

Matěj Kratochvíl

Výzkum pro umění zítřka

Goebbels, Heiner. 2022. *Proti gesamtkunstwerku*. Sestavil Lukáš Jiříčka, přeložili Jan Petříček a Tereza Samotamová. Praha: NAMU.



Německý tvůrce Heiner Goebbels (nar. 1952) se po celou svou kariéru pohybuje napříč uměleckými formami. Dnes je důstojným akademikem a nositelem řady oficiálních ocenění, hlásí se ale i ke svým kořenům v punkové hudbě a anarchistickém hnutí. Jeho hudba vychází na zvukových nosičích a je koncertně předváděna, bývá tedy často uváděn jako skladatel. Zároveň má ale velká část jeho tvorby divadelní rozměr, což platí i pro díla koncertní. Divadlo ovšem pro Goebbelse neznámá konvenční přehrávání příběhů na scéně. Je pro něj rámcem, v němž kombinuje nejrozumnější prvky, ať již jde o tzv. *hörspiel*, tedy čistě zvukový útvar určený pro rozhlas (český pojem rozhlasová hra není v tomto případě tak docela adekvátní), nebo třeba audiovizuální instalaci, formát, jemuž se v posledních letech věnuje častěji – v současnosti lze na jeho díla narazit například v Litvě, Řecku či Španělsku. Goebbels nemá v hudbě ani v divadle svůj ucelený a snadno rozpoznatelný styl, konstantní je u něj ovšem chápání umění jako činnosti vyžadující intelektuální poctivost, vědomí, že zvuky, texty a obrazy mají své významy překračující čistě estetickou rovinu.

Právě o možných pohledech na vztah hudby, textu a scénického dění si mohou čeští čtenáři udělat lepší představu z kolekce textů, které vydalo Nakladatelství AMU. Texty vybral a uspořádal Lukáš Jiříčka, jenž se Goebbelsovi věnuje dlouhodobě a část jeho tvorby důkladně analyzoval již dříve ve své knize *Dobyvatelé akustických scén* (NAMU, 2015). Česká publikace spojuje texty, které vznikly k různým příležitostem a byly sebrány do knih *Komposition als Inszenierung* (2002) a *Ästhetik der Abwesenheit* (2012). Tyto sbírky také tvoří dvě sekce české kolekce. První představuje pochopitelně ranější texty s o něco větším důrazem na obecnější témata,

zatímco druhá se věnuje konkrétním dílům či uměleckým osobnostem. Ve skutečnosti se ale mnoho témat proplétá napříč časem, a dokazuje tak autorovu myšlenkovou konzistentnost, byť překrytou bohatostí jeho zájmů a zkušeností.

Tři desítky textů vzniklých mezi lety 1986 a 2012 ukazují šíři a pestrost Goebbelsova záběru. Tím nejstarším je projev při přebírání Ceny válečných slepců za rozhlasovou hru (Hörspielpreis der Kriegsblinden), kterou Goebbels dostal společně s Heinerem Müllerem za hru *Die Befreiung des Prometheus*. Goebbels ve svém krátkém projevu zmiňuje tehdy čerstvou havárii jaderné elektrárny v Černobylu a ukazuje, že politika a společenské dění jsou nerozlučně spjaty s uměním, aniž by to znamenalo dělat z umění prvoplánovou propagandu:

Při práci na svých zvukově-dramatických dílech se stavím proti lineárnímu chápání textu a usiluji o poslech, který skládá dohromady množství informací: ruchy, částčky textu, hudbu, hlasy, dojmy, jímž dává vzniknout souhrn verbálních a neverbálních hudebních prvků. [...] Postupuji tak spíše proto, že nedůvěřuji konvenčnímu poslechu, respektive mu přiznávám o mnoho více možností, jak nasbírat zkušenosti (59–60).

Zde jako by zformuloval klíčovou myšlenku, jež se zdá být platná i s odstupem bezmála čtyř dekad. Snaha propojit jednotlivé prvky díla jinak, než diktuje konvence, ale zároveň v souladu s tím, co pomáhá použitému materiálu. Všechny texty v knize jako by byly rozvíjením této ústřední myšlenky či rozpracováváním jejích částí na konkrétních příkladech.

