

**ROZHLASOVÝ
PROMÉTHEUS
O hörspielech
Heinera Goebbelse**

Cesta německého skladatele Heinera Goebbelse (*1952) k rozhlasové tvorbě v podobě hörspielů a později i k hudebnímu divadlu, instalacím a postspektakulární inscenaci *Stifters Dinge* vedla přes studium sociologie a hudby ve Frankfurtu, známém ohnisku německého finančnictví, ale i levicového myšlení, hnutí aktivistů a ne-parlamentní levicové opozice s názvem Sponti, do jejichž kruhů Goebbels v sedmdesátých a osmdesátých letech patřil. Studium sociologie navíc završil diplomovou prací o hudebním pojetí materiálu u Hannse Eislera, skladatele, jehož dílo po celou svou kariéru následuje, rozvíjí a je s ním v neustálém dialogu. Formující zkušeností také byla skladatelská i aktivní účast v avant-rockových skupeních (Duck and Cover, Cassix, Cassiber) a v radikálním jazzovém orchestru s částečně brechtovsko-eislerovským politickým repertoárem. Přesto se Heiner Goebbels přímému politickému zobrazení a konkrétní reflexi politiky na všech úrovních ve svém díle cíleně vyhýbal se slovy, že politika na pódium nepatří, což ovšem neznamená, že by ironicky pojmenovaný Sogenanntes Linksradi-kales Blasorchester (Takzvaně levicově radikální dechový orchestr) nevystupoval na politických akcích a manifestacích a Goebbels se dílům reflektujícím politiku a historii vyhýbal obloukem. Odmítal však přímý komentář politiky ve svém díle. Podobně jako Brecht nabízí spíše podobu děl, která angažují, vytvářejí prostor pro stanovisko a imaginaci, než aby byla přímo angažovaná.

Zde jako příklad může posloužit důkladně prokomponovaná historická a velmi nejednoznačná, dialektická freska nejen o druhé světové válce, ale i Kubě, Kambodži a hořkém konci Pražského jara *Silnice na Volokolamsk I–V (Wolokolamsker Chaussee I–V)* dramatika Heinera Müllera (1929–1995), již Goebbels zkomponoval jako stylisticky pestrou a provokativní rozhlasovou kompozici v přelomovém roce 1989. Podstatné však je, že si Goebbels k inscenování prvotně nevybíral Müllerova slavná dramata jako např. *Hamlet-stroj*, *Titus*

Andronicus, Berlín: Smrt Germánie, Kvartet, ale spíše jeho prozaické texty nebo prozaické předěly v dramatech (zmíněný fragment z *Cementu*, *Herakles 2 aneb Hydra* či *Muž ve výtahu* z textu *Pověření*) či dramaticko-prozaickou jazykovou skulpturu s názvem *Silnice na Volokolamsk I–V*, stejně jako fragmenty próz či deníků rozmanitých autorů – Gertrudy Stein, Samuela Becketta, Eliase Canettiho, Maurice Blanchota či Alaina Robbe-Grilleta.

Všechny tyto texty provokují režiséry i skladatele (např. s texty Gertrudy Stein pracovali také The Wooster Group a Robert Wilson) k novým přístupům k dramaturgické organizaci materiálu i hudby, neboť vymáhají vznik aktualizovaného vztahu mezi hudebním a zvukovým materiálem, zpěvem, mluveným slovem a hereckou akcí, zpracováním literární předlohy. Úspěšně rozrušují interpretační a ilustrativní přístup k jednotlivým vztahům a proporcím scénických a rozhlasových prostředků. Tyto dramatické či prozaické předlohy jsou obtížnými protivníky, nikoliv přístupnými partnery pro další tvůrce, vyžadují od režisérů jistou dávku bezohlednosti a akcentování rozmanitých „negativnědramaturgických“ strategií, rozkmitření s tradicí operní praxe, přístupnější podoby hudebního divadla anebo klasické, interpretační verze rozhlasové tvorby.

