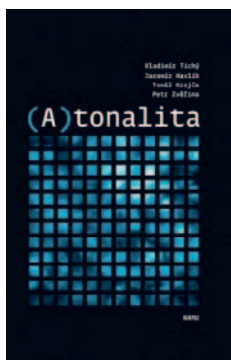


Tonalita a atonalita – způsob nastávání



(A)tonalita

Vladimír Tichý, Jaromír Havlík, Tomáš Krejča, Petr Zvěřina

Nakladatelství AMU 2015,
108 stran

Vladimír Tichý, Jaromír Havlík, Tomáš Krejča a Petr Zvěřina, autoři knihy *(A)tonalita*,¹ se snaží vymezit hranice tonality a atonality. Podle mého názoru je kniha podnětná nejen pro hudebníky, ač má hudební téma, protože v hudebním materiálu odhaluje obecné principy procesu, kdy se v umění mění zaběhaná paradigmatata a způsob vnímání podstatného fenoménu. Autoři osvětlují vzájemné souvislosti na rozhraní protikladných pojmů tonality a atonality a otevírají zajímavý obecný problém proměn vnímání prostoru a řádu, přičemž se v době po Einsteinově teorii relativity nemohou neprojevit naše nové vědomosti, naše tělesnost a to, že se s prostorem seznamujeme v rozmanitosti smyslových polí a navíc v pohybu. Jestliže tedy sledovaným fenoménem je naše vnímání prostoru, pak se tonalita a atonalita liší *způsobem* jeho budování a vnitřními pravidly, která z těchto důvodů dané soustavy aplikují (s pocíťovaným centrem, bez pocíťovaného centra). Ve vztahu k těmto obecným jevům světa umění se pokusíme publikaci *(A)tonalita* interpretovat.

Publikace *(A)tonalita* - čtyři úhly pohledu

Úvodní studie Petra Zvěřiny „*Tristanovský akord*“ – *analytická interpretace* se zaměřuje na zkoumání tzv. krize tonality a uvádí několik možných interpretací „tristanovského akordu“. Proměnou úhlu pohledu, změnou „otázky“² se nám před očima mění jednotlivé interpretace – akord není souzvuk – není průběžná harmonie – a čtenář díky konkrétním notovým ukázkám rozumí vzniku širě možných úvah při analýze komplexního díla. Právě komplexita díla, to, že podněcuje různé otázky, je charakteristická vlastnost uměleckých děl. Rozbor tristanovského akordu je tak „výbornou ukázkou plurality různých přístupů (...), které se musí snažit co nejpřesněji vystihnout působení díla (hudebního jevu)“ (Tichý, V. et al., 2015, s. 18).

Text tak otevírá aktuální téma hranic kvalitních interpretací, které nechápeme jako „soukromou“ nebo „libovolnou“ subjektivní činnost. Jsme jím vedeni k otázce, odkdy můžeme mluvit o nepřesných, nebo dokonce chybných interpretacích a jak jsme poznali ty, které vedou k uchopení významu díla. Interpretacím Petra Zvěřiny rozumíme jako kvalitním proto, že je zdůvodnil a velmi přesně a přesvědčivě vevázal do *konceptu procesů*, které k těmto jevům vedou, a tak nám vysvětlil „fungování“ světa hudby. To, jak svět hudby tvoří možný fikční svět.³

Kde jsou hranice těchto světů, jakou roli zde hraje kontext a čím vědomí hranic přispívá našemu uvažování, zachycuje tato myšlenka: „*Protože každá substance nabyvá své určení jen v kontextu, klade se otázka, kde je krajní mez tohoto kontextu. Všeobecně se k jejímu označení používá pojem svět. Fenomenologie vykládá svět jako ‚krajní horizont smyslu‘, analytická filozofie jako ‚univerzum diskursu‘. Mínil se tím, že všechno, co dokážeme myslet nebo si představit, je vždy ‚ve světě‘ (filozoficky se jedná o důležitý problém ‚nicoty‘ nebo ‚prázdnoty‘ a jejího vyplňování, který řešili Husserl, Bergson a Ponty, v návaznosti třeba Barbaras*“ (Slavík, J., výňatek z korespondence, nepublikováno). Této zásadní roli kontextu při budování interpretace se budeme pro přehlednost uceleněji věnovat později. Nyní budeme pokračovat ve stručném představení publikace *(A)tonalita*.

