do pohybu a našiel svoj „prirodzený“ beh. Otázkou je, či budeme ešte schopní načúvať jeho hlasu a úsiliu priamo úmerného s hĺbkou odklonu od „hlasu rozumu“. Pravdepodobne nie. Jeho autentická výpoveď bude glosolalicou deklamáciou, zanikne vo vlastných ozvenách a dozvukoch, ktoré ju prehlúčia, či prekričia. Hlas sa rozplynie vo vibrujúcich rezonanciách prostredia, ktoré sám rozozvučal. Autor sa vytratí zo scény a sublimuje do neosobnej, či skôr nadosobnej zvukovej matérie. Budeme načúvať procesu destratifikácie hlasu.

1.2.1 Jazyk v Artaudovom tele

Susan Sontagová uvádza, že boj s mŕtvoloňou jazyka, t.j. logocentrizmom, bol pre Artauda druhoradý: „Artaud predovšetkým zápasí s dvojlomnosťou vlastného vnútorného života. Slová používané vedomím, ktoré sa samo definuje ako paroxysmické, sa menia na nože.“(Sontagová, 2010, s.176) Dosvedčuje to korešpondencia so Jacquesom Riviérom, šéfredaktorom mesačníka *Nouvelle Revue Francaise*. Artaud sa vyznáva, že musí neustále písať, pretože ho „... mučí človek – človek vo mne samom, menom Antonin Artaud, ktorému len asistujem a prihliadam.“(Artaud, 1995, s.154) Na druhej strane zúfa, že práve slovo ho vzdáľuje od toho, čím v skutočnosti je. Diskurzívny charakter ľudskej reči mu znemožňuje výpoveď o pravej skutočnosti. „Som ohraničený, obmedzený svojimi termínmi, paralyzovaný slovami – a pritom nemám inú možnosť, než vyjadrovať sa nimi.“(Artaud, 1995, s.157) Nevyhnutnosť používať jazyk je kľúčovým podnetom k jeho utrpeniu. Sontagová nám vysvetľuje: „Jeho telesné vnemy a záchvatové intuície nervového systému neustále bojujú so schopnosťou vtlačiť im slovnú formu.“ (Sontagová, 2010, s.176) Jeho vedomie zamerané na možnosť totálneho sebaosvojenia nastoľuje merítko na poli umení. Práve z tohto stanoviska bude Artaudovou krajnou medzou totálne vnímanie všetkých senzitívnych modalít, tak ako si to predstavoval v *divadle krutosti*.

Je potrebné zdôrazniť, že Artaud nechápe dielo oddelene od života: „Citlivosť človeka/tela a jeho život sú nekonečné, a bezodné ako život, doživotne a naveky. (Artaud, 2003, s. 194) Analogicky nemožno uvažovať o vedomí oddelene od stavu tela. Sontagová konštatuje: „Utopizmus vedomia spája s psychologickým materializmom - absolutný duch je tiež absolútne telesný. Výrok o vedomí je zároveň výrokom o tele.“ (Sontagová, 2010, s.177)

Kľúčovou premisou v jeho textoch je potom zladit' telo so slovom. Za slovami sa skrýva prirodzený, hlboký a pravdivý fundament: „Pre mňa, kto hovorí Telo, hovorí predovšetkým „chápanie“, naježenú srst', telo odhalené so všetkým intelektuálnym preskúmaním onoho spektaklu rýdzeho tela a všetky jeho dôsledky v zmysloch.“ (Artaud, 1996, s.64)

1.2.2 Divadlo bez orgánov

Vedomie umením neodlúčiteľne zviazané so životom má nutne procesualný ráz, ktorý je zdrojom Artaudovho utrpenia a trýzne, kvôli jeho nezachytiteľnosti jazykom. „Život je nereprezentovateľný pôvod reprezentácie,“ pripomíname Derridov výrok. (Derrida, (b) , 1993, s.120). Život je proces a umenie ho nemá kopírovať, ale sa k nemu pripojiť, prípadne s ním splynúť, stať sa procesom stávania, zreľazujúcim predovšetkým separované, uzavreté umelecké diela do nekonečného prúdu zvukov, gest, akcií vytvárajúcich artaudovskú krutú dynamickú, procesualnú formu. Práve termínom „dvojník“ Artaud poukázal na tendenciu znovuzískania komplexnosti, totálnosti divadla. Mistrík vysvetľuje, že Artaudovým zámerom bolo, aby divadlo išlo bok po boku so životom, nie sa s ním zlievať ani stotožňovať, ani nestáť proti nemu, ale pripojiť sa, stať sa jednou z jeho súčastí. (Mistrík, 2003, s.220) Neposudzujeme tu preto konečné a opakovateľné výsledky, ale kvality priebehu a sily napredovania.

Ako sme už predznamovali, spraviť *divadlo krutosti* znamená zbaviť ho orgánov - scenáru, charakterov, dialógu, javiska oddeleného od hľadiska. Tak ako z divadla, tak zo svojho tela, splývajúceho s vedomím, musel Artaud vymiesť opakovanie. Derrida tvrdí: „Opakovanie – bolo mu zlom – oddeľuje od seba silu, prítomnosť a život. (...) Moc opakovania vládne všetkému tomu, čo chcel Artaud rozbiť: mala bezpočet mien: Boh, bytie,

dialektika.“(Derrida, (b), 1993, s.130) Pre Artauda sa preto stáva najväčším zločinom a veľkou lžou robiť z človeka organizmus. „Človek, ktorým sme, nebol stvorený pre život s mozgom a jeho pobočným orgánmi: miechou, srdcom, pľúcami, pečeňou, slezinou, pohlavím a žalúdkom, nebol stvorený pre život s krvným obehom, trávením, prispôsobivosťou žliaz, nebol stvorený ani pre život s nervami s obmedzenou citlivosťou a životnosťou.“ (Artaud, 2003, s.194)

V nasledujúcej časti uvidíme, že napriek Artaudovej názornosti tu nejde o rozdelenie tela na orgány predstavujúce v tele diferenciu. Podobne ako Artaud nekonštituuje totálne divadlo s apelom na jednoduchú, metafyzickú prítomnosť. A ak Artaud hovorí o účinnej metafyzike divadla, pričom sám nerád používa toto slovo, je potrebné uvažovať o metafyzike, ktorá nemieri k nadradeným idealitám, ale vstupuje svojou non-reprezentatívnou silou do empirickej reality človeka, aby tu našla potenciality ďalšieho vývoja: „Jazyk v divadle rozvíja svoje telesné a poetické dôsledky na všetkých úrovniach vedomia a vo všetkých zmysloch, dovádza myslenie nevyhnutne k tomu, aby zaujalo hlboké postoje, ktoré predstavujú to, čo by sme mohli nazvať činnou metafyzikou.“(Artaud, 1993, s. 38)

Na tomto mieste môžeme pristúpiť k prehĺbeniu Artaudoveho myslenia krutosti. Stáva sa pre neho ontologickým fundamentom života: „Krutosť je jasnozrivá, je to neoblomné vedenie, podrobenie sa nutnosti. Niet krutosti bez vedomia, akéhosi užitého vedomia.“(Artaud, 1993, s.86) *Divadlo krutosti* nie je samoúčelným protestom, umením pre umenie, ani prejavom infantilnosti, ktorý sa vnucuje aj tým, čo mu chcú uniknúť. Krutosťou Artaud postuluje dvojité akt odporu a námahy. Odporu v rozbití a spojení, v intelektuálnom abstrahovaní a intenzifikácii zmyslov. O námahe Artaud píše: „Námaha je krutosť, bytie prostredníctvom námahy je

krutosť. (Artaud, 1993, s.86) A všetky premeny sú kruté a vzájomne na sebe účasné.

1.2.3 „Telo bez orgánov“

Metafora „telo bez orgánov“ má pre Artauda funkciu prezentovať nereprezentovateľné, ukázať „dutinu stromu“ v reprezentácii, v ktorej sa človek a jeho reč stráca: „Lebo v skutočnosti človek strom, človek bez funkcií a orgánov, ospravedlňujúcich jeho ľudstvo, tento človek zotrval, pod pláštikom ilúzií ostatných ľudí, pod pláštikom ilúzií ostatných, zotrval vo svojej vôli, ale skrytej, bez kompromisov a spojenia s inými. (Artaud, 2003, s.124) Ako sme predznamovali, v divadle krutosti bola jednou so stratégií, ako pre túto nemožnosť nájsť miesto, zbaviť ho funkcie, t.j. zbaviť telo funkcie organizmu a urobiť z neho nástroj totality.

V rozhlasovej hre *Skoncovat' s Božím súdom* Artaud experimentuje s hlasom hrajúc sa s rečou a zvukom zároveň, tak ako napríklad Kafka, ktorý „donútil jazyk zadrhávať alebo „kňučať“ (...), dokázal napnúť tenzory v celom jazyku, i v písanom, a vytiahnuť z neho krik, povyk, výšky, trvanie, farby, akcenty, intenzity.“ (Deleuze, Guattari, 2010, s.122) Môžeme uviesť, že každá glosolálická performácia je rečou divadla krutosti.

V knihe *Tisíc plošín* sa „telo bez orgánov“⁵ stáva kľúčovým konceptom pre Deleuzeovu a Guattariho ontológiu. Rozlišujú medzi dvoma typmi TbO, ktoré môžeme nájsť raz ako rozložené „ja“-desubjektívovanú individualizáciu („ešte sme naše „ja“ dosť nerozložili“) a ako rovinnú konzistenciu, „ktorá by bola totalitou všetkých TbO, čistá multiplicita imanencie.“ (Deleuze, Guattari, 2010, s.173, s.180) Artaudovými slovami: „Telo je rozrušená

5. v nasledujúcom texte budeme po vzore autorov používať pre výraz „telo bez orgánov“ skratku TbO, pozn. autora

mnohosť, akýsi veľký kufor mechov, ktorý neustále odhaľuje to, čo skrýva a ukrýva úplnú skutočnosť. (Artaud, 2003, s.236) Podľa autorov sa „ja“ a jeho špecifické stávanie samo roztrháva do „intenzívnej, nesformovanej, nestratifikovanej látky, intenzívnej matrice alebo energie.“ (Deleuze, Guattari, 2010, s.175) Artaud ponúka dôvod: „Vedomie sa neuspokojuje s vonkajšími vzťahmi, vedomie presahuje bezprostredný a viditeľný priestor ľudského tela. To znamená, že telo je väčšie a rozsiahlejšie, viac do seba zavinuté a k sebe sa vracajúce, než môže odhaliť a pochopiť okamžitý pohľad. (Artaud, 2003, s.236) Každé TbO je potom tvorené plošinami a tiež je samo plošinou, ktorá komunikuje s ostatnými na rovine konzistencie.

Neosobnou, desubjektivizovanou individualitou ovplyvva prúd vzduchu, vietor, deň, hodina, bitka, choroba. Autori hovoria o tzv. „hekceitoch“ (haecceitas): „Sú to hekceity v tom zmysle, že pozostávajú výhradne zo vzťahu pohybu a pokoja medzi molekulami a časticami, schopnosti afikovať a byť afikovaný.“ (Deleuze, Guattari, 2010, s.293) Osoba „ja“ sa rozložením na hekceity stáva individualitou udalostí, pretože jedine pojem udalosti môže zvrhnúť sloveso „byť“: „Ste diaľka a šírka, celok rýchlostí a pomalostí medzi nesformovanými časticami, celok nesubjektivovaných afektov. Máte individuáciu dňa, ročného obdobia, roku, *života* (nezávisle na trvaní).“ (Deleuze, Guattari, 2010, s. 295)

Spraviť zo seba TbO, pohybom z pozície „ja“ až k totalite všetkých TbO, vyžaduje proces dezorganizácie a destratifikácie, pretože TbO je „destratifikované telo a všetko to, čo po takom tele tečie, submolekulárne a subatómové častice, čisté intenzity, prefyzikálne a previtálne volné singularity.“ (Deleuze, Guattari, 2010, s.55) Autori sa preto zameriavajú na to, čo mu hovoria „tri veľké strata“, ktoré nás zväzujú najbezprostrednejšie. Je to organizmus, označovanie a subjektivácia. „Každé stratum atakuje

odlišný aspekt nášho života: organizmus telo, signifikácia duša (nevedomie) a subjektívizácia vedomie.“ (Deleuze, Guattari, 2010, s. 182) V destratifikácii spočíva proces oslobodenia kreativity tela od limitov organizmu ako formy, odtrhnutia vedomia od subjektu a odtrhnutia nevedomia od označovania a interpretácie, čiže proces, v akom sa *divadlo krutosti/divadlo bez orgánov* vymaňuje spod obmedzení racionalizmu, psychologizácie a logocentrizmu. TbO tak hrá dôležitú rolu v premyslení procesu tvorby bez potreby postulovať transcendentný, organizovaný poriadok. Artaud ho nazýva Božím súdom, ktorý kontroluje všetky kreatívne procesy.

Vráťme sa však späť k hlasu a glosolalickým pasážam v hre *Skoncovať s Božím súdom*. V *Tisích plošinách* je TbO destratifikovaná rovina konzistencie a strata sú „Božie súdy“: „Všeobecná stratifikácia je celým systémom Božieho súdu.“ (Deleuze a Guattari, 2010, s.52) A ak je Artaudova rozhlasová hra ukážkou realizácie totálneho divadla bez orgánov, potom konštituuje práve látku destratifikovaného hlasu, v ktorom by sa mal jazyk stávať intenzívnym a čistým zvukovým kontinuum. „Telo bez orgánov“ je Artaudovým vlastnoručne vyrobeným telom, ktoré bez hierarchického rozmiestnenia orgánov nie je obrazom Božím. V rozhlasovej hre Artaud hovorí: „Človeka musíme podrobiť pitve a preskúpiť jeho anatómiu. (...) Keď ste mu dali telo bez orgánov/ tak ste ho oslobodili od jeho automatizmov a obnovili ho pre jeho skutočnú slobodu/ potom ho budete znovu učiť tancovať vnútram navch/ ako v delíriu v tančiarňach/ a tento rub bude jeho skutočným lícom.“(Artaud, 1995, s.81)

Autori zdôrazňujú, že orgány tu nestoja v protiklade k telu: „Jeho nepriatelia nie sú orgány. Nepriateľom je organizmus. TbO nestojí proti orgánom, ale proti ich organizácii, ktorej hovoríme organizmus.“ (Deleuze a Guattari, 2010, s.181) TbO však samo nie je nediferencované: „Rovina konzistencie nie je nediferencovaným

súborom nesformovaných látok, ale nie je ani chaosom ľubovoľných sformovaných látok.“ Má svoju vlastnú vnútornú diferenciaciu: „Pod formami a substanciami strat rovina konzistencie (alebo abstraktný stroj) konštruuje kontinuá intenzity: vytvára kontinuitu pre intenzity, ktoré extrahuje z odlišných foriem a substancii.“ (Deleuze a Guattari, 2010, s.85)

Je evidentné, že východiskom tohto tvrdenia je Hjelmslevove poňatie tokov obsahov a výrazov, pretínaných „zostavami diskretných a diskontinuitných figúr“, ktoré sa zaobídu bez označujúceho.⁶ Inšpiráciou Hjelmslevom sa Deleuze a Guattari vyhradili voči lingvistickému štrukturalizmu Ferdinanda de Saussurea a jeho nasledovníkov, a teda voči názoru, že slovo a lingvistika zaujímajú centrálnu pozíciu vo vedách o človeku. Odmietnutím lingvistiky ako ústredného metodologického modelu sa podľa Michaloviča autori blížili, nezávisle, na dohľad k Derridovej obžalobe západnej filozofie z logocentrizmu.⁷ (Michalovič, Zuska, 2009, s.327)

Deleuzea a Guattariho v ich smerovaní k predlingvistickej skúsenosti nefascinovalo hľadanie stabilných pravidiel, či odkrývanie invariantných kódov ani univerzálneho jazyka záväzného pre všetky prehovory. Naopak, zaujímala ich pluralita jazykov a pochopenie mechanizmu fungovania jazyka ako systému plynulých a meniacich sa tokov.