Jak však ukazuje praxe, ani tyto předlohy nejsou tím organizujícím prvkem předcházejícím samotné hudební a herecké práci, neboť jsou během procesu transformovány, dramaturgicky přeskupeny a společně s hudbou nemají v hierarchii díla navrch. Spíše naopak, často jsou pouze použity jako jedna z přísad a celá dramaturgická logika díla se odráží spíše od strukturace a inscenování všech komponent, které jsou v cirkulaci forem a prostředků použity. Text mnohdy přichází nebo je užit až v pozdějším procesu práce po rozvaze aplikace formálních a formujících prostředků. V tomto smyslu se hudební divadlo i *hörspiel* zcela rozchází se stávající operní praxí, tedy nadvládou textu i hudby nad scénografií, herectvím, světlem a případnou projekcí či interakcí s publikem.

Heiner Goebbels výrazně zasáhl a ovlivnil všechny oblasti performativní tvorby, galerijních i plenérových instalací a hudby, jak soudobé, tak i rockové, jichž se dotkl. Bezesporu je od osmdesátých let jedním z největších reformátorů hudebního divadla a radioartu, a to nejen z důvodu, že každým dílem chce cíleně rozšiřovat



HEINER GOEBBELS
- DIE BEFREIUNG DES PROMETHEUS
Foto Wonge Bergmann

možné morfologické pole těchto oblastí, ale také díky absolutní otevřenosti ke střetu různých stylistik, kompozičních technik a oddělování elementů v brechtovských intencích, což je jedna z oblastí, která je teprve nyní důsledně zkoumána, mimo jiné například v rámci Institutu pro aplikovanou divadelní vědu v Giessenu, kde Goebbels pedagogicky působí.

Jeho podstatná práce pro rozhlas, datující se od poloviny osmdesátých let, ukázala, že do rozhlasové hudebně-dramatické kompozice lze zahrnout prakticky celé myslitelné zvukové univerzum od terénních nahrávek, zvukového dokumentu, inscenovaných projevů herců (s nimiž Goebbels vědomě pracuje více než se školenými zpěváky), mluveného slova, rocku, popu, noise, punku, metalu, soudobé vážné hudby a jazzu.

Jeho počátky rozhlasové práce se datují do roku 1984, kdy „inscenoval“ *Verkommenes Ufer (Žpustlý břeh)* Heinera Müllera,

dramatika a svého blízkého spolupracovníka, s jehož dílem se v mnohých svých produkcích vyrovnává až do dnešních dnů, o rok později představil hörspiel s názvem *Prométheovo osvobození* (*Die Befreiung des Prometheus*) opět na Müllerův text. Tento Müllerův počín je prozaickým intermezem, které působí jako mytologická cézura v sociálně realistickém dramatu *Cement* (*Žement*), aby navázal kompozici *Volokolamsker Chausee I–V* (*Silnice na Volokolamsk I–V*, 1990). Jak rozhlasová „inscenační“ zkušenost, tak i letitá práce v divadelním a tanečním prostředí předcházela samotné Goebbelsově postupné emancipaci na divadelním poli ve smyslu adaptace, rozhodného zapojení dalších a dalších složek a komplikovaných divadelních prostředků, v níž by však bylo mylné považovat scénické koncerty za určitý mezistupeň, neboť se jedná o suverénní realizace skromnější performativní formy a plně prokomponované scénické tvary v mnoha ohledech radikálního charakteru.

Již od sedmdesátých let Goebbels působil jako etablovaný autor filmové, baletní, ale hlavně scénické hudby. Spolupracoval s režiséry Hansem Neuenfelsem, Clausem Peymannem či Matthiasem Langhoffem. Z dnešní perspektivy ale považuje svoji tehdejší hudbu pro divadlo za neorganickou, ilustrativní a podřízenou součástí činoherní morfologie, která mu v negativním smyslu sama pomohla najít jiný klíč k fungování hudebního divadla. Jak je zřejmé, právě zkušenost s inscenováním a komponováním v rozhlasovém médiu mu napomohla změnit konfiguraci hierarchie složek na divadelních scénách, kde například celý temporytmus inscenací, řazení scén, jejich charakter i hereckou práci ovlivňuje hudební kompozice schopná zahrnout takřka veškerý scénický pohyb a dění.