V publikaci nejdelší text Vladimíra Tichého *Tonalita/atonalita?* zkoumá fenomény tonality a atonality tak, že objasňuje oba pojmy pohledem hudební teorie a na tonalitu aplikuje také hledisko času, tolik inspirativní i pro jiné druhy dynamických médií (video, film). V závěru představuje tonalitu jako produkt hudebního myšlení, tedy problém zkoumá z obecného, historického, estetického i hudebněteoretického hlediska. S ohledem na své predešlé texty (*Chaos a hudba*; viz Tichý, V., 2004) na téma pohlíží v souvislosti s mírou uspořádanosti v době myšlení „po teorii chaosu“. Tato velmi plodná teorie přichází s myšlenkou tvořivé funkce chaosu, který se ve svých zlomových procesech chová nepředvídatelně a i velmi malý detail může mít dalekosáhlé následky. Chápeme ji z toho úhlu pohledu jako *metaforu tvorby* a v tomto smyslu využijeme v závěru našich úvah citát Ilji Prigogina, protože poskytuje další náhled na zkoumání procesuality.

Text je podnětný úvahami na rozhraní pojmů: co je v díle subjektivní, intersubjektivní a co objektivní, kdy autor přesvědčivě dokládá, že jediná přístupná realita, která formuje dílo a dává nám možnost uvažovat o „realitě tam venku“, je v naší hlavě a tvoří to, co nazýváme „tonalitou“: „*Struktura tedy není tonální sama o sobě, nýbrž stává se takovou až ve vědomí posluchače v okamžiku zvukové realizace nebo i jen v pouhé představě*“ (Tichý, V. et al., 2015, s. 53).

Vladimír Tichý tak otevírá podnětné téma „naší“ lidské představy řádu, kterou „do světa“ přimíchává naše mysl. Je to projev našeho vnímání a představ, toho, že sami jsme „osoví“ a pravidelně „rytmičtí“ a nějak se v prostoru pohybujeme. Opět si pro toto téma vyhradíme samostatný prostor níže.

Studie Jaromíra Havlíka *Josef Matthias Hauer – jeden z průkopníků dodekafonie* je věnována reflexi teoretických a estetických názorů J. M. Hauera v konfrontaci s postoji A. Schönberga. Text obsahuje jednak zajímavé a přehledné srovnání Hauerových tropů a Schönbergovy dvanáctitónové řady, ale připomíná také dobové souvislosti obdivu pro analogie mezi barvou, barevným kruhem, čísly a intervaly, jak je známe z okruhu mnichovského Modrého jezdce a z Ittenových prací. Studie končí podnětným závěrem: „*Hauerova cesta hudby zcela abstraktní, smyslovosti a afektovosti zbavené, vyjadřující vesmírný (nebo božský) řád, nevěšla nikdy v širší povědomí. (...) Na druhé straně byl Hauer možná modernější než mnoho jeho současníků. V jistém smyslu lze prohlásit, že byl modernější než Schönberg (...), který sám sebe prohlašoval za tradicionalistu, který chce moderními prostředky říkat prakticky totéž, co říkali jeho předchůdci svými prostředky. Hauer naproti tomu nechtěl „říkat“ vůbec nic. Jeho starostí bylo zamezit tomu, aby byl z jeho skladeb patrný osobní vkus, názor, po-city*“ (Tichý, V. et al., 2015, s. 98).

