

Lukáš Jiříčka, *Dobyvatelé akustických scén: od radioartu k hudebnímu divadlu: Goebbels, Neuwirth, Ammer, Oehring*, Praha: NAMU, 2015, 414 stran.

Zdlouhavé dobývání akustických scén

Jiří Kubiček

„Kniha s názvem *Dobyvatelé akustických scén* je sondou do dvou zdánlivě odlehklých oblastí – oblasti zvukové a hudební v podobě rozhlasového umění, převážně v oblasti tzv. Hörspiels, a také soudobé hudby s dramatickým rámcem a pole performativního s podstatnou hudební složkou – hudebního divadla, opery či multimediálních instalací.“ Tímto poněkud obtížně srozumitelným souvětím charakterizuje svou knihu sám autor Lukáš Jiříčka (absolvent a nyní externí pedagog pražské DAMU, jinak dramaturg a režisér, rovněž spoluautor několika rozhlasových kompozic) hned v úvodu.

Za tímto složitým vymezením se skrývá ambiciózní a chvályhodný pokus: ukázat možnosti netradiční, experimentální až subverzivní práce s hudbou, zvukem, dramatickým textem, obrazem, scénou a scénickou akcí v širokém žánrovém rozpětí od radioartu přes audiovizuální instalace, scénické koncerty až po hudební divadlo a tzv. postspektakulární inscenace, a to na příkladu čtyř významných soudobých německých (resp. rakouských) tvůrců na pomezí hudby a divadla.

Samotné téma má na české scéně již své předchůdce. Můžeme zmínit knihu Michala Rataje *Elektroakustická hudba a vybrané koncepty radioartu* (Praha 2007) či sbírku krátkých sond do současné audiokultury *Zvukem do hlavy* (ed. Michal Rataj, Praha 2012). Důležité jsou i příspěvky k danému tématu na stránkách časopisů A2, Svět a divadlo či magazínu His Voice (nutno podotknout, že erudovaným autorem mnoha z nich je sám Lukáš Jiříčka). Nicméně hloubkou a detailností zpracování na straně jedné i komplexností – byť v rámci úzce vymezené skupiny autorů – na straně druhé je recenzovaná kniha v tuzemském kontextu unikátní; a to navzdory jistým výhradám, o nichž bude pojednáno dále.

Jak již bylo řečeno, kniha se podrobně zabývá čtveřicí současných německých a rakouských autorů. Nejvíce prostoru je věnováno **Heineru Goebbelsovi** (1952). Tento mno-

hostranný skladatel a dramaturg zasáhl prakticky do všech oblastí, jichž se recenzovaná kniha dotýká, ať už jde o rozhlasovou tvorbu, scénické útvary různého typu či zvukově vizuální instalace – ale také působení v experimentálně rockových seskupeních (z nichž nejznámější je soubor Cassiber) či v radikálně jazzovém orchestru Sogenanntes Links-radikales Blasorchester (Takzvaný levicově radikální dechový orchestr). Ve většině těchto oblastí byl zároveň významným reformátorem díky tomu, „že každým dílem chce cíleně rozšiřovat možné morfologické pole těchto oblastí, ale také díky absolutní otevřenosti ke střetu různých stylistik, kompozičních technik a oddělování elementů v brechtovských intencích“ (s. 92–93).

Dalším autorem je **Helmut Oehring** (1961), jehož tvorba je zajímavá mimo jiné spoluprací s herci a hudebníky se sluchovým postižením (sám autor vyrůstal s hluchoněmými rodiči a znakovou řeč označuje za svůj mateřský jazyk). Důsledky tohoto postižení akterů mají dopad na různé stránky tvůrčí práce a Oehring těchto důsledků často využívá k dosažení nezvyklé expresivity (zvuková, pohybová i taneční gesta neslyšících, zvláštní modulace hlasového projevu, časté používání znakové řeči). Oproti běžnému životu vzniká jaksi opačná situace – zde jsou to právě slyšící, kteří mnohdy nerozumějí tomu, co se děje.

Třetím autorem je libretista a režisér **Andreas Ammer** (1960), dlouhodobě spolupracující s hudebníkem známým jako FM Einheit, původně členem skupiny Einstürzende Neubauten. Poslední zúčastněnou je klasicky vzdělaná rakouská skladatelka **Olga Neuwirth** (1968), která velkou část svých děl vytvářela společně s dramatičkou Elfride Jelinek (nebo alespoň s využitím jejích dramatických textů).