6. Tomuto tvrdeniu predchádza konkrétna aplikácia Hjelmslevovej koncepcie. TbO je látkou - rovinou konzistencie. Obsahom nazývajú sformované látky, ktoré posudzujú z dvoch hľadísk - „z hľadiska substancie, tým, že boli „vybrané“ práve takéto látky, a z hľadiska formy, lebo boli vybrané v istom poradí (substancia a forma obsahu). Výrazom sú ich funkčné štruktúry – sú z hľadiska organizácie im vlastné formy, a z hľadiska substancie tým, ako vytvorili zlúčeniny (forma a substancia výrazu).“ (Deleuze a Guattari, 2010, s.55)

7. Hlavnú výhradu voči štrukturalnej lingvistike Michalovič a Zuska charakterizujú: „V prvom rade im vadilo binárne usporiadanie jazykových prvkov, či už na úrovni označujúceho, alebo označovaného. Podľa nich tieto binárne stroje, ktorým Lévi-Strauss prisúdil univerzálnu platnosť, sú mocenskými aparátmi, teda nástrojmi ideológie.“ (Michalovič, Zuska, 2009, s.327)

Aj Artaudov hlas hovoril príliš vysoko a príliš rýchlo na to, aby hral služobníka komunikácie, akým je triezvy a systémový stratifikovaný hlas. Organizácia slov komponovaných artikulovanými fonetickými jednotkami je tu rozrušená dychmi a nárekmi v glosolalických pasážach. Tie sú podobne ako zložky reči fónicky diferencované, lenže nie v binárnych opozíciách, ale v arbitrárnych reláciách medzi výškovými hodnotami tónov. Hlas v spojení s farbou odhaľuje podľa Deleuzea a Guattariho rozsah, ktorý „ho robí heterogénnym voči sebe samému a dáva mu moc kontinuálnej variácie: potom už nie je sprevádzaný, ale skutočne ustrojený, patrí k hudobnému stroju, ktorý predlžuje alebo vrství na jedinej zvukovej rovine časti hovorené, spievané, napodobňujúce zvukové efekty a eventuálne elektronické.“ (Deleuze, Guattari, 2010, s.113) Nejde tu teda o žiadnu deviáciu. Heterogenita vyplýva zo samotnej povahy jazyka: „Jazyk nie systém, ktorý variuje a je definovaný konštantami a svojou homogenitou, ale naopak variabilitou, ktorej vlastnosťou je byť imanentná, kontinuálna a regulovaná veľmi špecifickým spôsobom - je to variácia sama o sebe, ktorá je systematická v jazyku.“ (Deleuze a Guattari, 2010, s. 110) Tým schádzajú z cesty myslenia nadindividuálneho jazyka, pevných pravidiel syntaxe a významov jednotlivých slov definovaných na báze stromového (arboreálneho) usporiadania: „Nehľadali centralizované štruktúry („kmene“ arboreálneho systému či centrá kategorizácií), ale rizomatické usporiadania, ktoré nemajú ani centrum, ani perifériu, rozpínajú sa do strán, hĺbky i šírky bez privilegovaného centra, kde z každej vetvy môže vyrásť niečo nové, nový režim znakov.“ (Michalovič, Zuska, 2009, s.328) Východiskom ich teórie je ľudské jednanie, ktoré nie je jednoznačné, ale naopak, je anarchické, je pavučinou, v ktorej každý prvok v sieti, odkazuje znovu na viac prvkov: „Rizom nezačína ani nekončí, je vždy v strede medzi vecami, medzičlánok, *intermezzo*. Strom, to je príbuzenstvo,

ale rizom je spojenectvo, jedine a len spojenectvo. Strom vnucuje sloveso byť, tkanivom rizomu je spojka „a... a... a...“ V tejto spojke je dosť sily na to, aby otriasla slovesom byť, aby ho vykorenila.“ (Deleuze, Guattari, 2010, s.35) Bytie sa tu stáva procesualitou, spletencom konjuktívne spojených výpovedí, ako sme predznamovali, individualitou udalostí. Myslenie preto autori nevidia ako lineárny pohyb od jedného bodu k druhému, ale v schopnosti pojmúť mnohosti.

Deleuzeovým a Guattariho plánom je potom zachytenie mnohosti v procese jej stávania sa. Mnohosti osidľujú rovinu imanencie, totálne TbO, jednotliviny sa tu spájajú, procesy alebo stávania sa rozvíjajú: „Multiplicity s heterogénnymi členmi vstupujú do istých usporiadaní, a tam človek uskutočňuje svoje stávanie sa.“ (Deleuze a Guattari, 2010, s.272) Metaforou všetkých druhov stávania sa je rizom ako obraz mechanizmov spojení: „Stávanie sa je rizom, nie je to klasifikačný ani genealogický strom. Stávanie rozhodne nie je napodobňovaním ani identifikovaním sa; nie je to ani regres-progres, nie je to ani korešpondovanie, vytváranie korešpondujúcich vzťahov; nie je ani produkovaním, produkovaním filiácie, produkovaním skrz filiáciu. Stávanie je slovesom s vlastnou konzistenciou.“ (Deleuze, Guattari, 2010, s.289) Môžeme zhrnúť, že ich prístup je zásadný v uprednostňovaní stávania sa pred bytím, primárnosti zmeny, udalosti pred stavom, centrom, stabilizovaným režimom, názorom.

2. POLEMIKA O HLUKOCH

2.1 Artaud v čase

Artaud sa cítil urazený, keď Jacques Riviére v roku 1923 odmietol uverejniť jeho básne, argumentujúc, že im chýba súdržnosť a súlad. Nakoniec sa však Riviérove námietky ukázali ako oslobodzujúce. Sontagová tvrdí, že od tej chvíle Artaud odmietal pozíciu prispievateľa do skladiska umenia a literatúry.(Sontagová, 2010, s.176) Jeho opovrhovanie súdobým umením prichádza v dobe, keď ho futuristi, dadaisti a surrealisti zmenili na klišé. „U Artauda pohrdanie literatúrou nesúvisí s vágnym kultúrnym nihilizmom, ale so špecifickým prežívaním utrpenia.“(Sontagová, 2010, s.176) Pokiaľ sa energia extrémnej mentálnej a fyzickej trýzne redukuje na umeleckosť a „dosiahne vlúdnej láskavej podoby dokončeného umeleckého produktu“, dochádza k nutne k jej falšovaniu, úplnému vyvráteniu. (Sontagová, 2010, s.176)

Umelecké skupiny, tzv. avantgardy, v prvej polovici 20. storočia predpokladali, že je možné obnoviť spoločnosť na základe postupne sa zdokonaľujúcej umeleckej tvorby. Ich cieľom bola radikálna obnova umenia pre potreby súčasného človeka a následne aj premena spoločnosti.(Mistrík, 1997, s.45) V pozícii kritickej a alternatívnej subkultúry spisovali umelecké manifesty a spoločne vystupovali na verejnosti. Niektoré avantgardy združovali umelcov rôznych umeleckých druhov. K hore uvedeným radikálnym revoltám môžeme pripojiť aj kubistov. Klingsohr-Leroyová uvádza, že prostriedok, ktorým sa bolo možné postaviť proti súdobej spoločnosti, bolo nové revolučné antiumenie.(Klingsohr-Leroyová, 2005, s.23) K tomuto cieľu boli zamerané aj anarchistické akcie dadaizmu, ktorý vo Francúzsku pohltil surrealizmus.

Artaudove teoretické dielo, nazvané *Divadlo a jeho Dvojník*,

zahŕňa kritickú reflexiu stavu spoločnosti v prvej polovici 20. storočia a zároveň predstavuje víziu nového spôsobu uchopenia idey umeleckej kultúry. Artaudove dielo nemožno chápať ako výlučne teatrologické. Má sa dotýkať celej kultúrnej sféry. V eseji *Divadlo a kultúra* definuje Artaud kultúru nasledovne: „Treba trvať na chápaní kultúry ako akcii, na tom, že v nás vytvára nový orgán, stáva sa akýmsi druhým dychom. Ozajstná kultúra je vycibreným prostriedkom na pochopenie a uskutočňovanie života. Kultúra oduševňuje a posilňuje, kým cieľom európskeho ideálu umenia je oddeliť ducha od sily, ktorá mu oduševnenie dodáva.”(Artaud, 1994, s.8) V tejto súvislosti Artaud ďalej formuluje koncept kultúry ako „protestu proti nezmyselnému zúženiu, akému podrobujeme ideu kultúry, keď ju obmedzujeme na akýsi čudný panteón a proti oddelenosti kultúry; akoby na jednej strane existovala kultúra a na strane druhej život.”(Artaud, 1994, s.10) Ukázali sme, že práve jazyk je zdrojom tejto výlučnosti, pretože je pre Artauda prestúpený rozpormi.

Surrealizmus⁸ vítal Artaud ako kritiku ducha i techniku rozšírenia a zjemnenia ducha. Bol rovnako citlivý na represívny vplyv meštiackej predstavy o každodennom živote. Priťahovala ho aj obhajoba subtílného a imaginatívneho vedomia. Neskôr ale zistil, že surrealistická formula predstavuje len ďalší druh obmedzenia. Sontagová poukazuje aj na základnú povahovú odlišnosť: „Rozšírením hraníc vedomia chceli surrealisti na čele s Bretonom nielen odľahčiť vládu rozumu, ale tiež rozmnožiť telesnú rozkoš, avšak očakávať od kolonizácie nových oblastí vedomia akúkoľvek slasť, bolo pre Artauda vylúčené.“(Sontagová, 2010, s.177)

8. Surrealistický básnik André Breton, ktorý mal ako integrujúca osobnosť spájať a riadiť spoločné úsilie, sníval o surrealistickom hnutí, ktoré by svojimi aktivitami skutočne dosiahlo zmenu. Bol značne ovplyvnený Freudom, ako vyplýva z jeho definície surrealizmu ako „čistého psychického automatizmu, ktorým má verbálne, písomne alebo inými prostriedkami vyjadriť skutočný proces myslenia.”(uvádza Klingsohr-Leroyová, 2005, s.25)

Narastajúce rozpory a iné Artaudove aktivity spôsobili, že Breton Artauda v roku 1927 zo surrealistického hnutia vykázal⁹. Artaud sa v jednej zo svojich prednášok v Mexiku vyjadril: „Surrealizmu išlo skrátka o to, aby sa znížil k marxizmu, ale márne mohol očakávať, že sa marxizmus pozdvihne k surrealizmu. Zo surrealistického hnutia som odišiel, pretože i zo surrealizmu sa nakoniec stala strana.”(Artaud, 1995, s.220)

Umenie 20. storočia teda hľadá číru kompozíciu, prístup do sveta tvarov, zvukov, zmyslov, nepodliehajúcich vonkajším pravidlám, či už spoločenským, náboženským alebo štylistickým. Slovam surrealizmov - číru kompozíciu, ktorá vyjadri procesy myslenia. V oblasti hudobnej umeleckej kultúry ide podľa Albrechta o prejavy v podobe frapantných a nezvyklých zmyslových útokov, kedy „senzúálne účinky zostávajú pri svojej veľkej útočnosti len povrchovými, mimoumeleckými, psychologickými šokmi – je to degradácia hudby na čisto senzúálnu sféru.“(Albrecht, 1999, s.387)

Otázku Albrechtovej zaujatosti necháme bokom, dôležitý je zmienený posun k novej, diferencovanej rovine umeleckého jazyka. Ide o jav, ktorým sa moderné umenie stáva súčasťou lingvistického obratu v myslení 20. storočia, kedy sa poňatie jazyka zásadne mení. Je opustená predstava „... jazyka ako inštrumentu, (...) nástroja komunikácie, vyjadrovania a odovzdávania myšlienok.“(Petříček, 1993, s.12-13)

Ferdinand de Saussure tiež pripísal v súlade s tradíciou jazyku komunikačnú funkciu ako primárnu. Redukciou znakového fungovania, postulovaním jazyka ako konvencionalizovaného systému umelých znakov, uviedol znak do pozície nástroja

9. V roku 1925 vychádza 2. číslo *La révolution surréaliste*, na ktorom spolupracuje aj Antonin Artaud. V tom istom roku je Artaud menovaný za riaditeľa *Úradu pre surrealistický výskum*.

komunikácie, zámerne využívaného ľuďmi. Služobnosť, ako uvádza Petříček, v ktorej sa ocitli jazyk a výrazové prostriedky jednotlivých umení v dobách prevládajúceho realizmu, definuje ich funkciu poskytovateľa informácií o vonkajšej realite. (Petříček, 1993, s.12-13) Umeleckej výpovedi potom slúžia vyjadrovacie prostriedky, technika a mimetická schopnosť umelca.

Lingvistický obrat túto situáciu mení. Ako sme pozorovali už u Artauda, špecifický jazyk umenia je akcentovaný oproti klasickej nadvláde textu. Rozprávačská funkcia, zobrazovacia funkcia semiologických systémov je opustená v prospech skúmania ich špecifickej evokačnej sily. Semiologické systémy, Saussureovo označujúce, sú zbavované svojej výhradnej služby označovanému a ich vyjadrovacie prostriedky sú autonómne.

2.2 Umenie hluku

Stotožnenie vývoja umenia s rozvojom jeho vlastných autonómnych kvalít možno sledovať aj na príklade hudby futuristického hnutia, ktorej najdôraznejší manifest s názvom *L'arte dei rumori intomouri* (*Umenie hluku*, 1913) spísal Luigi Russolo¹⁰. Russolo si všíma, že hudobný zvuk svojou chudobnosťou a jednotvárnosťou založenej na imitácii alebo vplyvoch minulosti, neprebúda v poslucháčoch cit. (Russolo, 1913) Jazyk hudobného diela je eliminovaný a spútaný konvenciami práve tak, ako chce tradičné poňatie jazyka vylúčiť svojbytnosť semiologického systému v prospech jeho informačnej hodnoty.

Russolo je presvedčený, že poslucháči sú konvenčnými harmonickými melódiami znudení. Preto je potrebné do hudobnej

10. Okrem Russolovho manifestu bol vydaný aj *Manifest futuristických hudobníkov* (*Manifesto dei musicisti futuristi*, 1910) a *Futuristická hudba* (*La musica futurista*, 1911), ktorých autorom bol Francesco Balilla Pratella.

kompozície zahrnúť zvuky iné, tzv. „intonamouri“, disonantné a kakofonické ruchy: „Musíme vystúpiť z obmedzeného okruhu zvukov a dobyť nekonečné množstvo zvukov-hlukov.“(Russolo,1913) Jedná sa o ruchy z bežného života, ktoré mali rozšíriť konvečnú zvukovú paletu. Hudba futuristov chce byť legitimizovaná svojim vlastným autonómnym jazykom, pričom práve hluk sa stáva hudobnou paradigmou 20. storočia. Reč hudby tak bude preskúmaná v jej najrôznejších vrstvách a perspektívach.