Text tak otevírá všemi druhy umění zkoumaná témata funkce náhody, odstupu autora, důvodného (a velmi obtížného) vzdání se rukopisu, maximálního omezení exprese „lidskosti“, zkoumání afektu jeho minimalizací, repetitivního „technicistního“ modelu, který nevybral autor, tedy témata, která budou plodná v šedesátých letech po vstupu Johna Cage, kterého autor stati také zmiňuje. Výše jsme již uvedli „*důležitý problém ‚nicoty‘ nebo ‚prázdnoty‘ a jejího vyplňování*“.

Text Tomáše Krejčí *Rozpad tonality?* publikaci uzavírá. Velmi přesně dokládá, že naše vědomí jistého typu uspořádanosti (k centru, tj. tonalita) nemůže nikdy, pokud jsme ho již poznali, zaniknout. Tedy

právě o vědomí „tonality“ registrujeme nové „atonální“ proměny, protože naše mysl je to, co generuje tuto duální podobu světa, kdy význam vzniká vztahem a funkčními vazbami jednoho procesu k druhému (výstižněji „o druhý“). Čili centralizační tendence opřena a eliminování decentralizačních prvků, které jindy můžeme pod určitými záměry zahušťovat k decentralizačním soustavám.

Zde bychom rádi připomenuli tradovaný omyl. Laik oboru má tendenci si myslet, že systémy s tendencí k centru mají pravidla a řád, zatímco decentralizační soustavy ho nemají. Ve shodě s publikací (A)tonalita dokládáme, že i soustavy budované za účelem decentralizace nemohou nemít pravidla, a tedy nejsou „bohapustým chaosem“. Studie toto tvrzení dokládá jasným výkladem Hauerových tropů a jeho záměry. Neříkat „nic“ je záměr a je velmi obtížný. Autor musí pochopit své cesty, kdy buduje jistý typ vztahů, ne ho pouze budovat. Nepostupuji pouze, musím rozumět samotným *postupům* a velmi obtížně hledat jiné postupové cesty.

Význam tedy vzniká souvislostmi, které jsme ovšem schopni registrovat. Vnímatelé toho jsou schopni v různé míře a zde pak uvažujeme rozhraní laik-odborník. Autor píše: „*Záměrná a cílená negace tonality jako systému vede mnohdy k abstrahování od vnímání tonality jako principu*“ (Tichý, V. et al., 2015, s. 107) a myšlenku rozvádí v chápání tonality jako „*funkčního principu s přenesenou schopností utvářet vztahy*“, kdy tonalita je realizací takového systému.

Kontext, proměny a stálost znaku

Poměrně útlá publikace tedy otevírá obecné otázky světa umění. Jaké obecné otázky máme na mysli? Výše jsme si připravili prostor pro jejich rozvedení.

Jak se mění naše vnímání uspořádanosti (typu tonality) a jakou roli v těchto proměnách hraje kulturní proměnlivý kontext? To vystihuje zajímavá Stravinského věta ve stati Vladimíra Tichého: „*Já dnes například slyším tonálně celou první větu Webernovy Symfonie (nejen to proslulé místo v c-moll) a melodicky ji asi každý slyší tonálněji než před dvaceti lety*“ (Tichý, V. et al., 2015, s. 29).

V souladu se závěry Vladimíra Tichého hledáme odpovědi v lidské mysli: tak jako známe v dějinách umění proměny estetického kódu, tak se s každým dalším „pohledem Hubbleova dalekohledu“ mění naše vnímání prostoru a řádu a lidská mysl dříve chaoticky nebo křiklavě působící shluky tónů domyslela a zařadila mezi zpracované a konstruktivně jimi nově uvažuje. Chápe je jako smysluplné, tvořící nově

