

může zaujímat kritický přístup k politice vnímání“,<sup>44</sup> zatím příliš tematizováno nebylo. Koutsourakis je nejprve ukazuje na filmových adaptacích divadelních inscenací, na Mekasově *Brize* (The Brig, 1964) a Brookovu přepisu Weissovy hry *Marat/Sade* (1967), a posléze je nachází rovněž ve filmech Piera Paola Pasoliniho, Rainera Wernera Fassbindera, Michaela Hanekeho, Ulricha Seidla nebo Costase Zapase. U dvou posledně jmenovaných režisérů pak rozebírá, jak lze pomocí „krutosti“ znázornit závažný společenský jev: komodifikaci mezilidských vztahů. Jedním z příkladů je třeba scéna ze Seidlova dramatu *Import/Export* (2007), v níž je divák přinucen sledovat erotický výstup Ukrajinky Olgy před webkamerou očima jejího německého klienta, který ji přitom agresivně instruuje k nejrůznějším sexuálníím úkonům.<sup>45</sup>

Při výkladu esejistických filmů vychází Koutsourakis především z Brechtova konceptu „naučné hry“, která má prostřednictvím opakovaného přehrávání určitých situací „učit dialektickému pohledu na svět“.<sup>46</sup> Silný příklad takového postupu objevil autor v dokumentu Joshuy Oppenheimera a Christine Cynn *Způsob zabíjení* (2012). Film vypráví příběh Anwara Conga, zasloužilého člena indonéské paramilitární organizace Pancasila, který v polovině 60. let popravil kolem tisíce lidí, označených v rámci probíhajícího vojenského puče za komunisty. Režisér dokumentu předstírá, že točí film, který chce minulost vyličít očima vítězů, a s Congem tyto události znovu inscenuje, přičemž jej obsazuje také do role jeho obětí. Anwar Congo prochází během natáčení jistou proměnou a zdá se, že svých činů začíná litovat.

Koutsourakis dokonce tvrdí, že si Congo také uvědomuje společenský rozměr svých činů.<sup>47</sup> Samotný film však jeho proměnu zachycuje spíše v osobní rovině a společenský kontext se tu objevuje až v divácké perspektivě, z níž je možno sledovat fungování zakladatelského mýtu v nynější indonéské společnosti. Nicméně takových interpretací, při nichž si daná teze příliš přizpůsobuje dílo, není v Koutsourakisově knize mnoho. Naopak o ní lze úhrnně říct, že představuje poučeného a bezpečného průvodce po krajině, kterou Brechtova teorie za léta svého působení v oblasti filmu vykreslila. Vůbec bychom se nezlobili, kdyby se její překlad objevil na pultech českých knihkupectví, třeba hned vedle Brechtova kompletního *Procesu kolem Žebrácké opery*.

František A. Podhajský je literární vědec. Zabývá se literárněvědnou metodologií, dějinami literární teorie a literárním modernismem.

Tato práce vznikla s podporou grantu GA ČR 17-22913S, „Český literárněvědný marxismus: Nový pohled“.

<sup>44</sup> Tamtéž.  
<sup>45</sup> Srov.: Tamtéž, s. 208–209.  
<sup>46</sup> Tamtéž, s. 178.  
<sup>47</sup> Srov.: Tamtéž, s. 183.

## Miroslav Pudlák

## Jak pochopit hudbu Mortona Feldmana

Kniha Petra Zvěřiny o pozdních skladbách Mortona Feldmana upoutá už svým velkým formátem a opulentním výtvarným zpracováním, které je inspirováno Feldmanovými grafickými partiturami. Je znát, že autorovi záleželo na celkové prezentaci knihy a dokázal si ji prosadit. Díky velkému formátu bylo možné přetisknout rozsáhlé ukázky partitur a reprodukce výtvarných děl. Už tím je kniha ve svém oboru výjimečná. Nakladatelství AMU ji vydalo v rámci projektu „Vývoj evropského hudebního myšlení ve 20. a 21. století“.