Ako sme uviedli na začiatku, Artaud cítil, že surrealisti vytvárajú len ďalšie obmedzenia a futuristi nekonajú inak. Chcú utvárať futuristický hudobný vkus, ničiac doktrinárske, akademické hodnoty. Frázu „vráťme sa ku starým majstrom“ považujú za nenávistnú, hlúpu a hanebnú. Futuristická viera v techniku a jej progres sa prejavila i v adorovaní zvukov strojov a industriálnych miest. Russolo špeciálne upozorňuje na „jemné vrčenie strojov, ktoré nepochybne dýchajú a pulzujú ako živé, klapot záklopiek, dunenie piestov, škripanie prevodov, nárazy električkových kolies na koľaje.“(Russolo, 1913) V závere manifestu predkladá svoju kategorizáciu zvukov-hlukov. Rozlišuje:

1. Dunenie, hrmenie, výbuchy, rachot, špliechanie, hukot.
2. Pískanie, syčanie, frkanie.
3. Šepot, mručania, mumlanie, pracovný ruch, bublanie.
4. Pišťanie, skučanie, šušťanie, bzučanie, praskot, hluky tvorené trením.
5. Hluky tvorené nárazmi na kov, drevo, kameň, kameninu, atď.
6. Hlasy zvierat a ľudí, kriky, výkriky, stonanie, vytie, smiech, sypenie, vzlykanie.

Flačar si všima, že rozhodujúcim kritériom uvedeného triedenia nie je zdroj zvuku, ani dichotómie ako živý x neživý alebo ľudský x mechanický, ale kvalita zvuku samého, jeho textúra,

charakterizovaná kombináciou výšky, diaľky a intenzity zvuku¹¹. (Flačar, 2009, s. 37) Z hľadiska hudobnej akustiky tak futuristi rozširujú pole tonality, ktorá označuje zvuky s tónovým charakterom a s určitou hudobnou výškou.¹²

Zrušením väzieb medzi jazykom a jeho sémantickým kvalitami nie je jazyku uprená jeho významotvorná funkcia, je len zbavený svojej konvenčnej sémantiky, aby bol podrobený generálnej intelektuálnej analýze všetkých svojich možností. Rovnako futuristi zaradením hlukov do hudobnej reči nepresahujú tonalitu vo vnútri systému, sú presvedčení, že „výberom, koordináciou a ovládaním hlukov obohatia ľudstvo novým a netušeným zdrojom potešenia.“ (Russolo, 1913) Flačar uvádza, že chcú nahradiť obmedzenú timbrovú rozdielnosť nástrojov dobového orchestra neobmedzenou rozmanitosťou zafarbenia hlukov tvorených prístrojmi, ktoré sú k tomu určené. (Flačar, 2009, s. 28) Rozličnosť zvukov je tu neobmedzená, nová hudba teda spočíva v reprodukcii zvukov všedného dňa a vo vytváraní nových zvukov kombináciami so stávajúcimi.

S futuristami polemizoval ich súčasník Edgard Varèse, Artaudov osobný priateľ, priekopník elektrofonných hudobných nástrojov a nových technológií v hudbe. Flačar vytyčuje spoločné body v tvorivej estetike futuristov a Edgarda Varèseho, ktorými sú záujem o zvuk ako východiskový materiál a hľadanie nových nástrojov.

11. „Do prvej kategórie spadajú zvuky s výrazným podielom nízkých frekvencií vo vysokej dynamike (tuto hypotézu narúša snád' len „špliechanie“). Do druhej skupiny patria zvuky s viacmenej konštantným priebehom s významným zastúpením vyšších frekvencií vo vyššej dynamike, treťou kategóriou sú zvuky v pásme stredných frekvencií a nižšej dynamiky. Štvrtá kategória je tvorená zvukmi s kolísavou frekvenciou a vyššou dynamikou, piata skupina sa skladá zo zvukov s prudkým nástupom a rýchlym poklesom, poslednou kategóriou sú rôzne modifikácie ľudských a zvieracích hlasov.“ (Flačar, 2009, s. 37)

12. Z hľadiska hudobnej teórie sa pojem tonalita vzťahuje aj k tonálnym vzťahom vo vnútri hudobnej skladby a jeho opakom je atonalita - absencia tonálnych vzťahov

(Flačar, 2009, s. 51) Varèseove pokusy znamenali objavovanie zvukových možností a ich oslobodenie od závislosti na tóne. Presadzuje elimináciu melódie ako základného princípu hudobného diela. Nahradzuje ju pojmom zvukovej masy a hudbu definuje ako pohyb zvukových mäs v premenlivých rovinách. Hudbu chápe ako priestorový jav, respektive „zvukové telesá pohybujúce sa v priestore“. (Flačar, 2009, s. 61) Varèse sa s futuristami rozchádzal predovšetkým v názore na reprodukciu zvukov všedného dňa. Na rozdiel od nich se domnieval, že je potrebné ísť ďalej a prekročiť obmedzenia, ktoré našej predstavivosti predkladajú zvuky, ktoré dôverne poznáme. Prial si vynájsť také zvuky, ktoré budú vychádzať výhradne z tvorivej mysle: „Pre Varèseho bol zvuk východiskovým materiálom, ktorý je treba najprv preskúmať a potom s ním tvorivým spôsobom naložiť. Nové prostriedky vyjadrenia mali byť len médiami hudobného myslenia, nie ich determinanty.“ (Flačar, 2009, s.39) Varèse zároveň apeluje na hlbší intelektuálny zmysel zvukového umenia. Hudba je spojením umenia a vedy, preto vyžadoval spoluprácu skladateľov so zvukovými inžiniermi a elektrotechnikmi.

Uzúvzťažnením s lingvistickým obratom vidíme, že objekt reality stráca na dôležitosti a uplatňuje sa v rovine skúsenosti umelca s realitou. Je potlačený v prospech evokačnej sily výpovede sústredenej na prostriedok vyjadrenia – znak a spôsob jeho utvárania – kód. Michalovič a Zuska uvádzajú: „Umenie sa stále intenzívnejšie zaoberá vlastnými predpokladmi, posiluje sa teda sebereflexivita umenia, a tým sa obdobne ako sa u estetického znaku oslabuje referencia v prospech sebauvzťažnosti, dostáva mimetický model umenia na vedľajšiu koľaj.“ (Michalovič, Zuska, 2009, s. 300) Hudobník musí podľa Flačara hľadať v hlukoch spôsob, ako zvýšiť a obnoviť vlastnú citlivosť, zvyšovaním vnímavosti sluchu voči novým zvukovým podnetom. (Flačar, 2009, s. 37) Ide o nové spoje, nové

súzvuky a nové postupy vyhýbaním sa tradovaným a zažitým, pričom účastník aktu umeleckej komunikácie získava informáciu nielen zo správy, ale i z jazyka, ktorým umelecké dielo hovorí.

Dadaizmom, talianskym futurizmom bol rovnako ovplyvnený aj John Cage¹³, žiak Arnolda Schönberga, ktorý pracoval s atonalitou nie na akustickej úrovni ako futuristi, ale i hudobnej, pretože tonalitu vo vnútri skladby relativizuje metódou dodekafónie. Galuška konštatuje, že Schönbergova metóda vytvorila základ pre všetky ďalšie metódy kompozície: „Zatiaľ, čo tonálna hudba pracuje s hierarchizovaným systémom nerovnocenných prvkov, atonálna hudba dáva každému prvku rovnakú váhu. Vymaňuje teda jednotlivé tóny z účelového kauzálneho spojenia s tonálnym centrom. Ide o atomizáciu dvanástich tónov tradičnej oktávy. Každý prvok stojí sám za seba. (Galuška, 2004, s.29)

Zachovávaním počtu tónov a uprednostňovaním hudobných zvukov však Schönberg opäť nastavil len ďalšie hranice, ktoré sa Cage rozhodol prekročiť. V roku 1937 vyjadril svoje názory na hudbu v manifeste nazvanom *The Future of Music: Credo (Budúcnosť hudby)*. Podobne ako ten futuristický bol založený na vedomí, že kdekoľvek sa nachádzame, počujeme väčšinou hluk: „Či je to zvuk nákladiaku pri rýchlosti 50 míl za hodinu, dážď alebo praskanie medzi rádiovými stanicami, považujeme hluk za fascinujúci.“ (Cage, 1937) Cage zbiera hluky, tzv. „nájdené objekty“ (angl. found sounds), kombinuje ich s klasickými hudobnými nástrojmi a tie potom na svojich koncertoch komponuje do skladby. Na iných používa „živé“ nástroje ako fľaše od piva, klaksóny, kravské zvonce alebo rádio. V

13. John Cage (*5.9.1912 +12.8.1992) ako kľúčová osobnosť euro-amerického avantgardného umenia priviedol tradičné umelecké formy k novej syntéze zvuku, gesta a obrazu. Bol jedným zo zakladateľov elektronickej hudby a svojimi hudobnými experimentami ovplyvnil celý rad svojich nasledovníkov vrátane tzv. konkrétnej hudby, free jazzu, industriálnej hudby, hip hopu a súčasnej experimentálnej elektroniky, ku ktorej radíme aj hudobný žáner noise music.

roku 1940 vytvoril kompozíciu pre „preparované piáno“, ktorého zvuk modifikoval vložením rôznych skrutiek, tesnením a lepenkou. Namiesto tónu sa z klavíra ozývajú neprimerané hluky. Tento experiment považujeme za krok od „umenia hluku“ k hudobnému hluku: „Hluky najbližšie hudobným zvukom sú vyvolávané nepatričným použitím hudobných nástrojov. Zároveň sa tu samé hluky stávajú hudobnými.“ (Galuška, 2004, s.32) Podobne ako predchodca Russolo i Cage obhajoval včlenenie ruchov a hlukov do štandardnej hudobnej kompozície: „V minulosti existovali spory ohľadne disonantnosti a harmónie, v blízkej budúcnosti to bude medzi hlukom a takzvanými hudobnými zvukmi,“ napísal vo svojej práci. (Cage, 1937)

Pre futuristov, Varèseho, Cagea a ich súputníkov bol rozhodujúcim impulzom doby nástup elektroakustických nástrojov a produkcia hudby na ich základe.¹⁴ Možnosti nahrávania tzv. nájdených objektov sa zväčšili rozšírením technológie magnetického pásu. Dokazuje to i Cageov *Williams Mix*, v ktorom využil archív asi so šesťsto nahrávkami rôznych zvukov. Vo svojej skladbe *Imaginary Landscape No. 1* (1939) ako jeden z prvých skladateľov využil fonograf, ktorý bol primárne reprodukčným prístrojom. Táto kompozícia spočívala v manipulovaní gramofónov s rôznymi rýchlosťami. Používaním pásov i fonografu Cage demonštruje zmenu remesla v zmysle rezignácie na staré a vznik nových zručností. Galuška ponúka Cageovu víziu: „Verím, že používanie hluku (...) k produkcii hudby (...) pretrvá a stane sa častejším, pokiaľ nedosiahneme hudbu produkovanú za pomoci elektronických nástrojov, (...) ktoré poskytnú pre hudobné účely akékoľvek a všetky počuteľné zvuky. Bude sa experimentovať s fotoelektronickými, filmovými a mechanickými médiami k

14. Obdobie vzniku prvých elektroakustických nástrojov sa datuje približne od roku 1919. Profesor Thèremín (*15.8.1896 +3.11.1993) vynalezl prvý elektronický hudobný nástroj, Theremin. Ďalším nástrojom bol Ondes Martenot (Martenotovy vlny). Ten roku 1928 predstavil Maurice Martenot v parížskej opere.

syntetickej produkcii hudby.“(podľa: Galuška, 2004, s.33)

Z hľadiska pragmatiky tvorby futuristov môžeme opäť pristúpiť k Albrechtovi. Tvrdí, že sa presúvame od racionálneho momentu umeleckej produkcie k špekulácii: „Špekulácia je taká rozumová činnosť, ktorá vnáša do umenia heterogénne stavebné princípy, a ktorá sa usiluje rozširovať účinok materiálu a rozsah prostriedkov bez prihliadnutia na obsahovú, námetovú a psychickú opodstatnenosť.“ (Albrecht, 1999, s.386) „Nebezpečné“ inovácie prichádzajú až s plným rovinutím možností elektroakustických nástrojov a so spomínanými hudobnými „pokusmi“ Johna Cagea. Umenie už nemá byť odlišným životom, ale akciou vo vnútri života ako nová skutočnosť vznikajúca prítomne so všetkým, čo k životu patrí. Nehody a náhody, rozmanitosť a neusporiadanosť. Inými slovami s improvizáciou a experimentom. Galuška uvádza, že táto neukončenosť a nepredvídateľnosť spôsobu vnímania je jedným z aspektov toho, čo Cage nazýva nedeterminovanosťou svojej hudby. (Galuška, 2004, s.34) Argumentom je nemožnosť jej záznamu pomocou notového zápisu. Tak ako je neopakovateľná skutočnosť, tak je nepravdepodobný vznik dvoch rovnakých performácií tej istej skladby. Cage sa pokúsil aktivovať vnímanie diváka, keď do svojich hudobných performácií zahrnul i okamžité reakcie publika. Publikum tak spolupracovalo s interpretmi na kompozičnom prevedení určitej skladby. Z hľadiska pragmatiky tvorby tu nie je kompozícia dokončeným produktom, ale dynamickým štruktúrnym celkom, ktorý sa formuje za účasti publika. S Cageom spolupracovali i mnohí intermediálni umelci. Na konci päťdesiatych rokov založil s Cunninghamom tzv. Audiovizuálnu skupinu, v ktorej pôsobili Dick Higgins, Al Hansen, George Brecht či Allan Kaprow. Šokujúcej povahy predvádzaných ich akcií však nebudeme pripisovať extrémny a samoučelný zmysel. Vzhľadom ku Cageovým intenciám ide o neštandardnú, netypickú, prekvapujúcu autorskú prezentáciu, ktorá

sa svojou non - reprezentatívnou silou pripája k životu. Pripomeňme, že práve ich povaha zabraňuje redundancii skutočnosti, ktorá v okamžiku prežitku nie je interpretovaná ako znak. Je vnímaná „o sebe“, vplyvom svojej intenzity nepripúšťa odstup.

Uviedli sme, že keď štrukturalizmus uvažuje o jazyku ako systéme, uvažuje rovnako o artikulácii skutočnosti. Napriek tomu Claude Lévi-Strauss uprel umeleckým operáciám s povahou náhodnosti akúkoľvek jazykovú povahu vzhľadom k ich nedostatku diskrétnych jednotiek, alebo opozícií založených na podkladových systémoch. Michalovič však upresňuje: „V prípade jazyka si všímame významy, ktoré vznikli ako výsledok druhej artikulácie. Prvá artikulácia je procesom tvorby fonémov, ktoré tvoria bázu výrazovej zložky významových jednotiek. Je to prvý kód, ktorý je podriadený druhému a ktorý sa stáva transparentným, nevšímame si ho a často ani neuvedomujeme, pretože slúži len ako nositeľ významu.“ (Michalovič, Zuska, 2009, s.148) Bez určitej artikulácie sa nám realita nemôže ukazovať ako nadaná významom. Podľa Petříčka je evidentné, že tento spôsob myslenia radikálne uvádza samu ideu Derridovej re-rezentácie. (Petříček, 2009, s.359)

2.3 John Cage a ticho

Artaudovu glossopoessis v rozhlasovej hre *Skoncováť s Božím súdom* by sme mohli nazvať asémantickou vokalizou, ktorá je cestou k destratifikácii hlasu.