Kapitola, jež dala celé knize název, byla přednesena na kolokviu v Paříži v roce 1997. Goebbels v ní vysvětluje svůj nezájem o to, čemu říká hierarchizující umění. Tedy o divadlo s jasně danou prioritou textu a jeho dramatického ztvárnění, jemuž další složky „pouze slouží“. Gesamtkunstwerk Richarda Wagnera, proti němuž se v názvu vymezuje, pak chápe jako do důsledku dotaženou hierarchizaci, jako totalizující jednotu. Podle Goebbelse může být gesamtkunstwerk zajímavý „jen tehdy, když se skládá v celek teprve v divákově hlavě, když by tedy jinak zůstal pouhým fragmentem“ (81).

Byť Goebbels v textech i ve své tvůrčí praxi usiluje o zrovnoprávnění všech složek hudebního divadla, dvě z nich mají přeci jen přednost. Jednou z nich je pochopitelně hudba. Je koneckonců často prezentován jako skladatel, byť i jeho koncertní díla jsou svého druhu divadelními útvary. Druhou preferovanou složkou je pak text. Velká část úvah je tedy věnována tomu, jak s texty pracovat, jak je vybírat, co lze v textech najít a co by do nich naopak nemělo být násilně cpáno. Goebbels má své oblíbené autory, jako je jeho dlouholetý spolupracovník Heiner Müller či Gertruda Stein. Vybírá si ale z širokého spektra a zajímá se i o ty aspekty textů, které jinak zůstávají stranou:

Jedná se o prozaický text? Mohou nám něco sdělit interpunkční znaménka? Či zvolený pravopis? A co velká písmena, konce řádků? Jak jsou v originále rozděleny odstavce, kde je autor záměrně nedělal, kde typ písma dovoluje zahlédnout architekturu textu? (40).

Tam všude lze podle autora hledat cestu do hlubších vrstev literatury. Hudebnost nachází ve slovech, často začleňuje texty v originálním znění a cíleně pracuje s neporozuměním ze strany diváků či posluchačů. Pravidelně se u něj prolíná němčina, angličtina a francouzština, ale přebírá i mandingo, arabštinu nebo japonštinu. V jeho dílech se často objevují francouzští autoři jako Claude Lévi-Strauss, Henri Michaux, Maurice Blanchot, Francis Ponge, Nicolas Poussin, Alain Robbe-Grillet. A nejde jen o texty. Goebbels si všímá fenomenologie různých médií a jejich kombinací. V průběhu své práce artikuluje nejrůznější kontrapunktické strategie, aby narušil a rozvrátil hierarchie vnímání, jimiž představení obvykle vedou své diváky.

V řadě kapitol Goebbels vysvětluje, jak dospěl ke konkrétním řešením u svých jednotlivých děl. Asi nejdůkladnější je v tomto ohledu kapitola „Real Time v Horní Plané“, s podtitulem „Stifters Dinge jako divadlo zpomalení“. Inscenace z roku 2007 diváky zavádí do Pošumaví, do kraje, v němž se narodil česko-německý malíř *biedermeieru* Adalbert Stifter. Činí tak bez jediného lidského aktéra – roli herců přebírají světla, projekce, pohyblivé závěsy, mechanicky rozeznívané klavíry a samozřejmě hudba a další zvuky. Goebbels kreativně využívá i prvky, které jsou v běžném divadelním provozu naopak skrývány a tlumeny – třeba hučení reflektoru a klapání jeho clon. To vše může působit jako samoučelné hračkovství, ale ve skutečnosti mají tyto nápady hlubší smysl: nejde o pokus Stifterovu povídku zhudebnit či zinscenovat:

Projekt vznikl z experimentální touhy vytvořit na jevišti něco, v čem se nemůžeme zrcadlit – to je rozhodující moment, který mě na jevišti zajímá čím dál více. Identifikujeme se s nějakou postavou a nakonec zjišťujeme, co s ní máme společného – nebo čím se lišíme. Tento proces jsem se v dané situaci pokusil vědomě vypnout. [...] Místo toho mi šlo o inscenování věcí, které nám zůstávají cizí. Možná právě v tom tkví vůbec rozhodující charakteristický rys uměleckého zážitku: abychom se konfrontovali s něčím, co nepatří do oblasti nám známého, co je pro nás cizí a možná i cizím zůstane (234).