Kniha se prostřednictvím tvorby uvedených autorů pokouší zmapovat široké spektrum audiovizuálních žánrů a ukázat rozpad či přímo rozbíjení tradičních forem práce s hudebním, textovým, dramatickým i obrazovým a scénografickým materiálem. Je tedy logické, že v první kapitole se začíná již u předchůdců a průkopníků tohoto trendu a u jejich tvůrčí polemiky s myšlením autorů 19. století, především s konceptem *gesamtkunstwerku* Richarda Wagnera. Jako první z těchto reformátorů je zde uveden Erwin Piscator, který rozbíjel pozdně romantickou iluzivnost divadla pomocí řady různých prostředků, jako kupříkladu filmových dotáček, odhalené scénografie (lešení), komentářů apod. Tím dosahoval efektu *zrcizování*, oslabování emotivního a naopak posilování racionálního působení díla. Tento trend bude v průběhu dalších desetiletí neustále narůstat.

Další důležitý zdroj lze hledat v expresionismu a atonalitě skladatelů z okruhu Druhé vídeňské školy, zvláště Arnolda Schönberga a Albana Berga. Významný vliv na další vývoj hudebně dramatického umění měl tzv. *sprechstimme* – pojem používaný Schönbergem pro způsob přednášení textu na hranici mezi mluveným slovem a zpěvem, exemplárně použitý v jeho skladbě *Pierrot Lunaire* či v Bergově opeře *Wozzeck*.

Za třetího klíčového předchůdce je považován John Cage. Autor zde zdůrazňuje jeho působení v oblasti zvukových happeningů a hudebně performativních akcí, jakož i jeho práci s aleatorními hudebními strukturami či vytváření operních a rozhlasových „dekonstrukcí a rekompozic“ (s. 40).

Tvůrcem, u něhož se tyto vlivy scházejí a který je dokázal vstřebat, skloubit a na jejich základě vytvořit radikálně nový přístup k hudebně dramatickému dílu, byl Bertolt Brecht

(spolu se svými „dvorními“ skladateli Kurtem Weilem a Hannsem Eislerem). Autor o něm říká, že „důsledně válčí s wagnerovským gesamtkunstwerkem [...]. Proti Wagnerově opeře, která měla vyvolat dojem hypertrofované iluze a jejíž složky se měly v ideálním případě spojit či prolnout a vzájemně umocnit, Bertolt Brecht nabízí rozdělení jevištních složek, surovou scénografii a přiznanou divadelnost se svoji odhalenou stavbou.“ (s. 48–49) Brechtův vliv je natolik významný, že na něj budeme narážet v průběhu celé knihy.

Více či méně stručně jsou v úvodní kapitole uvedeny i další osobnosti, které ovlivnily poválečný vývoj hudebně dramatické tvorby. Rozsáhlá subkapitola (13 stran) je věnována osobnosti E. F. Buriana, což je sice vzhledem k jeho přetrvávající nedoceněnosti záslužné, ale v kontextu knihy působí rozsah této části poněkud hypertrofovaně.

V kapitole věnované *hörspielu*, čili moderní verzi rozhlasového dramatu, se postupně představuje tvorba všech čtyř protagonistů recenzované knihy. Největší prostor je věnován Heineru Goebbelsovi. Prostřednictvím podrobného popisu několika jeho děl a teoretické reflexe jeho přístupu odhaluje autor hlavní dramaturgické principy, které pak nalezneme v různé míře i u ostatních tvůrců, a to nejen v oblasti *hörspielu*, ale i v dalších žánrech. Tyto postupy dále rozvíjejí a prohlubují novátorské myšlenky Bertolta Brechta a dalších předchůdců. Jejich popis, interpretace, postupné rozvíjení a ilustrace na konkrétních dílech je hlavním obsahem recenzované knihy. Velmi stručně je lze shrnout do těchto tří hlavních tezí:

- Zrušení nadvlády a jednotící funkce textu; všechny složky díla se stávají rovnoprávnými a podílejí se stejnou měrou na jeho dramaturgické výstavbě.
- Používání heterogenního materiálu; vedle sebe jsou kladeny kusy textů i hudby z různých stylových a žánrových oblastí, často se jedná i o pouhé fragmenty, které jsou navíc zasazeny do zcela jiného kontextu, než v jakém se nacházely původně.
- Zcizování; díla se nesnaží – na rozdíl od idejí gesamtkunstwerku – uchvátit diváka či posluchače vlastní silou bez jeho přičinění. „Namísto tendování k jednotě ukazují Goebbelsova díla rozpor, odhalují způsob, jak jsou vytvořena, odmítají jakoukoliv podobu iluze nebo naturalismu.“ (s. 107)