Ako sme uviedli, Cage na rozdiel od futuristov nepodlieha „funkcionalistickému“ privlastňovaniu zvukov v snahe rekonštruovať každodennosť, ale jeho plánom je viesť diváka k nahliadnutiu, či skôr počúvaniu skutočnosti v jej plnej sile, tým, že ju vyberá z

každodennej zvukovej kulisy a necháva ju „byť o sebe“. Slovom Cseresa, „kreuje zvukovú animáciu „vecí o sebe.“ (Cseres, 2001, s. 14) Napriek tomu, že Cage pracuje s prírodnými (civilizačnými) objektmi, zvukmi v stave zrodu, nedokáže pre ne zabezpečiť reprezentačnú imunitu, destratifikovať ich. Táto nemožnosť zbavíť zvuky sémantických posolstiev sa stáva jeho zápasom. Cseres vytyčuje Cageovo bojové pole: „Sú iba sémantické zvuky, ktoré rozprávajú idey.“ (Cseres, 2001, s.14)

V tomto bode musíme uviesť na pravú mieru možnú rozporupnosť uváženia sémantickej roviny v hudbe. Z hľadiska sémiotiky, píše Eco, predstavuje hudba problém sémiotického systému bez sémantickej úrovne. (Eco, 2009, s.20) Obsahová rovina tu chýba, pretože motívy hudobného diela často neoznačujú, nenedotujú žiadnu mimohudobnú entitu.(Eco, 2009, s.20) Hudobné zvuky sú znakové prostriedky rýdzo syntaktického systému, ktorým sa nedostáva žiadny sémantický obsah. Ak by sme v nich hľadali odpoveď na otázku, čo hudba označuje, dostali by sme sa teda len k nedostačujúcej hudobnej zvukomalbe. Pre Faltina je rovnako nereálna opozitná alternatíva, ktorá hudbe upiera akýkoľvek obsah, pretože „nesmieme pátrať po tom, čo hudobné motívy označujú, ale po tom, čo znamenajú.“ (Faltin, 1991, s.50) Rozlišovanie medzi termínmi „označenie“ a „význam“ nemá viesť k záveru, že sa dá hovoriť o akomsi význame bez znaku, má však podľa Faltina poukázať na to, že hudba, na rozdiel od reči, aj vtedy čosi znamená, ak nič neoznačuje. (Faltin, 1991, s.50) Konkrétny tónový materiál tak podľa Faltina vyjadruje „hudobné idey“: „Hudobná idea nie je vyjavením podstaty, nemá reprezentatívny (zástupný) charakter – nie je vyjavením podstaty, ale podstatou samou o sebe spredmetňovanou autorom v konkrétnych hudobných tvaroch.“ (Faltin, 1991, s.51) Zmyslom hudby je potom znejúci proces, ktorý poslucháč sleduje, založený na korelácii medzi ideou a syntaktickou štruktúrou. Faltin

upozorňuje, že hudobné tvary sú syntaktické štruktúry, ktoré sú napokon ako každá syntax, významotvorná: „Za názvom syntax, označujúcim v prvom pláne väzbu, sa tájí zložitý proces tvorby významov.“¹⁵(Faltin, 1991, s.51)

Rozdiel medzi Cageom a futuristami spočíva v jeho odmietnutí tradície lingvistického obratu. To, čo Cage sledoval v hľadaní čistého zvuku, „zvuku o sebe“, bola snaha zbaviť vnímanie zvukov ako exponentov podriadených autorovej predstavivosti a syntaxi diela. Sémantickosť zvukov, o ktorej hovoríme na začiatku, spočíva v rozdieli medzi významami a prirodzenými významami. „Zvuk o sebe“ je prirodzeným znakom, pretože skutočnosť, ktorú znamená, nereprezentuje, ale prezentuje. Skutočnosť, ku ktorej ich významovo vzťahujeme, nie je nimi zastupovaná, ale je v nich „in natura“ prítomná. Prirodzené znaky svoju skutočnosť signalizujú, patria do kontextu vecí a signalizujú len to, čo tu už je, alebo čo tu doposiaľ trvá. Inými slovami „zvuk o sebe“ sa tak ocitá mimo oboru komunikácie.

Pristupujeme tak k poslednej možnosti ako hluky vstupujú do hudby. Ako sme už predznamovali, ide o náhodné zvuky, ktoré nie sú v kompozícii predvídané ani autorom. Tieto hluky pochádzajú z publika, pódia, sú všadeprítomné. Cage na to poukazuje vo svojej kompozícii *4'33 (Štyri minúty a tridsaťtri sekúnd ticha pre klavír)*, v ktorej sa nezvje jediný tón. Hráč skladbu interpretuje príchodom k nástroju, posadením sa k nemu na deklarovany čas, povstaním, úklonom a odchodom z javiska. Týmto pokusom zrovnoprávnenia znejúcich zvukov s tichom si však Cage uvedomil, že ticho ako také vlastne neexistuje, pretože je identické so zvukom prostredia, v ktorom „nemá znieť.“ (Cseres, 2001, s.56) Svoju tézu potvrdzuje aj

15. Faltin svoje tvrdenie podkladá jazykovým modelom: „Aj vo verbálnom jazyku vznikajú nové významy nie zavádzaním neologizmov, ale budovaním vzťahov medzi členmi základnej slovnej zásoby.“(Faltin, 1991, s.51)

zážitkom v anechoickej komore. Namiesto toho, aby sa ocitol v naprostom tichu, počul dva zvuky, jeden vysoký, druhý hlboký. Neskôr bol informovaný, že tieto dva zvuky boli jeho nervový systém a krvný obeh. „To znamená, že nikde nie je ticho, ticho neexistuje, všade je zvuk. Ticho je nepočuteľné, ale to tiež znamená, že nikdy nemôžeme nepočuť nič.“ (Galuška, 2004)

Cageovo zistenie bolo dôležité pre postštrukturalistický filozofický diskurz, ktorý orientoval svoj záujem na problematiku jazyka a to v podobe „pokusov“ o jeho „demilitarizáciu.“ (Cseres, 2001, s.56) V súvislosti s Deleuzeovou a Guattariho teóriou môžeme potom túto koreláciu uviesť do dôsledkov.

Zvuk je faktom ticha, a zároveň je ticho podpornou podmienkou zvuku. Ako už bolo naznačené čistý „zvuk o sebe“ nemá byť vnímaný, abstrahovaný myslou. S Cageom sa tak ocitáme na hranici pre tichom, kedy je zvuk iba bezprostredne počutý. Galuška hovorí v tejto súvislosti o intenzívnom zvuku, pričom intenzitu chápe ako diferenciu o sebe: „Každá intenzita je diferenciálna, sama o sobe diferenciou. (...) Intenzita je zároveň to nevnímateľné a to, čo jediné môže byť vnímané.“(Galuška, 2004, s.38) Galuška preferuje pojem intenzifikácie, pretože každý zvuk ako i hlas vlastne nemôže byť destratifikovaný. Materiálom Artaudovej vokalizy i Cageového ticha bol hlas, ak chceme „zvuk o sebe“, v zmysle sformovanej látky (s intenzitou, výškou, farbou) - substancie, ktorá je na rozdiel od nezformovanej roviny konzistencie už stratifikovaná. (Deleuze, Guattari, 2010, s.55)

S avantgardnými tendenciami ako i s Artaudom sme identifikovali nový element násilia v umení. Doménou umeleckých diel moderny je „násilie na fixovaných okruhoch pohybov myslenia, násilie na jazyku i kodifikovanom vnímaní.“ (Michalovič, Zuska, 2009, s.345) Už vieme, že Artaud taktiež podroboval dobové divadlo kritike,

avšak nenastavoval limity, ani hranice, neišlo mu o metodológiu hereckého umenia ani o avantgardný divadelný program. Odmietal špekulácie i intelektualizmus svojej doby.

Všeobecne môžeme hudbu chápať ako organizáciu chaosu, harmonické a súvislé reťazenie zvuku za účelom eliminácie hluku. Avantgardní skladatelia v súvislosti s radikálnym rozšírením materiálu, z ktorého má byť dielo vytvorené, prelomili usporiadaný a kultivovaný tónový materiál európskej klasickej hudby. John Cage zistil, že ticho ako také vlastne neexistuje, pretože je identické s okolitými zvukmi. Spolu s Cageom sme presunuli dôraz na reakciu a zviditeľňovanie síl, ktoré otriasajú telom otváraním diel pre látku. Pýtať sa na performáciu bez kódu bude znamenať pohyb desémantizácie k predlingvistickej skúsenosti, rozrušenie reprezentácie posunutím akcentu k silám s artaudovskou krutosťou. Hudobná prax krutosti ukáže, že sformované je možné deformovať, čím sa priblíži k chaosu, nie postavením sa na jeho hranicu (ako to urobil Cage), ale vzájomným striedaním a prelievaním, osciláciou síl chaosu a prítomnosti s permanentnou námahou.

3. HUDOBNÁ/HLUKOVÁ PRAX KRUTOSTI

3.1 Vírus

Aidsové správanie je stimuláciou, súčasťou veľkého vd'ačného návratu k tomu, čo sa chápe ako „konvencia“, podobne ako návratu k figurálnej maľbe a krajinomaľbe, k tonalite a melódii, k zápletkám a typickým postavám, k mnohému ďalšiemu, čo modernizmus v umení nafúkane zavrhol.“

(Sontagová, 1989, s.130)

V úvodnej časti kapitoly venovanej performácii *noise music* sa pokúsime reflektovať pozície jej tvorcov v kontexte teórie informačnej spoločnosti, respektíve jej užšom koncepte tzv. spoločnosti kontroly. Cieľom je formulovať „ideologické“ princípy tvorby *noise makerov*. Z hľadiska hudobnej umeleckej kultúry sa *noise music* vyznačuje nepriepustnosťou svojich žánrových hraníc. Táto uzavretosť i radikálnosť prejavu performerov indikuje svojbytný životný štýl zodpovedajúci kritériám statusu alternatívy vyčlenenej z celku dominantnej kultúry.¹⁶ *Noise music* preto v širšom zmysle chápeme ako výraz protestu proti súčasnému stavu spoločnosti, pre ktorého opis a charakteristiku nám posluži metafora vírusu.

Slovom „vírus“ identifikujeme nesúrodé biologické a informatické javy. Vírus v ľudskom tele obsahuje genetický príkaz, aby sa vyvinul na inú formu života. Biologická rétorika, tvrdí Herec,

16. Kritériá, ktoré vymedzujú alternatívnu kultúru sú nasledovné: „Musí mať svoju ideológiu – sebareflexiu a reflexiu sveta, vlastné vyjadrovacie prostriedky, ktorými jej nositelia dávajú najavo svoje predstavy, vlastné symboly, špecifický životný štýl a názor.“(Mistrík, 1999, s.58)

pojednáva o víruse ako o kóde, ktorý deštruuje telo, jeho rekódovaním na seba.(Herec, 2008, kap.4) Deleuze a Guattari pripomínajú možnosti jeho pôsobenia nasledovne: „Za určitých podmienok sa vírus môže spojiť so zárodočnými bunkami a sám sa preniesť ako bunkový gén komplexného druhu; okrem toho by však taktiež mohol uniknúť, presunúť sa do buniek úplne iného druhu a preniesť sem „genetické informácie“ pochádzajúce od prvého hostiteľa.“ (Deleuze,Guattari, 2010, s.17) Tento princíp pôsobenia vírusu, kedy možno každú druhovú rôznorodosť rozobrať, poskladať inak a transformovať do inej odlišnosti, sa vpisuje i do novej podoby evolučných schém: „Evolučné schémy by potom už nezodpovedali len modelom stromovitého pôvodu, smerujúcim od menej diferencovaného k diferencovanejšiemu, ale skôr rizomu pôsobiacemu priamo v heterogenite a preskakujúcemu od jednej, už diferencovanej línie k inej.“ (Deleuze,Guattari, 2010, s.17)

Asociácia medzi biologickým a počítačovým vírusom vychádza zo samotného zákona kódovania, hľadania spoločnej reči, pretože kódy biologických aj informatických vírusov sú druhom reči, šifrou. Telo je teda dešifrované ako informačný systém, stroj. Toto tvrdenie nám dovoľuje konštatovať, že vírus (v zmysle kódujúcej reči) spôsobuje, že tvoríme rizom so strojmi. Ľudský organizmus a stroj sú dva odlišné druhy, heterogénne prvky. Dalo by sa povedať, že organizmus (napadnutý vírusom) napodobňuje stroj, ktorého obraz signifikatným spôsobom reprodukuje. Prijatie kódu má však podľa autorov aj iné dôsledky, a to v podobe pravého stávania sa – človek sa stáva strojom a zároveň sa stroj stáva človekom: „Jedná sa o explóziu dvoch heterogénnych sérií do línie úniku tvorenej spoločným rizomom.“(Deleuze,Guattari, 2010, s.17) Myslenie možnosti kódovania stroja na človeka nás privádza k tzv. posthumanistickým teóriám, ktoré reagujú na rastúci význam technológií, ktoré sa v dnešnej dobe stále viac stávajú

konštitutívnym aspektom každodenného života. Tým, čo posthumanisti pozorujú, je skutočnosť, že do nášho životného priestoru prenikajú inteligentné objekty, ktoré sú schopné samostatne komunikovať, súdiť a rozhodovať. Dominantné postavenie človeka ako jediného aktéra procesov komunikácie je tak významne spochybnené.

Na proces „stávanie sa strojom“ budeme nazerať cez myslenie človeka v moci v zmysle podrobenia sa spoločnej reči. Gilles Deleuze v eseji *Postskriptum ku kontrolným spoločnostiam* zakladá definíciu spoločnosti kontroly, ktorou uvádza súčasný stav spoločnosti ako nastávajúcej informačnej vzhľadom k predchádzajúcej disciplinárnej. Spoločným jazykom pre človeka-stroj a spoločnosť kontroly je šifra: „Numerická reč jazyka kontroly je utvorená zo šifier, ktoré naznačujú prístup k informácii alebo odmietnutie. Už sa nenachádzame pred dvojicou masa - individuum. Z individuí sa stali „dividua“ a z nás vzory, dáta, trhy alebo „banky“.“ (Deleuze, 1998, kap.2) Jednotným nástrojom, či zreteľom pre všetky režimy v spoločnosti (väzenie, školy, nemocnice, podniky) je marketing, ktorý „vytvára rod našich pánov.“ (Deleuze, 1998, kap. 2) Kontrola je krátkodobá a premenlivá, ale tiež kontinuálna a neobmedzená. Človek sa nutne stáva človekom zadĺženým. Dovoľávanie sa po zvláštnej farmaceutickej produkcii, nukleárnych formovaniach a genetických manipuláciách je podmienené práve ich presahom do zavedeného procesu riadenia spoločnosti a mechanizmov kontroly. Metafory pojmu „virus“ ako sú terorizmus, jadrové zbrojenie, drogy, potom fungujú podľa logiky, akou vznikli a ako sa šíria, čím „intenzívne provokujú verejnosť, infikujú imagináciu virulentnou mocou.“ (uvádza Herec: Baudrillard, 1993: “Prophylaxy and Virulence.”) V komplikovaných sieťových štruktúrach sa likvidácia pôvodcu stáva nereálnou. Dobrovoľné podriadenie sa prevencii a kontrole za účelom eliminácie ohrozenia

predstavuje nevyhnutnosť. V úvodnom citáte mieni Sontagová „aidsovým správaním“ práve takéto dôsledky: „Katastrofa aidsu predpokladá okamžitú nevyhnutnosť obmedzení pre telo a myseľ.“ (Sontagová, 1989, s.130) Konvencia je cieľom aj prostriedkom, funkčným proti všetkým podobám vírusu.

