

#### 4. Gestalt switch v tvorbě

Heiner Goebbels je sociologem a režisérem, Bernhard Lang filosofem. Jakým způsobem se v jejich (a nejen jejich) tvorbě projevuje *Gestalt switch*, přepnutí pohledu na nazíraný problém, fenomén, materiál?

##### 4.1 Zvuky jako text (*La Jalousie*)

Goebbelse už z podstaty jeho práce zajímají jiné než obvyklé metody zacházení s materiálem, resp. aplikuje metody používané v jiných formách umění. Když pracuje s textem, používá hudební myšlení, hudební metody. Když pracuje s hudbou, představuje si ji třídídimenzionálně, prostorově – uvažuje o hudbě jako o architektuře. Změny vnímání jsou pro něj i pro vnímatele jeho děl důležité: „*Překvapující změny modů vnímání (poslouchání hluku, šumu, hudby či slova, dívání se na zvuk, práce s akusmatickými hlasy atd.; kontrapunktů mezi viděním a slyšením atd.) jsou hnací silou v mé práci.*“<sup>74</sup> Mimořádně zajímavým případem takové „změny vnímání“ je jeho kompozice *La Jalousie (Noises from a novel)*,<sup>75</sup> inspirovaná románem Alaina Robbe-Grilleta.<sup>76</sup> Víceznačnost Robbe-Grilletova textu se projevuje už v názvu samotné novely: *La Jalousie* znamená ve francouzštině jak žárlivost, tak žaluzie. Robbe-Grilletova poetika je zároveň té Goebbelsově velmi blízká – jeho „*anti-novela*“ neobsahuje klasickou narativní strukturu, žádný popis emocí ani komentář vypravěče (srov. Goebbelsova scénická poetika), místo toho se v ní objevuje emocionálně chladný, místy až detailně geometrický popis místa, prostoru, předmětů atd. (srov. Goebbelsovy „*reálné procesy*“). „Hlavní hrdina“, žárlivý manžel, který ovšem sám sebe ani jednou nejmenuje, sleduje skrze okenní žaluzie svou ženu a podezřívá ji z nevěry se sousedem. Jeho konstrukce a podezření v průběhu času narůstají do takové míry, že je těžké je odlišit od prostého pozorování. Namísto klasické vypravěčské struktury je román postaven na popisu chladně nezúčastněného pozorování, přirovnatelného spíše ke snímání objektivem kamery. Zároveň je v „ději“ mnoho prázdných míst, nedorozhodných věcí, takže čtenář musí „příběh“ pro sebe dokomponovávat a interpretovat (opět zcela v souladu s Goebbelsovou poetikou).

Roland Barthes, francouzský literární kritik, filosof a sémiotik k Robbe-Grilletovu dílu napsal: „*Cílem literárního díla (literatury jako díla) je přetvořit čtenáře z konzumenta na tvůrce textu.*“<sup>77</sup> Svět románu je podle jeho autora tvořen samotnými zvuky okolo domu

<sup>74</sup> „*The surprising change of perception modes (listening to a noise, or a music, or a word, seeing a sound, or working with acousmatic voices etc.; the counterpoints between seeing and listening etc.) is a driving force in my work.*“ Soukromý rozhovor s autorem práce, uskutečněný po e-mailu 15. 3. 2014.

<sup>75</sup> Kompozice pro sampler a komorní orchestr, napsána pro Ensemble Modern v roce 1991.

<sup>76</sup> Francouzský spisovatel druhé poloviny 20. století (1922–2008), představitel tzv. „*Nového románu*“ (*Nouveau Roman*) a scenárista slavného filmu Alana Resnaisa *Loni v Marienbadu* (*L'Année dernière à Marienbad*).

<sup>77</sup> „*The goal of literary work (of literature as work) is to make the reader no longer a consumer, but a producer of the text.*“ Citováno podle: Delahoyde, Michael, Dr. *Robbe Grillet, Jealousy*. Dostupné na adrese <http://public.wsu.edu/~delahoyd/20th/robbe.html> (staženo 16. 4. 2014).

– proto nese Goebbelsova skladba podtitul „zvuky románu“. Zvuky samotné, zbavené kontextu a zdroje, zvuky tzv. *akusmatické*, mohou být základem pro projekci „příběhu“, můžeme do nich projektovat svou vlastní interpretaci situace. Zvuk nastartování auta (který Goebbels používá v kompozici stejně jako řadu jiných samplů) může – zbaven svého kontextu – znamenat to, že je vedle domu autoservis, stejně jako to, že žena odjíždí se svým milencem na nákup nebo do kina. Z kostry záchytných bodů/zvuků můžeme složit dohromady situaci, „příběh“; zvuky se stávají **narativním prvkem**. Díky „*změně vnímání*“ se pro nás běžné zvuky mohou stát čímsi významným. Goebbels používá tyto „zvuky románu“ zasazené do jiného kontextu a konfrontované s textem, který čte vypravěč. Vzhledem k ne-narativnosti textu přebírají hlavní významotvornou úlohu právě zvuky, se všemi jejich konotacemi. Interpretujeme jejich charakter, jejich následnost, hierarchizujeme je – a vnímáme je jako text, vyprávění, skrytý příběh.