chápaný řád a rozšiřuje pojem „tonality“ (tonalita jako princip jistého typu vazeb, k hierarchičnosti, k vědomí centra). Navazujeme na myšlenku Vladimíra Tichého, totiž že tonalita je projekce naší mysli, že je *aktivní* odpovědí našeho ducha, jak výstižně zachycuje Cassirerova úvaha: *„Každá opravdu základní duchovní funkce má s poznáním společný jeden rozhodující rys, že totiž obsahuje původně tvořivou a nikoliv jenom napodobovací sílu. Nevyjadřuje pouze pasivně něco daného, ale obsahuje samostatnou energii ducha, jejímž prostřednictvím prostý výskyt jevu nabývá určitého „významu“ (...). Nejsou to tudíž odlišné způsoby, v nichž se duchu něco o sobě skutečného vyjevuje, ale jsou to cesty, které duch sleduje ve své objektivizaci, tj. ve svém sebevyjevování“* (Cassirer, E., 1996, s. 20).

Chápání tonality a posléze atonality jako „objektivizace našeho ducha a jeho sebevyjevování“ připravuje naši další úvahu, totiž že oba hudební systémy jsou „vtiskování pečeté“ námi nějak vnímaného řádu do hudebního materiálu, kde se projevuje „atonální“ potřeba myslet „řád“ jinak. Potvrzuje se tím, že významy díla tkví v kontextu, jeho změnou a naším duševním úsilím se postupy a strategie umění proměňují z nepochopených k zapracovaným a prožitým, z nesoudržných a působících cizí k novým zajímavým expresím, které nás vnitřně obohacují a proměňují. Proto slovo kontext a jeho vliv na význam a přijetí díla, například na nové vnímání tonality, okamžitě generuje příbuzné související pojmy – proces a procesualitu obecně, jako možnost jak zrát, chápat, proměňovat se i navzdory proměnám, nebo spíše právě díky nim. Aktuální tvar světa tak pro nás vzniká jako odpověď na naše tázání a kvalita tázání je kvalitou tohoto světa.

Jaké autority napříč světem umění a vědy můžeme uvést jako příklady adekvátních úvah? *„Whitehead⁴ pochopil, pravděpodobně s větší pronikavostí nežli kdokoliv jiný, že kreativní evoluci přírody nelze nikdy pochopit, pokud vymezujeme složky, které ji vytvářejí, jako stálé, jednotlivé entity, jež si zachovávají identitu navzdory změnám a interakcím. Rovněž si uvědomil, že ve jménu vznikání, nastávání, nelze zcela zavrhnout bytí. Pro Whiteheada bylo úkolem filosofie smířit stálost a změnu. (...) Doložil spojení mezi filosofií vztahu a filosofií inovativního nastávání. (...) Fyzika a metafyzika se dnes sblíží v koncepci světa, v níž jsou proces a nastávání považovány za primární konstituenty fyzikální existence“* (I. Prigogine, *Order Out of Chaos*, 1984,⁵ cit. podle Zuska, V., 1998, s. 69).

Je atonalita důležitou „změnou“ vůči tonalitě a její hierarchické „stálosti“? Asi tak jako každá koherentní

myšlenka a finalizovaná skladba a jejich stálost vůči setrvalým změnám, ve kterých jsme však navzdory unikavosti cosi definovali? Nebo spíše je to tak, že i soustavy „k decentralizaci“ jsou drženy strukturou, která energeticky náročně generuje význam, který ovšem můžeme třeba vzhledem k námi prožívané osovosti chápat jako nesoulad?

Abychom si tento rozdíl uvědomili, rozvineme myšlenku, jak se vlastně význam „o unikavé kontinuum“ utváří. Po každé formulaci, v novém kontextu daném plynutím času a naším uvažováním, bychom možná naše dílo potřebovali opět přeformulovat a uvažovat jinak,⁶ ale pro člověka je velmi důležité rámovat, dokončovat, finalizovat, aby měl nějaký pevný bod a porozuměl svým minulým úvahám. Nelze nevybírat ze světa, nemyslet v uzavřených celcích, nelze nedokončovat skladby. Nutnost domýšlet (třeba i seriální postup) a dodefinovávat (třeba příběhy bez konce) jsou komplementární opozita k zažívání procesuality, k tomu, že my sami jsme „procesem“.