Pokusme se shrnout Goebbelsovy prostředky a cíle stručnou parafrází slov autora knihy: pomocí jisté „bezohlednosti“ jak v zacházení s materiálem, tak v přístupu k recipientovi, skrze nejednotnost, otevřenost a ukazování díla, které je zdánlivě nehotové a neúplné, skrze narušování pozornosti častou změnou jazyka a perspektivy demonstruje Goebbels „krizi reprezentace“ (s. 107) a dochází až k „rozkmotření s tradicí operní praxe, přístupnější podoby hudebního divadla anebo klasické, interpretační verze rozhlasové tvorby“. (s. 92)

Uvedené principy se projevují i v dílech dalších tří tvůrců, byť je každý z nich pochoptelně obohacuje svým osobitým přístupem. Rozsah této recenze neumožňuje věnovat se každému zvlášť, nicméně autor sám nabízí srovnání jejich přístupů (s. 153).

Následující kapitoly se zabývají dalšími žánry – instalacemi, scénickými koncerty, hudebním divadlem, operou a postspektakulárními inscenacemi. Obsahují jednak popisy mnoha konkrétních děl a jednak reflexi použitých postupů. Ty ovšem vycházejí z principů,

exponovaných již v kapitole věnované hörspielu a dále je rozvíjejí, aniž by přinášely nějaké významně nové vhledy. To lze doložit kupříkladu definicí postspektakulárního divadla v poslední kapitole – je to divadlo, které „rozrušuje navyklá pravidla budování divadelních inscenací či nabourává tradiční percepci divadla jako ustáleného tvaru se svými pravidly.“ (s. 266) Jinak je tato kapitola zajímavá ještě tím, že se zde nabízejí poněkud podrobnější pohledy na dílo autorů mimo sledovanou čtveřici – Mauricio Kagela, Georgese Aperghise, Roberta Ashleyho a v menší míře dalších.

Na posledních devadesáti stranách pak nalezneme deset rozhovorů, pořazených v různé době jak s autory, o nichž kniha pojednává (s některými i několika), tak i se třemi dalšími. Tyto rozhovory osvětlují popisovanou problematiku z nových perspektiv a působí tudíž jako vítané osvěžení.

Kniha *Dobyvatelé akustických scén* přináší spoustu zajímavých informací, vzhledů do dramaturgie současného hudebně divadelního umění a popisy nesčetných konkrétních děl. Z tohoto pohledu je podnětným a cenným zdrojem poznání. Má však i jisté limity, které její hodnotu naopak snižují. Některé s nich se zde pokusíme stručně naznačit.

Problematické se může zdát již úzké zaměření na čtveřici autorů, o níž autor předpokládá, že „pokrývá svým přístupem značné teritorium přístupů, dramaturgických strategií a inscenačních či kompozičních metod a technik. Mohou tedy fungovat jako zástupní hrdinové příběhu o proměně, rozvoji a vzájemném vlivu oblastí, které se zdály být vzdálené.“ (s. 302) Domnívám se, že ve skutečnosti u daných autorů převládá – navzdory odlišnostem – spíše celková spřízněnost, daná mimo jiné i tím, že všichni pocházejí z téže kulturní oblasti – tedy z Německa a Rakouska. Ale budiž – je to autorova volba a jistě na ni má právo.