#### 4.2 Zastavení času (DW7)

Bernhard Lang pracuje se vzorci, patterny a jejich opakováním, tedy s hudebním časem, s fenoménem časovosti. V kompozici *DW 7 (Differenz/Wiederholung)*<sup>78</sup> zaznamenává probíhající orchestrální dění do loop-generátoru a v momentě, kdy je v jeho paměti dostatek materiálu, zastavuje plynoucí (hudební) čas a re-mixuje právě nahranou hudbu. Měl jsem to štěstí být přítomen na premiéře této kompozice a pamatuji si, že moment „přepnutí“ z reálného živého hraní do remixování motivů uložených v mezipaměti přístroje byl něčím takřka magickým. Skutečně jako by došlo k „*proměně vnímání*“ času, jeho zastavení, zamrznutí: to, co právě odeznělo (různé patterny v čase, za sebou), bylo najednou opět přítomné (různé patterny paralelně, přes sebe, v jakési juxtapozici). Jako by autor říkal – plynutí času (i koncertního, scénického) je relativní, můžeme ho zastavit a zaměřit se podrobněji na jeho malý výsek. Jako by uplatnil mezioborový *Gestalt switch* – hudbu nemusíme jen poslouchat (sledovat v čase), můžeme se na ni též „podívat“, jako na obraz nebo sochu. V této souvislosti můžeme znovu zmínit metaforu s „*mentální číselnou řadou*“, která existuje v naší mysli a my se můžeme zaměřit na jeden její výsek.

*Gestalt switch* jako fenomén je pro Bernharda Langa důležitý – z vícero hledisek. Na mou otázku, zdali tento fenomén vědomě používá při procesu tvorby či promyšlení tohoto procesu, odpověděl: „*Je pro mne podstatný, základní: fascinují mne fenomény, které přepínají Gestalt v individuálním vnímání, jako např. imaginární rytmy, metarytmy či vystávání spektrálního tvaru v aditivní syntéze*“.<sup>79</sup>

<sup>78</sup> „*Různost/Opakování*“ pro orchestr a generátor loopů (smyček), premiérováno na festivalu v Donaueschingen v roce 2002.

<sup>79</sup> „*This is essential for me: I'm fascinated by phenomena which switch gestalt in individual perception such as imaginary rhythms, metarythms and the arising of spectral gestalt in additive synthesis.*“ Soukromý rozhovor s autorem práce, uskutečněný po e-mailu 25. 4. 2014.

#### 4.3 Synchronicita a doteky realit (*Up-close*)

Holandský skladatel Michel van der Aa (nar. 1970), mj. student Louise Andriessena a též zvukový a filmový režisér, přináší ve svém díle *Up-close*<sup>80</sup> jiný a inovativní pohled na funkci filmové projekce při klasickém koncertě a na interakci vizuálního a zvukového materiálu obecně. Už prostorové rozmístění scénických prvků díla napovídá, že nejde o běžnou filmovou produkci doprovázenou hudbou – na pravé straně pódia umísťuje autor ansámbl se sólistkou uprostřed<sup>81</sup> a na levé straně projekční plátno. Toto scénické rovnostranné „stereo“ řešení má svůj význam – jedním ze základních strukturních prvků kompozice je jakési „zrcadlení“ a prolínání dvou realit, filmové a skutečné. Veškeré zvuky jsou produktem reality živé, ta filmová je němá.

Kompozice začíná violoncellovou kadencí, která ve zhuštěné podobě exponuje některé ze základních hudebních motivů díla.<sup>82</sup> Zhruba ve čtvrté minutě do děje vstupuje ansámbl, elektronická stopa a záhy film – v první scéně vidíme prázdné koncertní pódium a uprostřed něj na zemi sedící starší ženu, která má na papírech jakousi kódovanou zprávu. Není to poprvé ani naposled, kdy autor rozděluje scénický prostor na dvě reality, resp. na dvě podobné strany reality jedné. Hudba samotná je v té chvíli velmi dramatická, živelná, expresivní, oproti tomu filmová scéna je strohá, drama se zračí snad jen v soustředěném výrazu ženy, snažící se rozkódovat onu zmíněnou zprávu.

Příběh filmu je sám o sobě velmi jednoduchý. Žena se skrze vzpomínku či flashback ocitne v lese, ve kterém po chvíli bloudění nalezne opuštěný dům. Na půdě tohoto domu je starý kódovací stroj, díky němuž se jí podaří zprávu rozkódovat. Film končí opět v lese, žena z domu odchází a na pasece nalezne svítící lampu, u které spočine. Autorovy umělecké záměry však nejsou podobně strohé, naopak, celé dílo vyvolává spíše otázky, než aby prezentovalo hotová řešení. Víceznačnost díla je skryta za jeho jasným prvním plánem.