Jako stálost nemusíme chápat jen soustavu vztahů, ale i samotný znak, který v těchto „soubojích“ s procesualitou hraje roli trvalosti, jak připomíná Cassirer: *„Proti této neustálé proměně obsahových kvalit staví vědomí jednotu sebe sama a své formy. Jeho totožnost se neprojevuje tím, čím je nebo co mu patří, ale projevuje se teprve tím, co činí“* (Cassirer, E., 1996, s. 32). Smíření stálosti a změny, porozumění napětí jejich rytmu, jejich opakovanému vyplouvání a zanořování umožňuje myslet každou komplementární dvojici, proto i tonalitu a atonalitu, které se vzájemně tvarují a kompletují, ústí ze sebe. V této úvaze jsme chtěli osvobodit atonalitu z nařčení, že její decentralizace je chaosem, ne-smyslem, ne-řádem. I atonalita je soustava vytržená z neustálých proměn a lidský duch jí (atonalitou) vzdoruje setrvalému plynutí. I atonalita má rámeček, má vnitřní strukturu (Schönberg „řadu“, Hauer „tropy“).

To, že se v době po dodekafonii opět tvoří tonálně, ovšem „jinak“, vystihují úvahy Ilji Prigogina shrnuté A. Tofflerem a komentované V. Zuskou: *„[V]ětšina jevů, které nás zajímají, jsou ve skutečnosti otevřené systémy (...), vyměňující si energii, hmotu nebo informaci se svým okolím.“* Prigogine dokládá, že *veškeré systémy obsahují subsystemy, které kontinuálně fluktuují. V jisté chvíli může jediná fluktuace nebo kombinace fluktuací natolik zesílit, že rozbije předchozí organizaci. V tomto ‚revolučním okamžiku‘ zamíří systém buď k desintegraci či poklesu na nižší rovinu komplexnosti, nebo přejde skokem na vyšší, diferencovanější rovinu řádu – v disipativní strukturu*

(disipativní proto, že vyžaduje více energie nežli jednodušší struktury, které nahradila)" (Zuska, V., 1998, s. 69–70).

Tonalita mahlerovského času není Tavenerova nebo Góreckého tonalita. Můžeme pak uvažovat, jak (hodně) jsou Schnittkeho disharmonie tonální. Tedy ze Zuskova citátu podtrhujeme onen „přeskok na vyšší úroveň, na *diferencovanější rovinu řádu*“.

Interpretace díla - svět je nekonečně mnoha způsoby

Druhou obecnou otázkou, která by mohla zaujmout i nehuděbníka a je řešena všemi druhy umění, je míra otevřenosti díla a s ní spojená otázka interpretace jako součásti díla. S tou, jak už jsme výše uvedli, nás publikace seznamuje v textu Petra Zvěřiny, který odkazuje k známé knize *Opera aperta* (česky *Otevřené dílo*) Umberta Eca. Ukazuje, že konkrétní jev viděn několikrát v jiných souvislostech nechává vzniknout různým koncepcím, jak dílo myslet a vnímat. Je to příležitost, jak připomenout stále ještě vágně chápanou roli interpretace. Stále lze totiž zaslechnout myšlenku, že dílo znamená cosi samo o sobě a vnímatel se různými subjektivními náhledy, jak on cítí a chce, k dílu vyjadřuje a v podstatě si každý může vnímat libovolným způsobem.⁷

V souladu s publikací (A)tonalita nabízíme jiný pohled na interpretaci, totiž jako na koncepci, jak dílo uchopit. Koncepci, která musí být vnitřně strukturovaná, „sytá“ a souvislá. Dílo je autorem nějak strukturováno a konstruováno a samo si svou stavbou říká o jisté „čtení“, mluvíme o *performativnosti* referencí,⁸ například toho, jak dílo odkazuje (denotuje).⁹ Performativnost je tedy důsledek zaujímání nějakého postoje, nějaké aktivity, nějakého součtu předešlé zkušenosti, které vyústí v názor a postoj. V důvod, proč se něčím zabývat. To ovlivní zabarvení selekce prvků – to, jak je použiji.