Posledným princípom pôsobenia vírusu, ktorý prestupuje spoločnosť, je jeho schopnosť autoreplikácie. Schopnosť replikácie samého seba je považovaná za jednu zo základných funkcií kultúry. Baudrillard tak zachádza do krajností, keď tvrdí že „médiá prenášajú vírus, sú vírusom.“ (uvádza Herec: Baudrillard, 1998: Paroxysm: Interviewed with Philippe Petit) Médiá sa hrajú na život a život sa odohráva prostredníctvom médií. Infiltrujú ho a prenikajú ním, formujú vedomie aj podvedomie, produkujú simulácie nahrádzajúce skutočnosť: „Informačné vírusy spôsobujú implóziu protikladov, zrútenie do vnútra, dosť zlé aj bez „konca dejín.“ (uvádza Herec: Baudrillard, 1998: The End of the Millennium or The Countdown) Mediálne obrazy a zvuky v procese nepretržitej reprodukcie signifikantov tak nezotrvávajú v žiadnom vzťahu ku skutočnosti, sú simulakrami samých seba, dáta bez významu.

Z daných téz vyplýva, že súčasný stav spoločnosti je prestúpený pocitom ohrozenia (virulentnou mocou), ktorý sa stáva operatívnym prostriedkom médií, marketingu - hlavných mechanizmov kontroly spoločnosti. Podľa Nechvatala, teoretika tzv. umenia šumu¹⁷, je úlohou umenia prinášať svedectvo doby a demaskovať lži moci: „Umelecký pohyb musí odmietnuť a napadnúť zámerné manipulatívne správanie korporátnych a vládnych propagánd, ktoré využívajú umenie a zábavu k umlčovaniu spoločnosti a oprávňovaniu svojich obchodných zámerov.“ (Nechvatal, 2011, Úvod, ods.4)

17. Umenie šumu“ (angl. art of noise) je termín, s ktorým Joseph Nechvatal pracuje v štúdiu *Immersion Into Noise*, kde analyzuje estetiku výtvarného, hudobného i architektonického umeleckého štýlu založeného na šume naprieč súčasnými dejinami umeleckej kultúry

„Umenie šumu“ preto charakterizuje ako umenie hlučného odporu, ktoré je stále viac potrebné pre zintenzívnenie sociálneho pohybu založenom na skepticizme cestou posilnenia jedinečných síl imaginácie a kritického myslenia.(Nechvatal, 2011, Úvod, ods.4) Český zástupca *noise music* Epidemiolog jeho slová potvrdzuje: „Noise je mnohem víc než hudba. Je to styl života, protest. (...) Smyslem noise projektů (především industrial noise) je nahrát něco tak hnusného jako je současný svět a to potom předložit lidem. Noise je kultura, pro někoho však nepochopitelná. Já pomoci noise vyjádřuji svůj odpor proti konzumnímu stylu života, týrání zvířat, fašismu, sexismu. Též je to možnost, jak se nezařadit do společnosti a svým chováním a názory nezapadat do masy zdegenerovaných a ovlivněných lidí.“ (uvádza: Frank, 2003) Merzbow, japonský performer, bojuje za práva zvierat a ostro sa vyhraňuje voči súčasnej populárnej kultúre ako produktu výrobného a distribučného aparátu, predovšetkým voči výrazne ekonomicky podmienenej a motivovanej populárnej hudbe. Podporu kritike konzumného životného štýlu vyjadrujú noise makeri presadzovaním „filozofie“ DIY (angl. skr. „do it yourself“), ktorú Cáb všeobecne definuje ako „kulturu, pro kterou je charakteristická autonomie, vymezování se vůči konzumerismu, dobrovolná skromnost, recyklace, řemeslná zručnost, sebeprodukce - od potravin, přes ziny, až k hudebním nosičům – prostě napříč celým životním spektrem.“ (Cáb, 2009, s.25)

Ako sme uviedli, média a zábavný priemysel devalvujú skutočnosť, podľa Baudrillarda spôsobujú jej zánik. Posledným presvedčivým dôkazom o dianí skutočnosti tak zostáva smrť a utrpenie, ktoré prináša život. *Noise music* reflektuje práve permanentú a krutú, médiami potlačovanú, zmysluplnosť skutočnosti. Francúzsky noise maker Minimata napríklad uvádza, že jeho hudba je „inkarnáciou“ utrpenia obetí chemickej katastrofy na rovnomennom japonskom ostrove. Pretože hudba, podľa Deleuzea a

Guattariho, túži po deštrukcii, „po všetkých typoch deštrukcie, zániku, rozbití, rozpadu“, v stávaní sa strojom, v stávaní sa obeťou i v stávaní sa svedkom sa umelec stretáva so svojim vlastným nebezpečím, pokiaľ sú vlastným obsahom hudby a vedú až k smrti. (Deleuze , Guattari, 2010, s.338)

Predstava o vírusoch a jej pôsobenie je vo všeobecnosti ambivalentná. Vírus je nositeľ apokalypsy - ľudské potenciality sú obmedzené, či už strojom, ale i samotným človekom-konzumentom, čo vedie k jeho nahradeniu v spoločnosti a vylúčeniu z komunikácie. Zároveň však zvestuje utópiu. Pre Deleuzea a Guattariho je to cesta involúcie, ku ktorej dochádza medzi heterogenitami: „Stávanie sa je involučné, involúcia je tvorivá. Regres znamená ísť smerom k menej diferencovanému. Ale involúcia predstavuje vytvorenie bloku, ktorý sleduje svoju vlastnú líniu, „medzi“ členmi uvedenými do hry a pod určitými vzťahmi.“ (Deleuze, Guattari, 2010, s.269) Technologicko-utopistické teórie hovoria o spoločnosti strojov, používaní inteligentných nanorobotov v mozgu, ktorí budú priamo komunikovať s neurónmi a spravia ľudí odolnejšími voči chorobám, umožnia myslieť rýchlejšie a transparentnejšie. Utopická je v konečnom dôsledku aj téza spoločnosti kontroly z hľadiska kontrolujúcich pri moci i spoločenstva šťastných jedincov žijúcich v bezpečí bez priameho ohrozenia. Jej dosiahnutie by však znamenalo, že pre spoločnosť a jej členov by boli opäť navždy stratené schopnosti vývoja v praxi, otvorenosti myslenia a osobnej slobody. *Umenie šumu* tak ako postmoderný filozofický diskurz (Marx, Barthes), názorne ukazuje, že utopický obsah je vždy možné podozrievať z ideologičnosti v zmysle falošného vedomia. Utópie ako fungujúce kultúrne objektívacie musia byť preto zničené ako nepravdivé a to cestou vylúčenia ich obsahového poňatia, teda odstránenia spoločenského kontextu. Modifikovať takto utópiu znamená pre umenie správne uviesť involúciu a stávanie sa,

v intenciách Deleuzeovej a Guattariho teórie, do imanentnej roviny transgresívnej skúsenosti účastníkov performácie *noise music*.

Sontagová v eseji, z ktorej úvodný citát pochádza, pripomína metaforu epidémie aidsu ako moru z hľadiska nesprávneho úsudku o pôvode ich šírenia.(Sontagová, 1989, s.126) Odpoveď na aids, za ktorou sa skrýva viac ako len reakcia či strach, je primeraná veľmi reálnemu nebezpečenstvu, ktorého dôsledky sú vpísané vo vedomí spoločnosti z dávnej minulosti. Artaud v práci *Divadlo a mor* vysvetľuje analógiu moru a divadla práve z hľadiska ich účinku: „Divadlo je obrazom masakru podstát, nevyhnutného rozdelenia. Rozuzľuje konflikty, uvoľňuje sily, dáva do pohybu možnosti, a ak sú tieto sily a možnosti čierne, nie je to chyba moru, ani divadla, ale života.“ (Artaud, 1994, s. 27)

3.2 Čo je šum

Christensen uvádza, že v západnej kultúre znamená šum prevažne niečo agresívne, silové, rušivé, plné tenzií a napätia. Etymologický pôvod má anglický výraz „noise“ v gréckom slove „nausea“, ktoré referuje k hluku mora a zároveň i k morskej chorobe. V nemeckom jazyku sa pre „noise“ používa výraz „Geraus“ odvodený zo slova „Rausch“ opäť s dvojakým významom - označuje šumenie a intoxikáciu. (Christensen, 2005, s.2)

V odbornej literatúre sú rozlíšené tri základné charakteristiky šumu: akustická, komunikačná a subjektívna. Z Christensenovej definície však vyplýva, že šum nemôžeme plne subjektivizovať, pretože rozhodujúcim kritériom je práve pocit obťažovania, či rušenia.

Charakteristiku akustického šumu zhŕňa Řiháček ako každý nežiadúci zvuk, ktorý vyvoláva nepríjemný, rušivý vnem, alebo má

škodlivý účinok. Z historickej perspektívy nebol akustický šum/hluk empiricky analyzovateľný do doby prvých záznamových zariadení v 19. storočí. Dovedy boli nástrojmi pre analýzu zvukov ľudská pamäť a hlas. Až s nástupom zvukových médií začalo byť zvukové prostredie každodenného života prístupné záznamu, prenosu a manipulácii.

V elektronike „šum“ odkazuje k prenosu elektronického signálu, pričom korešponduje buď s akustickým alebo s vizuálnym šumom známym ako „sneh“. Je dôležité uviesť, že v signálových procesoch predstavuje šum množstvo dát, respektíve energie, ktoré nie sú použité na prenos signálu, ale sú len nechceným vedľajším produktom iných aktivít. Môže ísť o konkrétne prejavy porúch ako sú rušenie rozhlasového príjmu, nesynchronnosť obrazu a zvuku vo filme, sykot magnetofónovej pásky a aj spomínané sneženie televízneho obrazu.¹⁸ Od vstupu do elektronických blokov po výstup zvuku sa proces stáva diskretným. Diskrétna povaha signálu je potvrdená práve existenciou šumu. Šum môže existovať v kanáli preto, že emisia elektrónov, čo je to, čím signál je, je diskretným javom. Keby bol tok informácie kontinuálny pre celý proces, neexistoval by tzv. šum na pozadí (angl. background noise).

Z množstva definícií plynie, že fenomény prerušovania a rušenia či šum na pozadí, sa objavujú vo všetkých formách komunikácie. Šum môže blokovať, rušiť signál v elektronickej komunikácii, a dokonca meniť význam správy v medziľudskej komunikácii. Ideálna komunikácia musí byť preto oddelená od šumu, pretože šum, je to, čo nie je komunikované. Je to druh chaosu, ako empirický tretí

18. V hudobnej elektronike je šum zachytený jednotkou THD+N (skreslenie vrátane šumu). Počíta sa ako podiel súčtu energií vyšších harmonických frekvencií a šumu (teda celkovej energie prijatého zvuku po odfiltrovaní tónu, ktorý sme poslali na vstup) a energie tónu na vstupe. Navyše, všetky neželané zložky výstupu možno jednoducho pokladať za šum – hovoríme o odstupe signálu od šumu (angl. signal-to-noise ratio, SNR). SNR porovnáva množstvo žiadúceho signálu s množstvom šumu v pozadí.

element správy, náhodná súčasť. V lineárnom modeli komunikácie je pôsobenie šumu opísané v kontakte s kanálom. Môže ísť o bezprostredné šumy, ktorými sú hluk, poruchy reči či svetelné podmienky, alebo sprostredkované ako sú únava adresáta, nezáujem. Zvýznamnenie hluku (akustického šumu) alebo rečových porúch v zmysle komunikačného šumu pred zrakovými podnetmi (napríklad svetlom) zdôvodňuje Řiháček špecifickými vlastnosťami sluchu, ktorý je viac ako iné zmysly disponovaný k tomu, aby nás informoval o zmenách a nebezpečí v okolí. Túto funkciu alarmu môže plniť vďaka schopnosti obsiahnuť celé okolie: „Zvuku nemôžeme uniknúť podobným spôsobom, akým možno uniknúť vizuálnemu svetu zavretím očí.“ (Řiháček, 2007, s. 10) Je známe Schaefferove konštatovanie, že nemáme žiadne „ušné viečka.“ A ak by sme ich aj mali, nezabránili by kostnému prenosu zvuku a rezonancii telesných dutín. Dôležité je dodať, že zmyslové modality v reálnom živote fungujú v súčinnosti, nie oddelene. Sluch má mnoho spoločného s hmatovým zmyslom. Je s ním spojený predovšetkým telesne. Oba zmysly reagujú na rovnaký fyzikálny podnet, na vibráciu hmotného prostredia. Řiháček uvádza, že dostatočne intenzívne akustické vlnenie môže vyvolať aj taktilný vnem, rezonanciou dlhých kostí a orgánových dutín dokonca interoceptívny početok. (Řiháček, 2007, s. 9) Vibračnou povahou disponujú aj farby.

3.3 „Žáner“ *noise music*

Ako sme už predznamenal, *noise music* je možné chápať ako hudobný žáner založený na šume, distorzii a zvukovej agresii, je arytmičný a nemá typické BPM.¹⁹ Paul Hegarty považuje Cageovu kompozíciu *4'33* za prvú reprezentatívnu ukážku *noise music*.

19. BPM je skratka pre „beats per minute“ (počet „úderov“ alebo štvrt'ových nôt za minútu).

Argumentuje použitím náhodných zvukov, ktorými Cage demonštruje napätie medzi žiadúcimi zvukmi skladby a nechceným šumom. (Hegarty, 2001, ods.3) Nechvatal do historickej vývojovej línie *noise music*, počínajúcej Russolovými „intonarumori“ a Schönbergovou metódou dodekafónie, zaraďuje aj rozhlasové vysielanie hry Antonina Artauda *Skoncovať s Božím súdom*.²⁰ (Nechvatal, 2011, kap.1, ods.27)

V súčasnosti sú typickými pre tento žáner japonské projekty tzv. *harsh* (angl. krutý) *noise music* Merzbowa (Masami Akita) alebo Masonnu (Maso Yamazaki). Hegarty však pripomína, že japonská *noise music* má svoje korene tak v tradičnej či klasickej japonskej hudbe, ako i vo free jazze, experimentálnom rocku a klasickej európskej hudbe. (Hegarty, 2001, ods.3)²¹

V druhej polovici 20. storočia bola v európskom kultúrnom priestore rozhodujúca pre tento žáner tzv. progresívna hudba ako *industrial*, *glitch music* a *punk rock*. Prvá vlna industriálnej *noise music* vznikla s kapelami Throbbing Gristle a Cabaret Voltaire. Nechvatal hovorí o tzv. kazetovej kultúre založenej na analógovom nahrávaní strnulých perkusií a opakujúcich sa slučiek: „Industriálni umelci experimentovali predovšetkým s variováním stupníc techniky produkujúc tak šum.“ (Nechvatal, 2011, kap.1, ods.35) S nástupom elektroakustickej hudby vstupujú do produkcie predchodcov *noise music* nástroje elektronického charakteru slúžiace ku generovaniu a úpravám hudobného signálu ako zvukové či hudobné syntetizátory. K neskorším elektronickým prístrojom sa radia účelové počítače,

20. Podľa Nechvatala do skupiny umelcov a zoskupení formujúcich *noise music* taktiež patria: Iannis Xenakis, Karlheinz Stockhausen, Helmut Lachenmann, Theater of Eternal Music, Cornelius Cardew, Rhys Chatham, Ryoji Ikeda, Survival Research Laboratories, Whitehouse, Cabaret Voltaire, Psychic TV, Jean Tinguely, Hermann Nitsch a jeho Orgien Mysterien Theater (Nechvatal, 2011, kap.1)

21. Ďalšie známe japonské *noise* projekty sú Boredoms, C.C.C.C., Incapacitants, KK Null, Solmania, K2, The Gerogerigegege, Hanatarash (Nechvatal, 2011, kap.1)

zvukové procesory, modulátory, dozvukové zariadenia, sekvencery, harmonizéry, vokodéry.