Nejpatrněji je jisté mezní a provokativní vyústění tohoto vědomého posouvání hranic divadelního jazyka vidět v inscenaci *Stifters Dinge* (*Stifterovy věci*, 2007), v níž nevystupují herci, ale přiznaná divadelní technika, mechanické klavíry a složitá mobilní scénografie. V mnoha ohledech lze tuto inscenaci / dramatickou instalaci považovat za vizualizovaný hörspiel, abstraktní a imaginární divadelní krajinu s jiným modem jednání a dialogem strojů, předmětů, zvukové a hudební matérie.

Proti hierarchii

Skladatelovu a režisérovu otevřenost heterogennímu materiálu však od počátku jeho aktivit na hudebním území výrazně obohatilo několik paralelních zkušeností, k nimž patří důsledná reflexe Brechtových teoretických textů, pečlivé ohledání hudebního potenciálu textů zmíněných „inscenovaných“ autorů, důraz Hannse Eislera (1898–1962) na funkční ráz hudby a jeho schopnost dotýkat se srozumitelné a úderné muzikálnosti. Ta se projevila v Eislerových písních, v skladatelově neustálém kontaktu s hudební modernou a avantgardou i všežravém a nehierarchickém vztahu k hudbě jako celku, což posunulo Goebbelsovo klasické hudební vzdělání a zálibu ve vážné hudbě do odlišných popkulturních či avantgardních kontextů.

Goebbelsovo dílo hudební, divadelní i galerijní je charakteristické tím, že se v leckdy podstatné míře skládá z již vytvořeného hudebního materiálu, ve svých inscenacích dokonce často nelpí na tom, aby byl výsadním autorem veškeré scénické hudby, proto také v průběhu inscenace *Eraritaritjaka* sledujeme kvartet hrající Dimitrije Šostakoviče (1906–1975), Giacinta Scelsiho (1905–1988), Maurice Ravela (1875–1937) nebo Roberta Crumba (*1943). Mnohdy se chová podobně jako DJ samplující fragmenty cizích kompozic, aby je uvedl do nového kulturního a hudebního kontextu, vtáhl je do kolážovitě sestavené pluralitní konstelace. To se však netýká pouhých hudebních fragmentů, ale celé kulturní oblasti – cituje například renesanční malby anebo architekturu (v inscenaci *Landschaft mit entfernten Verwandten / Krajina se vzdálenými příbuznými*, 2002), útržky z literárních a filozofických děl, v cyklu instalací *Genko-An* navazuje na důmyslné architektonické principy japonského kláštera atp.

Sám ovšem podobným způsobem přistupuje k vlastnímu dílu, které neustále rekonfiguruje a například uvádí své skladby či jejich části do nových souvislostí jednou v instalaci, jindy například v další kompozici, anebo divadelním pojetí. Tento akt nelze považovat za vykrádání sebe sama, ale za rozhodný kreativní čin zkoumání únosnosti materiálu v jiných podmínkách s pokusem prozkoumat, jaké nové významy a spojení tento aktualizovaný střet v rámci

nových souvislostí přinese. Ze svého vlastního díla Heiner Goebbels dělá palimpsest, přepisuje jej, proškrtává, maže jeho kusy. Stále jej považuje za tvar otevřený změnám, vlivům a razantním zásahům. Není divu, že podobným způsobem mohl nabídnout svou hudbu francouzské choreografce Mathilde Monnier (*1959) anebo japonskému mistru hudební dekonstrukce a destrukce Otomo Yoshihide (*1959) či jeho noise-rockovému souboru Ground Zero.

Sám skladatel a režisér v jedné osobě má ke svému vlastnímu dílu a odkazu přístup do určité míry dramaturgický – je schopen prověřovat jeho jiné fungování, vymýšlet nové kombinace jeho existujících anebo nově prověřených elementů. Podrobuje vlastní dílo násilnému gestu dramaturgie, která vždy hledá způsob jak aktualizovat stávající, vyrvat je z původních vazeb a přeznačit, překolíkovat jeho zdánlivě již dané a vyznačené území. Proto se původně ryze orchestrální skladba může stát tkání nové instalace s doplňkem hlasů herců anebo archivních etnografických nahrávek. Proto také může své původně rozhlasové hry (*Prométheovo osvobození* z roku 1985) transformovat o osm let později do podoby scénického koncertu anebo zvukovou složku se vším, co k ní náleží, předitovat do podoby rozhlasové hry (např. *Schwarz auf Weiss* z roku 1996).