Protože svět je nekonečně mnoha způsoby, ve snaze svět myslet zavádíme úhly pohledu a z toho vyplývající třídy, pravidla a principy. Zaujímáme postoj a tím vzniká performativní charakter referencí. Při tomto vývoji jde o to, neztratit vědomí o nekonečnosti množství úhlů pohledů a interpretací, protože každý úhel je výběr a zúžení na myslitelný podproblém generující své principy.

V důsledku toho ze způsobu stavby díla vysvítá autorův názor a exprese, kterou máme svými prostředky, „chůzí po vlastních cestách“ porozumění a zážitku, opět tvořivě vybudovat. Interpretaci tedy chápeme jako *tvořivou* činnost a úsilí, kterým znovu-budujeme

vazby díla, zakotvujeme ho v *nějakém* kontextu, porovnáváme o známé styly a strategie a tvoříme tak jeho interpretaci. Díla tak žijí pouze svými interpretacemi, tak jako cibule má pouze své slupky.

Analýza díla - relační přístup

Třetí obecnou otázkou spojující druhy umění je snaha pochopit, jak je kvalitní dílo tvořeno, jak je zakotveno v kontextu doby, světa umění a v lidské expresi. Publikace (A)tonalita velmi vhodně uvažuje nejen o jevech, ale především o vztazích a o způsobech užití: „*Nabízí se nám pohled na míru a způsob uplatnění tonality a atonality*“ (Tichý V. et al., 2015, s. 22). Předkládá vývoj úvah nad obsahem termínu atonalita: „*Přitom jsou všichni zajedno, že atonální hudba nemůže vůbec existovat. (...) Za atonální se dá označit nějaký vztah tónů právě tak těžko, jako kdybychom chtěli nazvat vztah barev aspektrálním. (...) Hledá-li se nový výraz, snad by mohl znít polytonální nebo pantonální. (...) Takoveto chápání tonality, odvozované spíše od pojmu tón, nikoliv tónina, je ovšem příliš široké*“ (tamtéž). Tato rozmanitost myšlenek je zakončena výstižnou úvahou Vladimíra Tichého: „*Podstata atonality spočívá v celkové organizaci tónového materiálu založené na negaci vzniku tonálního centra*“ (tamtéž, s. 24). Jak sám dále podotýká, i s disonancemi lze nakládat velmi tonálně. Záleží totiž právě na *způsobu* užití. Jak je tedy dílo tvořeno? Souběhem „všeho se vším“: kdy se malá změna projeví velkými proměnami celku díla, ve kterém jsou napjaty tak energeticky náročné vazby, že souvisí při minimu prvků a maximu obsaženosti „vše se vším“.

Naše zamyšlení nad nosností této útlé publikace zakončíme návrhem pojmů uvnitř tvorby a interpretace díla, této komplikace, kde souvisí „vše se vším“. Klíčovými úvahami již zdůrazněnými v předchozím textu jsou vnímání prostoru v pohybu a tělesně, kdy naše představa řádu vevázaného k ose či kompozici (ve vizuálním oboru) nebo k centru (v hudební oblasti) je oním strukturním hybatelem. Také naše vlastní měřítko je mírou mezi intimním a nedosažitelným. Ovládnutelným a ohromujícím. Pravidelný krok, dech a tep, tato zkušenost našeho těla disonance a nepravidelnosti za pravidelný řád prostě nedovolí uznat. Jakkoli nepravidelné nebo decentralizované vždy budeme posuzovat naší tělesnou zkušeností s pravidelným a s centrem našeho integrovaného já.