Začněme od příběhu a vizuální stránky věci. Zápletka s kódovanou zprávu by napovídala tomu, že žena je členkou odbojového hnutí za války, totéž sugeruje její neustále přítomný strach a napětí, projevující se i v práci kamery (kamera působí během celého filmu dojmem skrytého nepřítele, potenciálně přítomného zla, které může kdykoli zasáhnout). Více informací však nemáme a musíme jen domýšlet – volný prostor ve vizuální kompozici díla vyplňuje hudba, a to mimořádně zajímavým způsobem. Hudba, hraná ansámblem a sólovým violoncellem, totiž nastupuje ve chvílích filmových pauz. „Vyprávění“ živé hudby a filmu se v kompozici téměř důsledně střídá, s výjimkou scény opuštění domu. Van der Aa se tak velmi elegantně vyhýbá klasickému neduhu doprovázející hudby, která pouze zdvojuje vizuální informace.

<sup>80</sup> Pro violoncello, smyčcový ansámbl, elektroniku a film, vytvořeno v roce 2010.

<sup>81</sup> Skladba je psána na objednávku argentinské violoncellistky Sol Gabetty a ansámblu Amsterdam Sinfonietta.

<sup>82</sup> Van der Aa pracuje v podstatě klasickým motivicko-tematickým způsobem, používá i tradiční materiál tonálního nebo modálního ražení.

Umělecké složky (vizuální a zvuková) tudíž nejsou v *Up-close* rozpojeny a nezávislé jako u Goebbelse, ale podle struktury narace se střídají. Hudba jako by přebírala funkci **dramatického faktoru**, který ve filmu chybí (s výjimkou zmíněné scény). Jako by hudba byla tím podvědomým strachem, tou neustále přítomnou hrůzou, která je nevyslovená, nekonkretizovaná, abstraktní (jako hudba). Nebo též můžeme celé dramatické plynutí živé hudby chápat jako metaforu ženiných myšlenek – o kterých nevíme vůbec nic. Naopak elektronická stopa skladby často povstává z reálných filmových scén, z diegetického zvuku.<sup>83</sup> Např. při scéně flashbacku, kdy žena nachází v lese plátky staniolu zavěšené na větvích, slyšíme elektronické „třepotání“ a cinkání. Jiným příkladem takového propojení diegetického zvuku s elektronickou stopou je vrcholná scéna filmu, kdy se ženě podaří nastartovat kódovací stroj, který začne rozkódovávat zprávu a přitom vydávat zvuky, „tvořit“ svou vlastní hudbu – ta je zároveň elektronickou stopou kompozice (a též impulsem pro start následující cellové pasáže). Na několika místech je elektronická zvuková stopa podnětem pro ženino konání – např. v osmé minutě jakoby „zaslechne“ orchestrální delay a začíná hledat zdroj zvuku. Důležité je ještě podotknout, že elektronická stopa má v kompozici důležitou úlohu ve chvílích, kdy je orchestrální faktura jednoduchá – jednohlas, držený akord apod. –, nebo jednoduše v místech pauz. Celkově je zřejmé, že si všechny tři složky díla (film, elektronika, živá hudba) nijak nepřekážejí, naopak se dobře doplňují, i když „každá pracuje ve svém prostoru“.<sup>84</sup> Každá má své pole působnosti a jejich prostředky se střetávají pouze na konkrétních, dramaturgicky dobře vybraných místech.

Zajímavým způsobem řeší Van der Aa vztah hlavní hrdinky filmu a hudební sólistky. Na několika místech se jejich pohledy střetnou, vypadá to, že se navzájem pozorují. Ve dvou případech je pak jejich jednání přímo identické: zhruba v polovině filmu sólistka odchází ze scény a přináší pokojovou lampu, stejně jako žena ve filmu – v jednu chvíli je reálný obraz naprosto identický s tím filmovým. Před závěrem filmu sólistka odbíhá se židlí (žena přesně v tu chvíli opouští dům), kterou postaví před plátno. Za pár okamžiků žena tutéž židli nachází uprostřed lesa, zvedá ji a odnáší – v tutéž chvíli s ní odchází i sólistka a obě reality se ztotožňují. Přesně v ten moment hudba poprvé doprovází děj. V úplném závěru sólistka sedí na své židli u rozsvícené lampy a hraje, žena u totožné lampy spočívá – jako by našla, co hledala. I hudba v té chvíli přechází z polohy dramatického procesu do polohy stavu, klidu, smíření. Vztah filmové hrdinky a hudební sólistky je tedy složitý a nejednoznačný jako dílo samo. Může se jednat o tutéž osobu v různých životních obdobích? Nebo jde o dvě různé osoby, které jsou ale určitým způsobem spřízněné a jejichž interakce v určitých momentech díla posunuje děj? Je violoncellový part odrazem či přímo „záznamem“ ženiných myšlenek podobně jako orchestrální předivo?

<sup>83</sup> Zvuk, který je součástí filmového vyprávění, filmové reality.

<sup>84</sup> Viz slova Roberta Bressona, pozn. 15.