Nejedná se o monografii o americkém skladateli; takové již existují v zahraničí a česká cílová skupina je vzdělaná i v jazycích. Zvěřina se zaměřil na vybraný úsek Feldmanova díla – pozdní skladby vyznačující se výraznou délkou a snaží se – věren svému hudebně-teoretickému backgroundu z pražské HAMU – o analytický pohled. Při tom hned zkrájí konstatuje neuchopitelnost Feldmanovy hudby pomocí obvyklých analytických nástrojů: nenajdeme v ní motivicko-variční princip, odvozování tónového a intervalového materiálu na základě konstruktivistických postupů. Dokonce zde nefunguje ani univerzální stavební princip kontrastu – Feldmanova jednotvárná a nekonečná hudba se z pohledu české akademické hudební teorie

(Janeček, Risinger) „rozpadá“ či „nedrží pohromadě“. Jak vysvětlit její působivost? A pomůže k tomu analýza? Feldmanova hudba se tradičním analytickým metodám přímo vzpírá. Vyrůstá „z ničeho“ jako záhadný přírodní útvar. Feldman věřil své intuici, jeho originalita není výsledkem rafinovaného spekulativního přístupu, ale autentickým projevem uměleckého samorosta. Jak tedy takovou hudbu teoreticky uchopit?

Přemýšlím, jak bych postupoval já, kdybych se pokoušel Feldmana zprostředkovat čtenářům knihy. Asi bych se uchýlil ke cageovskému typu výkladu: citoval bych různé historky z Feldmanova života, anekdoty a aforismy, které dokresluji jeho výstřední osobnost, k vyprávění o jeho přátelství s výtvarníky a analogiích jeho hudby s abstraktním expresionismem. Sama hudební struktura by ale zůstala bez výkladu, jako enigmatická kresba, nad kterou lze jen meditovat a přistupovat k ní velkou oklikou. Nebo ještě jinak: pojal bych práci sociologicky a zaměřil bych se na etnografii Feldmanova kultu. Kdo jsou jeho interpreti? Co jim poskytují legitimaci do klubu zasvěcenců? Je to praxe v interpretaci dlouhých opusů? Odhodlání vyrovnávat se s nezvyklými výzvami? Virtuozita ve tvoření delikátního tónu? Specifické vědomosti

a pochopení pro Feldmanovu estetiku? A odkud se rekrutují posluchači jeho koncertů, jsou to titíž, kdo by si poslechli třeba Bouleze, nebo spíš ti, co mají rádi Reicha? Nebo ještě jiní? Faktem je, že na rozdíl od jiných skladatelů zní Feldmanova hudba na koncertech soudobé hudby zřídka. Častěji je jí vymezen zvláštní prostor v rámci festivalů nebo koncertních řad, což je dáno nejen délkou, ale i specifickou estetikou těchto skladeb. Pořadatelé, interpreti i publikum při tom přistupují na jinou hru, shodují se, že Feldman je prostě jiný druh zážitku. O tom všem je možné psát. Ale analyzovat samotnou hudbu? Zdá se mi, že lze mluvit spíš o tom, co všechno v ní není, než co ji tvoří. Radikálně se omezuje na velmi úzký zvukový a výrazový svět, ale současně je tu tolik skladatelského voluntarismu, že je obtížné nacházet nějaký řád.

To vše předesílám, abych zdůraznil, jak impozantní se mi jeví autorovo rozhodnutí se do takové analýzy pustit. Zvěřina tak činí vyzbrojen četbou veškeré dostupné literatury. Ačkoli tématem jsou Feldmanovy pozdní opusy, autor přihlíží i k jeho raným skladbám, což chápe jako nutnost pro pochopení celého díla. Do výkladu vnáší i potřebné souvislosti s výtvarným uměním (Feldman se přátelil s abstraktními expresionisty), vzory perských koberců (jedním z klíčů pro pochopení Feldmana je totiž hudba jako analogie prostorového objektu) a literaturou (oblíbenou skladatelovou četbou byli Beckett, Kafka či Proust). Kromě jiného Zvěřina opakovaně připomíná Feldmanův deklarovaný důraz na akustické kvality tónů hraných konkrétními nástroji v konkrétním prostoru a jejich smyslové působení na posluchače. Výjimečnost této pozice, formulované Feldmanovým výrokem „nechat tóny, aby byly samy sebou“, vyplývá zejména ve srovnání s dobovým trendem racionálních kompozičních technik, tedy kompozice s „notami“.