Právě „Stifters Dinge“ jsou dobrou ilustrací Goebbelsova chápání pojmu „estetika nepřítomnosti“, jenž ilustruje i na dalších příkladech. Jde o princip, kdy v inscenaci záměrně chybí to, co divák očekává, ať jde o přítomnost herců, expresivitu, o vyprázdnění jeviště coby centra dění či o nepřítomnost příběhu. Goebbels komponuje s intenzitou, hraje si s médii, aby narušil obvyklé postupy identifikace, aby umožnil volný pohyb naslouchající imaginace. Divák je narušováním stereotypních očekávání nucen být aktivnější ve sledování toho, co zbylo.

Dojde i na popisy slepých uliček a příklady tvůrčích nápadů, které bylo nutné z různých důvodů opustit. Jsou to výmluvné ilustrace skutečnosti, že umění vzniká v reálné světě, který na jeho finální podobu má často větší vliv, než bychom si chtěli připustit. Při přípravě díla „Eraritjaritjaka“ (2004) prošel Goebbels mnoha různými variantami, které zahrnovaly i použití živého zvířete na scéně:

Volavka se z mnoha důvodů ukázala být nevhodná: nevypočitatelná, příliš drahá a pro mezinárodní turné problematická kvůli šikanózním cestovním předpisům. Nakonec jsme to zkusili se sovou. Když ale drezér svého chráněnce za každý cvik odměnil žlutým, čerstvě vylihnutým kuřátkem, které vylovil z vyboulené kapsy u bundy, získal jsem k tomuto záměru odpor (219).

V jednom starším rozhovoru Heiner Goebbels prohlásil: „Hudbu bez vnějšího referenčního rámce jsem vždy považoval za nudnou. Hudba pro mě byla nejzajímavější vždy, když odkazovala k nehudebnímu světu.“ Tvrdit jednoduše, že Goebbelsova tvorba je politická, by bylo zavádějící. Rozhodně ale vytváří umění vztahující se k okolnímu světu a reagující na něj, což politiku nevyhnutelně zahrnuje. Tento vztah prochází v knize mnoha kapitolami, koncentrovaněji ho najdeme například v textu „Never Play a Reggae“ z roku 1989. Titulní instrukci mu údajně sdělil bubeník Chris Cutler, v osmdesátých letech jeho spoluhráč ve skupině Cassiber, a vystihl tím problém, který je v posledních letech aktuální pod označením „kulturní apropriace“, podle Goebbelse „bratříčkující se výpůjčky z hudebních identit, k nimž nás nepoutaly žádné dějiny, identit, které bezesporu vznikly za zcela odlišných kulturních a subkulturních podmínek, jako například reggae“ (118). Autor se kriticky staví k roli hudby při „zachraňování světa“ prostřednictvím charitativních koncertů a podobných akcí. Pro Goebbelse politika v umění neznamena hlásání nějakých jasných názorů, ale zkoumání „světa venku“ specifickými prostředky, jeho rozebírání a nahlížení z nových perspektiv. Dělal to již na počátku své kariéry v tělese jménem *Sogenanntes Linksradikales Blasorchester* (Takzvaně levicový dechový orchestr), ve skupinách jako Cassiber, kde spojoval improvizaci i elektroniku s punkovou energií, a pokračuje v tom i v dílech pro orchestry či operní domy.

V Goebbelsově tvorbě se opakovaně objevuje otázka německví a chápání národní identity. Jak sám zmiňuje, v jeho případě se to pojí již se samotným příjmením a nutností často vysvětlovat, že není příbuzným slavného nacisty. Reflexe německví může mít na jedné straně podobu jemných saxofonových improvizací na témata Bacha a Schumanna, na druhé straně třeba zhudebnění projevu neonacistického aktivisty Michaela Kühnena (za které si vysloužil bučení davu na levicovém festivalu) či zapojení německy zpívající speedmetalové kapely („Jde o zjevně agresivní, takřka militantní hudbu – a ostatně jednu z mála domén německých rockových hudebníků.“). S citem pro aforistickou zkratku Goebbels formuluje svůj přístup následovně:

„Němectví raději v hudbě než jinde. Násilí raději na jevišti než v telefonu nebo na předměstí“ (122).