Tak ako sa modernisti nechali inšpirovať naivným umením, niektorí súčasní performer *noise music* pracujú s najstaršími audio-technologiami ako je analógový alebo vinylový záznam zvuku a venujú sa výhradne terénnemu nahrávaniu zvukov. Zdrojom zvuku je vstup konkrétneho charakteru, môže ísť o tzv. nájdené objekty (napr. zvuky dopravných prostriedkov, priemyselných strojov a zariadení, hukot rieky alebo hrmenie) alebo celé zvukové polia (recording fields) (napr. ruchy priemyselného veľkomesta). Konkrétny charakter majú i zvuky nehudobných a hudobných nástrojov klasického inštrumentálneho pôvodu, netradičných hudobných nástrojov, i materiál vokálneho pôvodu. K zvukom prirodzeného pôvodu i ku konkrétnemu zvukovému signálu na zázname pristupuje umelec predovšetkým sluchom akustika. Analógová cesta je cyklickým záznamom. Vedie od snímaču zdroja zvuku do zosilňovača, zo zosilňovača do reproduktora a následne do ďalšieho snímača. Cieľom je zachytiť koncentrovaný zvuk so všetkými poruchami, odchýlkami a disonanciami. Ide o frekvenčne najkvalitnejší záznam zvuku.

Zvukový záznam konkrétnych zvukov však môže vzniknúť aj digitálne pomocou samplera²², pričom vzorky je možné ďalej upravovať a editovať. Na digitálnej báze možno pracovať aj zo zvukmi generovanými synteticky pomocou syntetizátorov. Zdrojom zvuku je v tomto prípade vstup elektronického charakteru - generátor (elektronický obvod), syntetizátor, či pôvodné elektrické hudobné nástroje. Programové vybavenie (software) pre realizáciu editovacích a zvukových programov hudobného zamerania však

22. Hardwarový sampler je zvukové zariadenie, počítač špecializovaný na obmedzené spektrum funkcií, ktoré vie vykonávať. Do samplera je možné digitálne nahrávať zvuk v určitom rozlíšení, upravovať ho a na základe MIDI povelov prehrávať.

nevyužíva noise maker k čisteniu zvuku alebo dolad'ovaniu výšky tónov. Naopak, rozbíja potenciálny rytmus, dezintegruje frekvenčné spektrum, vrství nekonečné stopy zvukov, strihá slučky, efektuje a generuje nové zvuky. Spomedzi najpoužívanějších efektových modulov možno spomenúť dozvuk a echo. Ich parametrom je čas dozvuku - jeho pomer so zvukovým signálom či frekvenciou, ktorú má dozvuk „odrážať“. Pomocou kompresoru je možné pracovať s výkyvmi hlasitosti zvukového záznamu. Vocoder slúži na moduláciu a spracovanie hlasu, predovšetkým k zámernej deformácii hlasu. Je dôležité dodať, že uvedené efektové moduly sa bežne používajú pri spracovaní každej digitálnej nahrávky. Noise maker s nimi často pracuje nepatrične a prehnane.

Iným postupom je použitie náhodne vyrobených elektronických signálov. V tejto súvislosti prichádza hudobník Kim Cascone s pojmom „postdigitálny“, ktorým sa snaží zastrešiť tendencie charakteristické pre elektronickú hudobnú scénu noise music ako sú žánre glitch, microwave, sincore, clicks&cuts. (Cascone, 1995, s.12) Ohnisko záujmu postdigitálnych hudobníkov sa posunulo od médií, k špecifickým software či hardware nástrojom a netradičným technikám. Cascone píše o zapájaní zvukov, ktoré boli do tej doby len na okraji diania (klikanie myšou), zvukoch chýb softwarov alebo pri zlyhaní funkcií počítača. ²³(Cascone, 1995, s.12)

V priebehu performácie noise maker pracuje „naživo“ s inštrumentálnymi nástrojmi, DIY efektovými prístrojmi, s tichom v

23. post-industrialni umelci pracujúci na princípoch noise music (od 1980- 1990 – 2000): Alva Noto, Nicolas Collins, Boyd Rice, The Psychic Workshop, Signal, Stephen Vitiello, If, Bwana, PBK Phillip B. Klingler, Aube, Crawling With Tarts, Andrew Deutsch, Randy Grief, Robin Rimbaud, Minoy, Kim Cascone, Master/slave Relationship, Oval, Boards of Canada, Maybe Mental, Kenji Siratori, Thanasis Kaproulias (Novi-Sad), Fennesz, Matthew Underwood, Yasunao Tone, Noise Maker's Fifes, Pole, Arcane Device and Francisco López, among many others. Richie Hawtin, Jan Jelinek, Ricardo Villalobos, Decomposed Subsonic, Trentemøller (Nechvatal, 2011, kap.1)

podobe prerušení, rozozvučuje predmety rôzneho druhu a určenia. Pracuje tak prevažne so zvukmi s povahou akustického šumu, skúma ich materialitu, pričom generuje nečakané vzťahy a formy a nachádza nové sluchové spôsoby.

3.3.1 *Noise music* nepozná úspech

Historický predvoj i výčet spoločných charakteristík tvorby *noise makerov* implikuje myslenie celku vyššej roviny integrácie, teda žánru. Ťažko sa ubránime návratu k štrukturalistickým intenciam, ktoré odstupňovávajú charakteristiky podľa ich podobností, alebo ich radia podľa rozdielu.

Žánre sú pravidlá, normy, ktoré nás v prípade diskurzivity nútia spájať heterogénne vety, aby sme dosiahli naplnenie určitého zámeru. „Akokoľvek sú rôznorodé, sú podriadené jednému a spoločnému univerzálnemu princípu, ktorým je, povedzme, „uspieť“.“(Michalovič, Zuska, 2009, s. 290)

Už vieme, že všeobecne je šum vnímaný ako okrajový jav komunikácie, neštruktúrované chaotické pozadie komunikácie, ktoré do nej vstupuje v podobe odchýliek a prerušení. *Noise music* i kultúru s ňou spojenú sme podobne uviedli ako fenomén okraja. Derridova definícia marginality ako oblasti, ktorá nie je vonku ani vo vnútri - „je to skôr vonkajšok, ktorý je vo vnútri, avšak s vnútorným nie je identický“- nám určuje miesto, hranu, z ktorého bude kultúra, v zastúpení alternatívy *noise music*, ukazovať na seba a reflektovať samú seba. (uvádza Petříček, 1993, s.25)

Táto „okrajovosť“ však tiež znamená nutnosť vylúčiť anticipáciu celku a vyhlásiť *noise music* za anomáliu. „Anomálne nie je ani nositeľom druhu predstavujúcim špecifické či druhové charakteristiky v ich najčistejšom stave, nie je modelovým či jedinečným exemplárom, vtelenou typovou dokonalosťou,

význačným členom série alebo základom absolútne harmonickej korešpondencie.“ (Deleuze, Guattari, 2010, s.275) Okrajová pozícia *noise music* spôsobuje, že už nevieme, či je ako anomália ešte hudobná, alebo je už mimo hraníc umenia.

3.4 Perfomácia *noise music*

Uvedenie performácie *noise music* ako umeleckej výpovede (*parole*) predikuje komunikačnú situáciu. Premisou našej práce je, že audiovizuálna performácia *noise music* je performácia bez prítomnosti kódu (*langue*). Intermediálnu perfomáciu sme definovali ako autorskú (re)prezentáciu inakostnej prítomnosti s non-reprezentatívnou silou. Non-reprezentácia implikuje plnohodnotnú autenticitu udalosti, ktorú má autor priamo ukázať (prezentovať), a ktorá má divákmi prestupovať.

V nasledujúcej časti uvidíme, že performácia *noise music* zodpovedá kritériám intermediálnej performácie - sprostredkuje skúsenosť vytvorením vlastne udalosti zvukového priestoru, pričom táto skúsenosť je spoločne zdieľaná autorom a divákmi.

Autorskou prezentáciou rozumieme živé predvádzanie deja odohrávajúce sa v konkrétnom čase a prostredí. Ide o akčné gesto autora autenticky generujúceho hudobný hluk.

S nárokom na autenticitu a bezprostrednosť diania performácie dochádza k vylúčeniu lineárneho priebehu procesu komunikácie. V okamihu, keď „počúvame“ živý „hlukový prenos“, sa ho účastníme. Rola prežívajúcich „hlukovú skutočnosť“ zapríčiňuje, že javisko a hľadisko sú nahradené dejiskom. S ohľadom na Artaudove požiadavky môžeme dodať, že udalosť, ktorá práve vzniká nekopíruje skutočnosť, ale sa k nej pripája.

V časti venovanej vývoju *noise music* sme sa pokúsili sumarizovať aparát zvukov, s ktorým performer pracuje. Nájdené objekty a

zvukové polia sú zvuky prirodzeného pôvodu a spolu so zvukmi porúch a chýb (strojové zariadenia, média, software) sú manifestáciami šumu. Po vzore Cageových „zvukov o sebe“ ide o zvuky, ktoré signalizujú svoju skutočnosť, patria do kontextu vecí. Řiháček uvádza, že pre interpretačný rámec prirodzených zvukov je potrebný práva kontext, ktorý nám hovorí, na aké aspekty zvuku sa máme zamerať, aké rozdiely sú významné, a čo znamenajú. (Řiháček, 2007, s. 16) Avšak simulácie šumu efektovaním, mutovaním a pokrývaním konkrétnejších zvukov vrstvami distorzie počas performácie *noise music* vylučuje možnosť rozpoznania zdroja alebo prípadného kontextu. Obdobný proces zasahuje sprievodné vokály - sú okamžite efektované, mutované alebo glosolalické. Vystúpenie noise makera je sprevádzané vizuálnou prezentáciou i svetelnými efektami. Japonský performer Masonna vstupuje do „deja“ aj vlastným telom, ktoré necháva zmietať sa v utrpení, spôsobuje si bolesť a otvorené rany. Vyvolávanie strachu a nebezpečia, vzbudzovanie intenzívnych emócií určuje performáciu ako vypätú, hraničnú situáciu, ktorá svojím autentickým charakterom nepripúšťa odstup. Utrpenie a bolesť performerera je spredmetnené v interjekciách a „epileptických“ gestách tela. Noise maker sa nedištancuje od hudobného hluku, naopak s ním súznie až do momentu, kedy všetko splynie v jednotnom celku.

Princípom totálnej dekontextualizácie ako i autencitou diania smeruje performácia *noise music* k hermetickej udalosti, ktorá nie je už ani prezentovaná, je pôvodná a prítomná. Upresníme, že to, čo performácia re-prezentuje je prítomné, ale nie je to performácia sama. Je to udalosť, z ktorej sa prítomnosť odvíja.

3.5 Hluková platforma *noise music*

V našom sledovaní je dôležité oddeliť hluk (akustický šum) ako

nežiadúci civilizačný jav a hluk ako kultúrny fenomén. Pravdou je, že oba elementy sú prepojené a majú mnoho spoločné svojimi vlastnosťami. Sú hodnotené ako nepatričné a chybné vstupy do celku, ktorý chaotizujú. Hluky produkované na hudobnej platforme môžu byť rovnako odpudivé i nepočúvateľné, pôsobiť agresívne a rušivo. Tvorcovia *noise music* však často zdôrazňujú pozitívny aspekt hluku. Samotná anomálnosť *noise music* už naznačuje, že skôr ako zreteľnosť a stabilizáciu hranice medzi hlukom a šumom, bude pre nás rozhodujúce zachytiť jej pohyblivosť.

Slovenský noise maker 900piesek pracuje predovšetkým s akusticky generovaným hlukom, prírodnými i civilizačnými zvukmi, ale i zvukom hudobných nástrojov. Počas audiovizuálnej performácie prekrýva záznamy hlukovými „erupciami“ napríklad starého rádia alebo efektovými prístrojmi vyrobených v intenciách DIY. Konkrétnejší zvuk je permanetne pretínaný elektronickým „škripaním“ alebo minimalistickým pukaním gramofónu.

Kakofónické prvky a disonancie dezintegrujú potenciálnu harmonickú kvalitu vznikajúceho útvaru. Manifestácie šumu a šelestov - širokospektrálnych zvukov s neurčitou výškou, diskriminujú tonálne vzťahy vo vnútri útvaru. Simuláciu šumu - mutácie, zvukové disonancie - nechápeme ako jednoduchú imitáciu, v prípade *noise music* ide o obsadzovanie frekvencií v určitom intervale.

Absenciu pravidiel v *noise music* môžeme uviesť do opozície k informačnému poriadku. V širších dôsledkoch postaviť všetky deviácie, ktoré ovplyvňujú reč, proti moci jazyka (šifier) a mechanizmom kontroly. Poruchy mediálnych prostriedkov sú miesta, cez ktoré média odhaľujú svoju medialitu – pripomínajú nám povahu vlastnej mediálnej skutočnosti odlišnej a vzdialenej od tej ľudskej. Kreatívna simulácia šumu je zámerná produkcia hudobného hluku, ktorej môžeme rozumieť ako protestu proti tradičnej

redukcionistickej forme hudobného jazyka tónov so základnými komponentami - harmóniou, melódiou, rytmom a farbou. Produkcia nežiadúcich, rušivých zvukov, namiesto tých konzumovateľných, súvisí i s odmietnutím konvenčného vzťahovania foriem k funkciám a predmetov k ich určeniam. Taktiež vedie k návrhom nových možnosti pre prácu s akustickým materiálom.

Materiálna konzistencia je nazieraná umelcom ako zhuk nepredvídateľných hypoforiem, pretože uvádza do činnosti mikroštruktúry materiálu, ktoré stimulujú zmyslové reakcie. Ide o úsilie vynakladané na materiálne kontinuum za účelom fyzickej produkcie signálov. Zvukový signál ako fyzická entita vzniká buď kmitaním hudobného nástroja nárazom, trením, dychom či pomocou elektrického prúdu. Následným rozkmitaním častíc vzduchu sa šíri zvuk do stredného ucha, kde sa mení na nervové vzruchy. Tie potom vytvárajú subjektívne pocity, ktoré sú porovnávané s doterajšími skúsenosťami poslucháča. Vnem zvukového signálu charakterizujú subjektívne veličiny ako výška, hlasitosť a farba, ktoré sú odrazom objektívnych veličín, a ktoré zvukom v *noise music* nemožno dostatočne pripísať. Môžeme uviesť, že tvorcovia *noise music* smerujú k uchopeniu charakteru zvuku približením sa k jeho objektívnym reprezentáciám – k veličinám ako je frekvencia (rýchlosť s akou sa vzorka signálu opakuje), amplitúda (intenzita - maximálna hodnota signálu v čase) a štruktúra.