Petr Zvěřina si jako cíl vytyčil nalezení „způsobu, jakým lze o Feldmanových dílech relevantně uvažovat“, chce vymezit nějaký „styl myšlení“. Je si vědom, že analytické zkoumání si vyžádá jiné než tradiční metody. Při tom chce zjistit, jak je možné, že tyto skladby mohou „fungovat“, že se „nerozpadají“, ačkoli odporují všem obecným stavebním principům. Odpověď slibuje ve čtvrté kapitole (s. 45–105). Předtím ale ještě Feldmana podrobuje zkoumání z různých úhlů pohledu a rozplétá změnlivou, které utvářely jeho hudební představivost: Cage, Varese, Webern. Srovnání s Webernem jej vede k úvaze o „dekomprimaci času“ (ten je u Weberna naopak komprimovaný). Zavádí, nebo přejímá pojmy a sousloví, jako je „uvolněný lyrický tah“, „vplétání motivů“, „pocit rozšíření okamžiku“, „časové rozostření“, „uvolněné proplétání“, které mu pomáhají poeticky vystihnout dojmy z posluchačské autopsie. Výklad provází neustálé dráždivé napětí mezi jazykem metafor a striktně analytickými postupy a pojmy.

V této části knihy mě zaujala zejména zmínka o Adornově textu *Vers une musique informelle*. Theodor Adorno si vysnil něco, co nazýval „neformální“ hudbou. Neuvádí příklady, spíše je to pokus předpovědět budoucnost hudby, jaká bude následovat po serialismu – měla by to být hudba zbavená konstrukčních principů, které jsou jí cizí. Podle Zvěřiny Feldmanovy opusy tuto vizi do značné míry naplňují.

V klíčové čtvrté kapitole si pak autor bere na pomoc pojmy z díla Gillesse Deleuze. Ostatně koncepty tohoto francouzského filozofa se nikoli poprvé promítly do psaní o hudbě (viz např. pojem „simulakrum“) a sám Deleuze už dohromady ovlivnil řadu skladatelů (Grisey, Lang) svou knihou *Différence et Répétition*. V knize *Tisíc plošin*, již Deleuze napsal s Felixem Guattarim (česky vyšla v roce 2010), razí nový výraz „rhizom“ aplikovatelný na umělecké jevy. Rhizom je pojem původně z botaniky a znamená oddenek – podzemní stonek, jehož výběžky se šíří do všech směrů. Má vyživující funkci, mohou z něj vyrůstat další rostliny, část z něj se může oddělit a dále se nekontrolovatelně rozrůstat. Je nehierarchický a necentrický – tím se odlišuje od běžného systému kořenů. Deleuze tímto pojmem zjednodušeně řečeno označuje proces nebo způsob myšlení, který nemá směr a má proměnlivou povahu. Principy rhizomu jsou: spojení, heterogenita, multiplicita, asignifikantní přerušování, kartografie a dekalomanie... Opakem rhizomatického myšlení je podle Deleuze a Guattariho myšlení arborescentní – stromové –, jež stejně jako strom roste z jednoho centra a jedním směrem.

Zvěřina tvrdí, že pozdní skladby Mortona Feldmana dobře vystihuje pojem „rhizomatická forma“ (s. 91). Konstatuje, že Feldmanova hudba je neteleologická – nesměřuje k cíli. Nemá hierarchii celků uvnitř formy, chybí jí úvod, hlavní dění a závěr. Ostatně po dokončení skladby prý Feldman vždy odstranil to, co považoval za jasný začátek – skladba tak začíná jakoby uprostřed dění. Sám Feldman používal místo kompozice výtvarný pojem assembláž. Podstatou jeho stylu jsou opakující se patterny a jejich minimalistické obměňování – čekali bychom možná v procesu proměn patternů nějaký řád, ale podle autora jej tam lze těžko vysledovat.