V několika kapitolách se Heiner Goebbels vyznává ze vztahu k jiným umělcům a vysvětluje, čím jej ovlivnili. Nerozpakuje se být kritický vůči uznávaným osobnostem, třeba Wolfgangu Rihmovi, ale věnuje se pochopitelně více těm, k nimž ho váže jakási tvůrčí spřízněnost. Je tu filmový režisér Jean-Luc Godard, divadelník Robert Wilson, rakouský scénograf Erich Wonder, skladatelé Paul Hindemith a Hans Eisler, „umělec dříve známý jako Prince“, ale také umělecké kolektivy jako hudební těleso Ensemble Modern a divadelní tým Rimini Protokoll. Právě posledně zmínění jsou dokladem, že Heiner Goebbelse zajímá, co se děje mezi umělci mladších generací. A právě tento zájem Goebbels coby pedagog rozvádí v posledních třech textech knihy, v nichž se věnuje vzdělávání. Z této pedagogické perspektivy pak lze chápat i Goebbelsovy opakované zmínky, že jeho texty nemají být souhrnem estetických dogmat a manifestem ucelené estetické vize. Byť se velká část textů věnuje popisu jeho existujících děl, zajímá jej především budoucnost:

Mé texty nemají být zprávou o tom, jak by mělo umění vypadat dnes, ale o tom, jak k němu přistupovat jako k neustálému výzkumu – výzkumu pro divadlo zítřka, o kterém ještě nevíme, jak bude zítra vypadat (11).

Pro Goebbelse-pedagoga je hlavní otázkou, jak rozvinout schopnosti mladých generací adeptů divadelního umění, aby se dokázali oprostit od konvencí a hledat nové způsoby vyjádření. Tyto texty psal Goebbels v roli profesora aplikované divadelní vědy na univerzitě v německém Giessenu. Tam neusiloval o to, aby dodával divadlům režiséry inscenující další Hamlety a Dona Giovanniho, ale o výuku skrze experimentální výzkum, kde vyučující není v pozici „toho chytřejšího“, ale je partnerem v hledání.

Kniha *Proti gesamtkunstwerku* představuje specifický čtenářský zážitek. Jde o texty prošpikované odkazy na literaturu, film, výtvarné umění, zmínkami o postavách německé kultury i politiky, postřehy k popkultuře i drobnými anekdotami z přípravy inscenací. Zároveň ale Goebbels dokáže psát tak, že vede i čtenáře bez znalosti odkazovaných jednotlivostí k hlavní myšlence. Je to stejný talent, s nímž umí ve svých dílech zdánlivě chaotickou směs hudby, hluků, textů a dějů poskládat do smysluplného celku. Na několika málo místech jako by specifická struktura jazyka originálu ubírala na spádu českého překladu, jinak ale jazykové stránce nelze nic vytýkat. I fotografická příloha tvořící předěl mezi oběma sekcemi knihy pomáhá udělat si ucelený obrázek o Goebbelsově práci.

Heiner Goebbels si v české kultuře získal významnou pozici, což sám zmiňuje v úvodu k českému překladu svých textů, a propojil se se zdejší scénou na různých úrovních. Objevil se tu v mnoha odlišných kontextech počínaje undergroundovým vystoupením skupiny Cassiber v první polovině

osmdesátých let. V porevoluční době se dočkal relativně pravidelného provádění, ať již na Maratonu nové hudby, v podání orchestru Berg či na scéně Národního divadla, jako tvůrce i přednášející. České umělce naopak někdy vtahuje do své práce: Na inscenaci *Ou bien le débarquement désastreux* (1993) spolupracoval s výtvarnicí Magdalenou Jetelovou a v díle *Everything that Happened and Would Happen* (2018) využívá texty z knihy *Europeana* Patrika Ouředníka. Tato protknutí se odehrávala a odehrávají v různých společenských a uměleckých bublinách a ukazují různé aspekty této pozoruhodné osobnosti. Kolekci textů *Proti gesamtkunstwerku* tak můžeme chápat i jako jakési propojení několika různorodých Heinerů Goebbelsů do jednoho, jenž se tak ukazuje v celé své pestré jednotě.

Autor se věnuje etnomuzikologii a hudbě 20. století, působí na Etnologickém ústavu AV ČR.