Váženější problém představuje způsob, jak je kniha napsána a uspořádána. Je členěna do kapitol podle žánrů, uvnitř těchto hlavních kapitol pak podle autorů a dále zhruba podle jednotlivých děl či konceptů. Samotný text je ovšem psán spíše narativním stylem, bez jasné struktury a logického členění, takže četba se postupně stále více podobá plavbě bezbřehým mořem popisů dalších a dalších děl a tvůrčích postupů. Tento pocit je umocňován tím, že kniha místy působí, jako by byla složena z částí, z nichž některé původně vznikly nezávisle na sobě. Popisy kompozičních a dramaturgických postupů a principů se díky tomu často opakují a člověk má čím dál víc pocit, že čte stále podobné věty. Tak například výklady pojmu postdramatického divadla najdeme jednou na s. 189 a podruhé na s. 263. Obecné principy práce se sluchově postiženými u Oehringa najdeme na s. 136–137, na s. 142 a pak znova na s. 182. O Brechtovi se obsáhle píše nejen v úvodní kapitole, ale opět v i v kapitole o Oehringově scénickém koncertu *Offene Wunden* (s. 183–187). Vinou takových opakování, narativního stylu a absence „edukativní“ strukturovanosti textu je pak těžké v něm zpětně dohledat informaci, o níž sice víme, že se tam nachází, ale nevíme už přesně kde. Může totiž být prakticky kdekoliv. Autorovi ke cti je třeba přičíst to, že se nám snaží pomoci alespoň velmi poctivě zpracovaným jmenným rejstříkem a rejstříkem děl.

Jistá plochost knihy je dána též rozsáhlými, několikastránkovými popisy konkrétních děl (najdeme jich tu ke dvacítce), která si lze dost těžko hodnověrně představit. Zde by velmi napomohlo, kdyby kniha byla opatřena přiloženým DVD s alespoň krátkými ukázkami z tvorby jednotlivých autorů. Je ovšem možné, že by to bylo spojeno s komplikacemi ohledně autorských práv, zvýšením nákladů apod. Každopádně je to škoda, protože i krátká ukázka vydá za víc než pětistránkový popisný text.

Poslední připomínka se týká absence jistého nadhledu, schopnosti pohlédnout na popisovanou oblast jaksi z větší výšky a zasadit ji do širšího kontextu. Autor zůstává u bezvýhradně souhlasného popisu, vůbec nepřistupuje k jednotlivým dílům nebo konceptům kriticky, polemicky či alespoň se stopou pochybnosti. Navíc postrádám i zasazení popisované problematiky do kontextu dalších disciplín – tedy hlubší zhodnocení z hlediska filozofického, psychologického či sociologického. Autor sice učiní v tomto směru tu a tam poznámku či odkaz, ale jednak povětšinou jen stručně a jednak se tyto zmínky v textu vážou pouze ke svému úzce vymezenému kontextu. Plní tak funkci jakéhosi ideového doplňku k jednomu konkrétnímu jevu, aniž by byly s to podat obecnější a koherentní pohled na vztah idejí určité disciplíny k popisovaným uměleckým žánrům, postupům a dílům.

Velmi chvályhodné je naopak zařazení obsažných rozhovorů v závěru knihy. Tyto rozhovory – jak již bylo uvedeno – otevírají vůči jednotlivým tvůrcům a jejich dílům nové úhly pohledu. Na samém konci knihy pak najdeme též velmi obsáhlý seznam použité literatury a kvalitně zpracovaný jmenný rejstřík a rejstřík děl.

Sečteno a podtrženo: navzdory uvedeným připomínkám lze knihu zájemcům o oblast současné tvorby na pomezí hudby a divadla doporučit. Dozvědí se zde spoustu informací o jednotlivých tvůrcích a jejich dílech, jakož i o kompozičních a dramatických přístupech k soudobé tvorbě. Na druhou stranu by kniha mohla být ještě zajímavější, kdyby se autor dokázal pozdvihnout z poměrně plochého popisu děl a postupů k vyššímu nadhledu – a ideálně kdyby ještě ke knize přiložil médium s ukázkami. Za sebe mohu zcela subjektivně uvést, že po nadšení z prvních zhruba sta stran jsem se dalšími dvěma stovkami prokousával dosti ztěžka a spíše z povinnosti, abych se pak dočkal vítaného osvěžení v podobě závěrečných rozhovorů.

A na úplný závěr ještě jedna spíše zlehčující poznámka: jedním z oblíbených autorových slov je pojem „disparátní“ – tedy různorodý, nesouvislý, oddělený. Autor tím označuje přístup k práci s hudebním, textovým i vizuálním materiálem. Bohužel zcela disparátním se stal i můj výtisk recenzované knihy. Po jediném – pravda, značně intenzivním – přečtení se kniha vinou nekvalitního slepu změnila v nesouvislou hromadu oddělených listů. Jakoby tak i svou hmotnou povahou chtěla podtrhnout onu disparátnost – jeden z mnohokrát zmiňovaných klíčových postupů soudobé audiovizuální tvorby.