S tým súvisí i vylúčenie spájania zvukových elementov do regulovaného lineárneho systému (v hudobnom jazyku metrum). V prípade *noise music* nemôžeme hovoriť o rytme v zmysle pravidelného, periodického striedania, opakovania rovnakých alebo podobných elementov, ktoré prebieha v čase alebo v priestorovej následnosti. Julio Estrada tu uvažuje o zvuku a rytme ako o integrovaných elementoch v rovnakom kontinuu (línii), v ktorom oba operujú jednotne.(uvádza Christensen, 2010, s.36) Hlukový blok

noise music je kontinuum arytmičského zvuku – zvukovej arytmie, ktoré manifestuje čas nelineárne, respektíve multilineárne.

Poslucháč konvenčnej hudby musí disponovať pravidlami a prostriedkami, ktoré mu umožnia zoradiť prvky do zmysluplných radov. Prostriedkami sú estetické kategórie, medzi ktoré patria aj kategórie syntaxe ako opakovanie, kontrast, premena, rozvíjanie, priradovanie. Výrazová rovina je demonštrovaná bodovým systémom fungujúcim ako hudobný kód, ktorého percepcia vyžaduje selektívny prístup k percipovanej syntaxe. Nepretržité dynamické kontinuum *noise music* je spôsobilé „vyjadriť“ iba počuteľné frekvenčné spektrum v jeho premenlivých parametroch – v materiálnych elementoch (frekvencia) a intenzívnych vlastnostiach (amplitúda, štruktúra). Zvuky sú vibrácie, zvukové vlny, ktoré sa „dejú“ transverzálne. Jediným poľom, v ktorom noise maker operuje je prah počutia a prah bolesti. Frekvenčná rezonancia umožňuje stav vibrácií a vlnenie, ktorých atak možno zmyslovo zachytiť.

S nárokom na autenticitu súvisí miera improvizácie - „kompozícia“ je náhodná, vzniká v priamom prenose, čo spochybňuje zásadnosť použitia kódu. Podstata improvizácie spočíva v tom, že predvedenie diela je jeho vznikom. *Noise music* improvizáciu však nemôžeme posúdiť ako náhodnú a priebežnú organizáciu poradia zvukových jednotiek, ktorej spätne pripíšeme kompozičný charakter. V *noise music* ide o nadmernú koncentráciu a vrstvenie prvkov s neurčitým väzbami. Improvizácia je tu zložením, zviazaním prvkov konsolidáciou ich koexistencie a následnosti.

Performer *noise music* teda vyberá ruchy a šumy, obsadzuje frekvencie, čím necháva vyvstať ich nové vzťahy. Prvky materiálneho kontinua (s farbami, výškami, silami), z ktorých je vytvorený signál nemusia byť odhaliteľné. Takéto rozrušenie výrazu však vyžaduje zachovanie minimálnej formy k zamedzeniu ich vzájomnej indiferentnosti. Na základe toho recipient nevníma

hlukový blok ako chaos vrstiev a uzlov fyzických entít, ale ako extrémne rozdielne zvukové sledy (kakofónické, disonantné) v procese formovania zvláštnych súvislostí. Dôležité je, že tieto kritériá sú aplikované v danom okamihu v miere dostatočnej k tomu, aby poslucháča previedli nebezpečím uviaznutia v chaose. Spôsob konsolidácie nových vzťahov zostáva taktiež rozhodný. Je to miesto, kde sa *noise music* presúva k hudobnosti. Recipient je schopný izolovať rozdielnosť vzťahov, rozpoznať „génia“ autora a uvážiť *noise music* s prívlastkom harsh, glitch, industrial alebo ambient.

Zrušenie kódu je ako limita, ktorej dosiahnutím sa vec zrúti. Procesualita a nedefinitivnosť umožňuje *noise music* vystúpiť z poľa definícií tonálnej či artificiálnej hudby, ktoré nutne vymedzujú, čo je nehudobné a neumelecké. Absencii pravidiel môžeme rozumieť ako pretrvávajúcej heterogenite medzi skúsenosťou s anomálnosťou a tým, čo by si selektívna racionalizácia mohla prisvojiť ako jej homogenizáciu v celku hudobnej tradície.

Kreatívny prístup noise makera však implikuje minimálny stupeň rozumnosti. Hlukový blok je líniou v časopriestore konštituovanou konsolidáciou zložiek. Ak definujeme kód ako periodické opakovanie, potom vidíme, že v priebehu performácie *noise music* je neustále rozrušovaný v podobe ametrického rytmu - jednoduchým rozčleňovaním, rozdeľovaním dejov a zložiek na úseky a atómy. *Noise music* je práve pohybom nepretržitého rozrušovania kódu a potenciálneho kódovania. Performácia *noise music* je bez kódu v jeho stabilnom, racionálnom, systémovom a inštitucionálnom zmysle.

3.6 Skúsenosť bez Boha

Na základe predchádzajúceho sledovania môžeme uviesť, že

performácia *noise music* je komunikáciou bez Boha. Nejde v nej o splynutie s božskou inštanciou, ale o prázdnotu, ktorá sa otvorí v priestore (medzi) racionálnej a hierarchizovanej hudobnej reči, pričom „oboje sa v rámci zvrchovanej vnútornej skúsenosti prepadá do nevedenia.“ (Fulka, 2006, s. 136) Reč, v ktorej sa táto skúsenosť vypovedá, je rečou, ktorá, v intenciách úvah Georgesa Bataillea, prehovára tam, kde sa nedostáva slov: „Ide o reč, ktorá dáva vyvstať komunikácií ako nemožnosti reči.“ (Fulka, 2006, s. 135) Battaileova transgresívna skúsenosť, upozorňuje Fulka, však nie je skúsenosťou ľudského vnútra, ale skúsenosťou „vonkajšku, ktorý sa otvára vo vnútri, alebo presnejšie ruší samu hranicu vonkajšku a vnútra.“ (Fulka, 2006, s. 136) Deleuze a Guattari vytyčujú toto pole imanencie ako „absolútny Vonkajšok, ktorý už nepozná žiadne „ja“, pretože vonkajšok i vnútrajšok sú súčasťou imanencie, v ktorej sa spojili.“ (Deleuze, Guattari, 2010, s. 128)

Práve ľudské ucho nemôže uniknúť šumu-vonkajšku ako vnútornej príslušnosti (nevedomovanou - bez nášho „ja“), ktorá nepresahuje skúsenosť s ním. Téza imanentnej povahy života je založená na tvrdení, že stavebná štruktúra ľudského organizmu vyplýva z jeho vlastného seba-uskutočňovania v interakcii s prostredím. Sluchom človek získava informácie o nebezpečí zo svojho okolia, v interakcii s ním sa stáva strojom, pretvára stroj na svoju podobu. Strojom je aj hudobný plán *noise music*. A je zároveň nákazou, množením a involúciou.

Šum ako náhodná súčasť jazyka, ktorej výskyt a objem môžeme hodnotiť len retrospektívne (napríklad zo záznamu signálu, vid' SNR) je fyzickým materiálom, z ktorého sa vynára signál. Rovnaká príslušnosť viaže hudbu k ruchom a odchýlkam, ktoré sú jej faktom. Deleuze a Guattari zdôrazňujú tvorivú funkciu nepravidelností a prerušovaní: „Hudba vždy nechávala svoje línie úniku voľne prechádzať ako samé „transformujúce sa multiplicity“, dokonca aj

vtedy, keď pritom prevracala svoje vlastné kódy, ktoré ju štrukturujú alebo jej vtiskujú rád stromu. Preto je hudobná forma vo svojich prerušeníach a bujneniach porovnateľná s plevelom, s rizomom.“ (Deleuze, Guattari, 2010, s.19)

S futuristami a Johnom Cageom sme prešli cestu od stratifikovaných rozmerov zvuku cez ich destratifikované intenzívne rozmery až k podmienkam samotnej počuteľnosti. Na konci tejto línie sa objavuje ticho – rovina konzistencie s nevnímateľnými pohybmi rýchlosti a pomalosti. S ohľadom na Cageove posolstvo je šum prejavom imanentnej roviny konzistencie (ticha) ako látky, Tela bez orgánov, ktorá „nepozná rozdiel obsahov a výrazov, rovnako ako rozdiel foriem a sformovaných substancií.“(Deleuze, Guattari, 2010, s.84) Neexistujúce ticho teda implikuje pohyb a šum je jeho sformovaným „zvukom o sebe.“

Myslenie komunikačného aktu v priebehu performácie *noise music* nám dovoľuje definovať ju ako žalobu konzumného sveta, v dôsledkoch pozíciu umelca ako svedka utrpenia a obetí na životoch. „Mučenie“ hlukom môžeme podobne uviesť ako drezúru, respektíve rozkaz - vnucovanie ideológie tvorcov *noise music* poslucháčovi zviazanému konvenciami. O kvalite plánu *noise music* je však potrebné uvažovať (retrospektívne) z hľadiska stávania sa (svedkom a obeťou), ktoré sa jej zmocňuje. Znamená to nepremýšľať o stávaní sa vzhľadom k vnútorným kvalitám a účinkom - interoceptívnym počítkom, ale vzhľadom k šumu, ktorý sa samotný vynára ako signál. Nepretržitá transformácia šumu na hudobný hluk (a naopak) je tvorivý proces - involúcia, vytvorenie bloku, ktorý sleduje svoju vlastnú líniu medzi zúčastnenými performácie *noise music*, pričom vyžaduje spríslušenie šumu ako signálu.

Deleuze a Guattari píše o drezúre: „V skutočnosti sa nejedná ani tak o deštrukciu, ako skôr o výmenu a cirkuláciu.“ (Deleuze,

Guattari, 2010, s.178) „Bičovanie“ hlukom počas performácie je fáza nutná na to, aby v tele niečo obiehalo a prechádzalo ním: „Isté je, že onen masochista zo seba urobil TbO za takých podmienok, že už nemôže byť osídlené ničím iným, než intenzitami bolesti - bolestivými vlnami.“ (Deleuze, Guattari, 2010, s.178) Podľa Artauda zmysel a poznanie každej mysle je skryté práve v „nervovej vitalite morku.“ (Artaud, 1994, s.65) Stávanie sa telom bez orgánov je kruté (namáhavé) a splývaním s krutosťou (odporom): „Túžba Erosa je krutosť, pretože spaľuje všetko nepodstatné, smrť je krutosť, vzkriesenie je krutosť, premena je krutosť.“ (Artaud, 1994, s.87)

Deleuze a Guattari uvádzajú, že to, čo sa deje na TbO, a spôsob, akým sa ním človek stáva, sú navzájom obsiahnuté jedno v druhom. Cesta k TbO je spojitým a súnaležitým procesom destratifikácie zvuku a tela v priebehu performácie *noise music*. Vrstva harmonickej hierarchie zvuku je deštruovaná tak ako sú orgány hypochondrického tela dezintegrované. Z destratifikácie kauzálnych vzťahov vyvstáva paranoidné telo - orgány sú neustále napádané vonkajšími vplyvmi, ale tiež sú obnovované vonkajšími energiami. Stratum hudobnej idey je zničené, keď sa telo stáva schizofrenickým. To podľa Deleuzea a Guattariho vstupuje do aktívneho vnútorného boja, ktorý vedie proti orgánom za cenu katatónie.(Deleuze, Guattari, 2010, s.171) Človek pootvorí ústa pri nepríjemnom zvuku, jeho vysokej hladine alebo extrémne vysokých alebo nízkych frekvenciách.²⁴

Telo masochistu sa nachádza na konci cesty, je vzdialené od schizofrenického tela, preniká cez svoje vnútorné orgány, stáva sa istou väzbou. Toto telo má možnosť rozložiť organizmus cez obmedzenia, kontrolu otvorov a orgánov: „(...) špatne se mu rozumí,

24. Ústna dutina v tomto prípade plní dve funkcie. Je spojená Eustachovou trubicou so stredným ušom, čím sa prichádzajúci zvuk dostane priamo do ucha a po druhé môžeme ústa chápať ako zosilňujúcu rezonančnú dutinu.)

když se mluví o bolesti, je to především otázka TbO. Jeho sadista nebo děvka ho sešili, sešili oči, konečník, močovou trubici, prsa, nos, nechá se spoutat, aby vyřadilo orgány z činnosti, stáhnout se z kůže, jako by orgány lpěly na ní, provedlo si anální soulož a zadusilo se, aby bylo všechno dostatečně uzavřené a zapečetěné.“ (Deleuze, Guattari, 2010, s.172) Výsledkom je verzia TbO - „je“ tým, čo zostáva, keď sa všetkého zbavíme. Je to telo totálne otvorené variáciám - nová kompozícia tela v procese stávania sa, ktorá je ďalším limitom. Telo bez orgánov je limit.

Vo výčte všetkých uzatvorených a zapečatených zmyslových orgánov (nos, oči, koža, ústa) zostáva nedotknuté ucho. Uši zostávajú otvorené. Ako sme už predznamovali, pre telo je ucho miestom totálnej otvorenosti k vonkajšku. Je to otváranie sa vonkajšku, ktorý je tým najvnútornejším. Je zvnútorňovaním v zmysle intenzifikácie - otvorenosťou voči neviditeľnému a nevnímateľnému pohybu roviny konzistencie (ticha). Deleuze a Guattari tvrdia: „Pohyb je v zásadnom vzťahu k nevnímateľnému, je zo svojej prirodzenosti nevnímateľný. Vnímanie totiž nemôže zachytiť pohyb len ako presun pohybujúceho sa telesa, alebo vývoj formy. Pohyby a ich stávanie sa, tzn. čisté vzťahy rýchlosti a pomalosti, čisté afekty sú nad a pod prahom vnímania. Samozrejme, že prahy vnímania sú relatívne.“ (Deleuze, Guattari, 2010, s. 316) Všetky zvukové vlny oscilujú (kmitajú) v rôznych dĺžkach²⁵. Vibrovanie na rôznych frekvenciách sa prejavuje inak, od úplne pomalých po rýchle kmity. Medzi týmito extrémami sú vlnové dĺžky, ktoré sú počuteľné ako zvuk. Šírka frekvenčného spektra zvuku je súhrnom všetkých frekvenčných zložiek signálu. Aj farby a svetlá sa tu pripájajú svojimi vibračným kvalitami. V stave hlbokaj vnímavosti, ktorej nemožno uniknúť, sa ľudské telo v priebehu

25. Vlnová dĺžka je definovaná ako vzdialenosť medzi vrcholom jednej vlny a vrcholom ďalšej.

performácie *noise music* stáva nástrojom na identifikáciu totality. Pod vplyvom „krutých“ vibrácií rezonuje a pripája sa k pohybu roviny konzistencie: „Na rovine konzistencie je telo definované skrz diaľku a šírku: to znamená celok hmotných prvkov, ktoré mu náležia za daných vzťahov pohybu a pokoja, rýchlosti a pomalosti (diaľka); celok intenzívnych afektov, ktorých je schopné za danej moci alebo stupňa potenciálu (šírka).“ (Deleuze, Guattari, 2010, s. 293) Telo sa stáva TbO – plošinou - ako hekceita usporiadania vo svojom individuovanom celku udalosti. Stávanie sa (strojovým) usporiadaním na úrovni hekceít je transgresívnou skúsenosťou s involučným potenciálom.