Jak se tedy taková „rhizomatická forma“ hudebně projevuje, a lze ji vůbec analyticky uchopit? Tady nastává trochu potíže. Dozvíme se například, že „hudební struktura není zkomponována se zaměřením na vrchol, nenalézáme zde žádný strukturální nebo generativní model, uplatněné kompoziční procesy nelze převést na „společného jmenovatele“; není zde jednoznačný začátek či konec, jsme neustále „ve středu“; jde o jakýsi druh „hudebního uspořádání“, v jehož rámci je možné hudební situace a plochy libovolně propojovat či

přerušovat“ (s. 105). Dostane se nám tedy spíše negativního vymezení – dozvídáme se, co to není, ale stále nevíme, co to vlastně je. To už autor spíše demonstruje na konkrétních příkladech, kdy se v analýzách snaží ukázat to, co nazývá „rhizomatickými spoji“.

Například na analýze skladby *Patterns in a Chromatic Field* (1981) (s. 105–113) Zvěřina ukazuje samostatné rozvíjení dvou zprvu synchronních vrstev jako příklad větvení procesu. Deleuzeovy pojmy, které se váží k rhizomu, jako například teritorializace a deteritorializace, jsou aplikovány na oktavové přesuny (s. 109). Při čtení se však stále vnučuje otázka, do jaké míry lze tento koncept opravdu vyztužit analytickým zkoumáním uměleckého díla. Zdá se mi, že ve své abstraktní podobě je Deleuzeův a Guattariho koncept efektní filozofickou ekvilibristikou, kterou lze snad úspěšně přenést do slovníku hudební estetiky. Ale po nárazu na realitu konkrétních hudebních jevů jaksi vyprchává jeho působivost. Proto, kdykoli výklad přechází do striktně analytického zkoumání, ubývá na přesvědčivosti. Kdykoli se naopak uchyluje k metaforám a poetickým vyjádřením, jakkoli jsou nekonkrétní, mám pocit, že jsem pocítil záblesk porozumění tomu, jak funguje Feldmanova hudba. Zvěřina si toho je vědom a považuje to za jeden z poznatků svého bádání: „Svým textem jsem se snažil dokázat, že k rozboru skladeb soudobé hudby lze přistupovat tvůrčím způsobem, a není

nutné analytické závěry podpiřat pouze číselnými statistikami a „seznamy“ tónových výšek“ (s. 121). S tím lze jistě souhlasit.

Knihy je velmi seriózním a důkladným pokusem o prozkoumání všech možných přístupů a pohledů na Feldmanovu hudbu. Výklad obsahuje množství rozbíhavých srovnání, odkazů a reminiscencí, což z něj činí poměrně obtížné čtení. Je však prokládán i historkami a vtipnými citáty, bez nichž by obraz Feldmana nebyl úplný. Vynaložené čtenářské úsilí (nejlépe v kombinaci s posluchačskou zkušeností) je však bohatě odměněno lepším vhledem do tajemství hudby Mortona Feldmana.

Publikace je doplněna chronologií životopisných údajů o Feldmanovi (jde o překlad kapitoly z knihy Sebastiana Clarena *Neither*), podrobným seznamem skladatelových děl, vyčerpávajícím soupisem literatury a množstvím odkazů z partitur. To samo o sobě představuje obrovskou informační hodnotu nejen pro všechny badatele na poli hudby 20. století, ale i pro milovníky Feldmanova díla, kteří ke své sbírce nahrávek získají cenný přehledový materiál.

Petr Zvěřina. *Hudba prorůstající časem. Pozdní skladby Mortona Feldmana*. Praha: NAMU, 2019.

Miroslav Pudlák působí v Ústavu hudební vědy FF UK v Praze.