Po Bertoltu Brechtovi a jeho dvorních skladatelích, Emilu Františkovi Burianovi, Johnu Cageovi a Mauricio Kagelovi, Dieterovi Schnebelovi, Christophovi Marthalerovi či Georgesovi Aperghisovi je Heiner Goebbels bezesporu jedním z největších průkopníků v prolamování bariér mezi do té doby nespojitými hudebními oblastmi a texty, které náhle postavil na stejnou úroveň a ukázal, že jejich blízké sousedství je možné a funkční. Funkového skladatele Prince se v inscenaci *Newtons Casino* (1990) neostýchal propojit s texty představitele tzv. Nového románu Alaina Robbe-Grilleta, Heinera Müllera zase konfrontoval s hip hopem a dravým punkem. Ve svém přístupu ke koláži a montáži je Goebbels právoplatným dědicem moderny a avantgardy, vše je pro něj možným materiálem, což dokládá inscenace a nahrávka s názvem *Eislermaterial* (1998, nahrávka 2002) podepsaná Goebbelsovým jménem. Jejím zřídlem je však, jak ostatně napovídá sám titul, dílo Hannse Eislera, historické rozhlasové nahrávky Eislerova hlasu z rozhlasu a rozhovorů.

Heiner Goebbels zde s plnou vehemencí vstoupil na pole svého mistra jako komentátor a autor; původní skladby tak lze slyšet částečně v nových Goebbelsových aranžmá anebo kompozičních remixech/dekonstrukcích, v přesvědčivém podání Ensemble Modern a záměrně vybraného neškoleného zpěváka – herce Josefa Bierbichlera zpívajícího vysokým falzetem. S herci Goebbels pracuje jako s hudebníky a naopak, vychyluje své spolupracovníky ze zavedených rolí, činí z nich spoluautory celku. I interpreti musejí performovat a hrát, rozvíjet a budovat scénickou akci.

Goebbelse nezajímají koncepty, ale skuteční konající – nikoliv však nutně ve smyslu hereckém – lidé na scéně. Výsledek se nepohybuje v kategoriích piety, byť jí v jistém smyslu je, anebo rabování, byť materiál přizpůsobuje svému rukopisu, tímto materiálem je navíc celý hudební a nejednotný modernistův odkaz, ale v kategoriích tvůrčího vstupu do pole druhého, zabydlení pole a jeho přetvoření dle nových pravidel.

Sám nepřímý Eislerův učeň se zde staví zády k pozici skladatele jako génia, na to si je příliš vědom tradice, jejímž je dědicem a s nímž je v neustálém a leckdy konfrontačním dialogu. Listuje si jeho dílem, někdy rychle, jindy pomaleji, pracuje s ním jako s katalogem nebo mapou, po níž sám kreslí vlastní trasu. Všechny citované elementy v Goebbelsově díle jsou však čisté a přiznané. V tomto ohledu navazuje na Brechta i Müllera, jejichž literární a dramatická tvorba měla často již existující literární předobraz anebo se stala aktivním zabydlením již zkonstruovaného textu jiných spisovatelů – Shakespeara, Gaye či Haška, anebo v Müllerově případě Brechta.

Jak je patrné z jeho aktivit na poli levicového orchestru So genanntes Linksradikales Blasorchester, čítajícího až dvacet osob, kde se setkal jak se skladatelem Rolfem Riehem, tak i se svými pozdějšími dlouholetými spolupracovníky nejen ze skupiny Casiber – saxofonistou Alfredem Harthem, kytaristou, zpěvákem a saxofonistou Christopherem Andersem – ale i hercem Ernstem Stötznerem, s nímž rozvíjel svoji podobu hudebního divadla i rozhlasových projektů, byl již od mládí schopen propojovat písňovou formu s jazzovými úderkami, pochodovou hudbou, tradicionály, free jazzovými výboji, ale také přesahy k tvorbě Franka Zappy nebo