Oba typy otvorenosti – otvorenie sa variáciám a otvorenie sa k vonkajšku - sa spájajú na rovine konzistencie, ktorá je samotným otváraním sa týchto otvoreností, a ktorá je ich intenzívnym základom. Komunikácia, ktorá sa tu odohrala je bezslovným zdieľaním, splývaním. A všetky stávania sa sú rovnako ako gestá *noise makerov* zapísané na rovine konzistencie, ktorá je „poslednou Bránou, kde nachádzajú svoje východisko.“ (Deleuze, Guattari, 2010, s.283)

3.6.1 Post scriptum (k non-reprezentatívnej sile)

Vlny a dunenie...ticho ktoré strieda tmú. Ospanlivé kráľovstvo večného ľadu... pohyb tak nepatrný, akoby by vôbec nenastal bez konca a logického poriadku. Chaos. Život, ktorý uniká tvojimi cievmi. Jednoduchá fixná idea: slepá strojová inteligencia... spojenie mŕtveho so živým, spojenie medzi duchom a strojom pre stvorenie krásy...

_900piesek

Zvukový blok je „intermezzo“ idúce naprieč hudobným usporiadaním. Deleuze a Guattari ho umiestnenú na diagonálu medzi harmonickú vertikálu a melodický horizont: „V multilineárnom systéme sa všetko deje naraz: línia sa oslobodzuje od bodu ako počiatku; diagonála sa oslobodzuje od vertikály a horizontály čoby súradníc; a zároveň sa transverzála oslobodzuje od diagonály ako lokalizovateľnej spojnice dvoch bodov.“ (Deleuze a Guattari, 2010, s. 335) V našom sledovaní hlukový blok noise music, ktorý je kontinuum „arytmického zvuku – zvukovej arytmie“ umiestníme práve na túto diagonálu, ktorá vyrastá vďaka vlastnému nelokalizovateľnému prostrediu.

Kreovanie hlukového bloku je operáciou v priamom kontakte s non-reprezentatívnou silou, ktorá prechádza každou zmyslovou doménou a zároveň ich presahuje svojim vitálnym pohybom v jeho radikálnych dôsledkoch.

„Iba jedno gesto nás delí od chaosu,“ píše Artaud.(Artaud, 1995, s.87) K chaosu sa blíži ticho, ktoré je podmienkou zvuku. Ticho implikuje pohyb. Gesto ustanovuje poriadok, rytmizuje chaos.

Hovoríme o geste tela, keď z ticha povstáva zvuk, o rytme podloženom pravidelnosťou krvného obehu a dýchania. Aj Cage si v anechoickej komore predstavoval hudbu štrukturovanú zo zvukov nervovej sústavy a krvného obehu človeka. Vnímanie rytmu súvisí s fyziologickými rytmami ľudského tela. Precedentný je srdečný pulz, ďalej pravidelné rytmy dychu a chôdze. Srdce je sval, ktorý bije pomocou vzruchov z elektrického prevodového systému. Pulzová frekvencia a rezonancia sú formami jeho redundantnej činnosti.

Posledné gesto, o ktorom píše Artaud, je gesto tela, ktoré implikuje ticho. Máme na mysli arytmiu srdca, ku ktorej dochádza krátko pred zastavením pohybu srdca. „Lebo koniec je počiatkom. A práve tento koniec ničí všetky prostriedky“, poznamenáva Artaud. (Artaud, 1995, s. 148) Prostriedkom je tu život s jeho kanálmi, médiami, kontextom, rečou, kódom a tónom. Performácia *noise music* je práve touto hranou života, jeho okrajom. Keď sa vynútená frekvencia ducha *noise music* rovná frekvencii vlastných kmitov nastáva rezonancia. Frekvenčná rezonancia umožňuje stav vibrácií a vlnenie. Srdce v arytmiickom záchvate sa ocitá na hrane.

Vraví sa, že srdce stíchne. Smrť však nie je tichá. Orgány hlučia rozkladom a hnilobou (ticho neexistuje). Hukot orgánov je nezaznametelným hlukom pohybu rozpadu biologického tela navráteného späť prírode, všeobimajúcej energii. Pripája sa k okolitému šumu, ktorý je už čírym chaosom. A arytmiia je posledným gestom tela najbližšie k nemu (a chôdza najvzdialenejším).

Zomierajú len organizmy, nie život. Zastavenie pohybu srdca je opakom zvuku a hudby. Nastáva ticho, lebo telo s uchom už nič nepočuje. Vystaviť ucho hluku, vyplniť ho hlukom, znamená zbaviť ho jeho funkcie zdroja posluchu a urobiť z neho objekt. Stáva sa miestom nemožnosti, kde sa stráca subjekt a jeho reč. Z ucha plného hluku vyvstáva práve taká fóbická hrôza ako keď na bytosť dolieha radikalita smrti.

4. ZÁVER

Z nášho skúmania vyplýva záver, že performácia noise music je mimojazykovou komunikáciou, v ktorej prenášaná informácia nezdieľa žiadne spoločné vlastnosti s jazykom a od neho odvodzovaných spôsobov dorozumievania. To znamená, že nesúvisí s reprodukciou významu prostredníctvom *kódu*, ktorý je vlastný procesu *semiózy*. Téza, že prenášaná informácia patrí mimo znakové formy dorozumiavania je totožná s tvrdením, že existuje možnosť generovania významu bez znakových kódov, ktoré sú charakteristické pre jazyk.

Po skončení performácie *noise music* recipient spätne identifikuje objekt svojej skúsenosti, ktorým nie je objekt/udalosť, ktorá je mu prezentovaná ako vec. Objektom divákovej skúsenosti je jeho telo so „zápisom“ totality, v zmysle psychosomatickej jednoty, emócio-tóno-fonosenzuálnych procesov, bio-energetického stávania a premeny organizmu na „telo bez orgánov“. Tento „zápis“ je správou o potencialitách, ktorú prináša noise maker. Je v ňom ustavený život zmyslového, ktorý však nie je reprodukciou zmyslového v orgáne, ale jeho atakom prostredníctvom fyzických stimulov. Rola prežívajúceho vyplýva z priameho kontaktu s týmito stimulmi.

Poznamenali sme, že zmyslové modality v reálnom živote fungujú v súčinnosti, nie oddelene. Sluch je telesne spojený s hmatom. Oba zmysly reagujú na rovnaký fyzikálny podnet, na vibráciu hmotného prostredia. Priestor, ktorý ustavuje hlukový blok na diagonále je teda prostredím, ktorému sa telo prispôsobuje v podobe otvárania sa variáciám a otvárania sa vonkajšku. Tvorba priestoru hlukovým blokom noise music má v súvislosti s ideológiou tvorcov dodať, respektíve navrátiť zmyslupnosť skutočnosti, prostrediu v ktorom žijeme. Anomálnosť tu plynie s agresivitou odporu a odmietnutím kontroly. Informácia v tomto komunikačnom procese bude preto

názvom pre obsah toho, čo sa vymení s vonkajším svetom, keď sa mu prispôsobujeme a pôsobíme na neho svojim prispôsobovaním.

Predkladanú prácu považujeme za príspevok k teórii apropriacie. Popisom špecifického mediálneho prenosu sme ukázali, že v prípade *noise music* dochádza k mediácii v rámci imanentného priestoru.

Uvedením audiovizuálnej perfoamácie *noise music* ako perfoamácie (*parole*) bez prítomnosti kódu (*langue*) sme sa priblížili blízko k dolnej hranici semiotiky, definovanej Umbertom Eco. Relácia `zastupovania`, ktorú Eco považuje za dištinktívnu pre *znakovú funkciu*, zodpovedá *reprézantácii*, chápanej ako v našej spoločnosti prevládajúci spôsob tvorby významu. (Eco, 2009, s. 17) Ako však ukázal záver nášho skúmania, existencia mimoznakovej komunikácie dokladá, že *znaková funkcia* nie je vyčerpávajúcim spôsobom generovania významu. Naša práca je potvrdením postštrukturalistických téz, upozorňujúcich súčasnú sémiotiku, že by sa nemala uspokojiť s reflexiou vlastností jazykového znaku, a že by sa zároveň nemala obmedzovať na skúmanie tých procesov tvorby významu, ktoré súvisia s použitím znakov.

Uvedomujeme si, že predkladaná teória je vzhľadom k okrajovej pozícii *noise music* v umeleckej kultúre i k životnému štýlu jej tvorcov odsúdená na prívlastok „uzavrená do seba“. Na svete však čaká ešte mnoho liminálnych bytostí na svoju príležitosť. A táto práca je venovaná práve im.

5. ZOZNAM LITERÚRY

- Artaud, A.: Divadlo a jeho dvojník. Bratislava : TÁLIA - press, 1993
- Artaud, A.: Texty. Zväzok 1. Praha : Herrmann , 1995
- Artaud, A.: Texty. Zväzok 2. Praha : Herrmann , 1996
- Artaud, A. : Texty. Zväzok 3. Praha : Herrmann & synové, 2003
- Albrecht, J.: Človek a umenie. Praha, Hudobné centrum, 1999
- Cáb, M.: Zpět ke kořenům? Diy! In: Manuál pro uživatele elektronické hudby. Praha : Lemurie, 2009, s. 25-34
- Cseres, Jozef : Hudobné simulakrá. Bratislava : Hudobné centrum, 2001
- Deleuze, G., Guattari, F. : Tisíc plošín. Kapitalismus a schizofrenie II. Praha : Herrmann & synové, 2010
- Derrida, J.: Sémiologie a gramatologie. In: Texty k dekonstrukci. Práce z let 1967 – 1972. Bratislava : Archa, 1993, s.33, (a)
- Derrida, J.: Divadlo krutosti a hranice reprezentace. In: Petříček, M.: Myšlení o divadle, Díl II. Praha: Hermann & synové, 1993. (b)
- Eco, U.: Teorie sémiotiky. Praha : Argo, 2009
- Esslin, Martin. Antonin Artaud, New York: Penguin Books, 1976
- Faltin, P.: K otázke hudobného významu. In: Slovenské pohľady na literatúru a umenie. č. 9, roč. 107. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1991, s. 50-54
- Fisher- Lichte, E. : Dejiny drámy. Bratislava: Divadelný ústav, 2003
- Flačar, M. : Le Corbusier, E. Varèse, I. Xenakis: Poème électronique (1958). Brno: 2009
- Grotowski, J.: Divadlo a rituál. Bratislava : Kaligram, 1999
- Klingsohr-Leroy,C.: Surealizmus. Koln : Taschen, 2005
- Kopecký, J.: Antonin Artaud - posledný z prokletých. Praha : Herrmann , 1994
- Lehmann, H.-T.: Postdramatické divadlo. Bratislava : Divadelný ústav, 2007

- Marcelli., M.: Príklad Barthes. Bratislava : Kaligram, 2001
- Michalovič, P., Zuska, V.: Znaky, obrazy a stíny slov. Úvod do (jedné(filozofie a sémiologie obrazov). Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2009
- Mistrík, M.: Herecké techniky 20. storočia. Bratislava : Veda, 2003.
- Mistrík, 1997 - Mistrík, E. a kol.: Slovník spoločenských vied. Bratislava : SPN, 1997
- Osolobě, I.: Ostenze, hra, jazyk. Sémiotické studie. Brno: Host, 2002
- Owens, C.: Reprezentace, přivlastnění a moc. In: Kesner, L.: Vizuální teorie. Praha: H & H, 1997
- Petříček, M.: Predmluva, která nechce být návodem ke čtení. In: Texty k dekonstrukci. Práce z let 1967 – 1972. Bratislava : Archa, 1993
- Petříček, M. : Znaky a obrazy. In: Znaky, obrazy a stíny slov. Úvod do (jedné(filozofie a sémiologie obrazov). Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2009
- Řiháček, T.: Zvukové prostředí města a jeho vliv na prožívání. Brno: 2007
- Sontagová, S: AIDS a jeho metafory. In: Revue svetovej literatúry. č. 2, roč.28. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1992, s. 124 - 134
- Sontagová, S.: Približování k Artaudovi. In: Labyrint revue. Přitažlivost dekadence, č. 27-28. Praha : Labyrint- Via Vestra, 2010, s. 174-178

Elektronické zdroje

Cage, J.: The Future of Music: Credo.[online] Dostupné na: <http://www.medienkunstnetz.de/source-text/41/>

Cascone, K.: The Aesthetics of Failure: "Post-Digital" Tendencies in

Contemporary Computer Music. [online]. In: Computer Music Journal, 2000, Massachusetts Institute of Technology Dostupné na http://mitpress.mit.edu/journals/COMJ/CMJ24_4Cascone.pdf

Deleuze, G.: Postskriptum ke společnostem kontroly. In: Rokovania 1972 – 1990. Bratislava: 1995. Dostupné na <http://www.fysis.cz/filosoficz/texty/jarda/deleuze.htm>

Frank, M: Noise - najextrémnejší hudobný štýl. [online] Interview. Dostupné na <http://www.frenky.sk/?c=12&id=214>

Fujak, J. : Korela(k)tivita tekutej hudobno-umeleckej intermediality [online].In: Kloaka (internetový časopis), Bratislava: Kloaka , č.1-2/2010 [cit. 2011 -05-29]. Adresár: <http://kloaka.membrana.sk/category/casopis/>

Gaffield-Knight, R.L.: Antonin Artaud in theory, process and praxis or, for fun and prophet [online]. In: Cyberpage Design Development, website. Uverejnené 1993-08-17. [Citované 2009-03-03] Dostupné na http://www.cyberpagedd.com/gaffield_knight/academic/antonin_artaud.htm >

Galuška, O.: Ticho, jazz a nová ontologie hudby. [online] Praha: UK, 2004. Uverejnené 2005-06-21 Dostupné na: <http://www.eggnoise.cz/filosof.php?id=9>

Herec, O. : Akty X: chaos a sprisahania proti ľudstvu [online].In: DOTYKY (e- magazine). č. 2/2008. Uverejnené 2009-11-07 [Citované 2011-09-01] Dostupné na <http://www.dotyky.net/?p=100>

Christensen, R.,C.: The Art of Noise after Futurism: Industrial

Noise Music, Field Recording and the Sixth Sense of Sound Art.
[online] In: Nordic Network of Avant-Garde studies. Dostupné na_
http://www.avantgardenet.eu/HAC/studentpapers/christensen_art_of_noise.pdf

Christensen, R.,C.: Noise Music 101.[online] Uverejnené 2010-01-18. Dostupné na_
<http://www.scribd.com/doc/25363034/Noise-Music-101>

Nechvatal, J.: Immersion Into Noise.[online]. In: Open Humanities Press. University of Michigan Library, 2011. Dostupné na:
<http://quod.lib.umich.edu/o/ohp/9618970.0001.001/1:7?rgn=div1;view=toc>

Russolo, L.: The Art of Noises: Futurist Manifesto. [online] Dostupné na <http://helios.hampshire.edu/~hacul23/papers/luigi.html>

Řiháček, T.: Zvukové prostředí města a jeho vliv na prožívání. Brno: Masarykova Univerzita, 2007. Dostupné na_
http://is.muni.cz/th/21252/fss_d/rihacek_disertace.pdf

Hegarty, P. : Full With Noise: Theory and Japanese Noise Music. [online]. In: Ctheory (e-journal) Uverejnené 11/8/2001. Dostupné na: <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=314>

Verstraete, P.: Eric Sleichim's Men in Tribulation, a total theatre of sound and extended voice[online].In: E-View (e- magazine). ISSN 1567-5971, roč.4, č.2. Uverejnené 2004-01-01. [Citované 2011-09-01] Dostupné na_
<http://comcom.uvt.nl/e-view/04-2/inhoud.htm>