Proto podstatným jevem je výše zdůrazňovaná procesualita. *Nějak* operuje s časem, a čas *nějak* tvaruje prostor. Vznikají funkce uvnitř takového prostoru a *způsoby* užití vybraných jednotek, materiálů, obecně

elementů rozvíjejících vztahy. Nazvěme metodu, která upírá svou pozornost ke kontextu, procesům, souvislostem, vztahům a celostnosti, *relační*.

Relační přístup ve způsobu, jak se ho zde snažíme představit, můžeme najít ve studii Jana Slavíka v časopise *Živá hudba*, ve kterém reaguje na pojetí Jiřího Mareše: „[N]a rozdíl od subjekt-objektového modelu lze tento přístup chápat jako relační či strukturální - vymezuje představu na podkladě jejích relací k dalším obsahovým jednotkám, s nimiž společně utváří strukturu vzájemných funkčních a významových vztahů. Přitom vycházíme z předpokladu, že mezi představou ve vědomí subjektu, jejím hudebním výrazem a jejím notačním záznamem, jenž znakově fixuje hudební dílo, musí být zvláštní druh rovnocennosti. (...) Tato obsahová rovnocennost je vystižena termínem *izomorfismus*, tj. shoda v něčem podstatném. (...) Proces přecházení z jedné existenční formy do jiné budeme nazývat *transformace obsahu* (srov. Slavík, Chrząszcz, Štech et al. 2013, s. 49–60)“ (Slavík, J., 2004, s. 4).¹⁰

Kontext a jeho vliv na význam díla se pak může odehrávat v úvaze: „*Zvuk nabývá hodnotu hudby tím, že přiléhá do příslušného stylového rámce anebo jej aktivně přetváří*“ (tamtéž, s. 3). Odkazuje-li dílo nějak do známého světa, mluvíme o referenci denotace. Je-li nějak vnitřně skloubeno, mluvíme o vnitřní konstrukci či konfiguraci, která je důsledkem aplikování abstraktní struktury, tedy nějak aplikovaných pravidel, například harmonických, v případě vizuálních oborů například pravidel kombinatoriky nebo informálního užití barvy apod. Je-li dílo realizováno v nějakém materiálu, mluvíme o *exemplifikaci*, tedy nás zajímá jak je dílo ztvárněno, jestli je na příklad chlupaté, což hudební materiál nesený zápisem not neřeší, ale například hudební grafika již tuto referenci „jak“ využívá. A v souběhu těchto vztahů denotace a exemplifikace při nějaké vnitřní konstrukci se dílo stává tak vnitřně tvarované a tak si přivolá nějaký obsah, že jako odpověď v našich myslích vyvolá určitou *expresi* (volnosti, čistoty, dravosti, upocenosti, sentimentálnosti, ukřičenosti a podobně).

Pak otázky, které chtějí porozumět tomu, jak souvisí „vše se vším“ a proč dané dílo vyvolává právě takové reakce, zní: na základě čeho, co v díle doslovně je, ho vnímám tonálně, ač má takové množství disonancí? Na základě čeho ho vnímám jako tklivé a hloubavé? Proč takto zahraná řada vyvolává excitaci a v této je obsaženo váhání? Odpovědi jsou ve způsobu provedení, v našem tělesném vžívání a v odpovědi naší zkušenosti (s prostorem, centralitou, disharmonií).

A to jak na poli práce skladatele, tak interpreta, který autorovu myšlenku a expresi pochopil a naplnil ve svém čase.

Tyto funkční pojmy (denotace, exemplifikace a exprese) umožňují myslet a uvažovat každé umělecké dílo ve spojitosti doslovné fyzikalitě díla se symbolickou aktuální rolí, která vznikla způsobem užití všech prostředků, s odkazem k takovým a takovým souvislostem a zkušenostem, a v důsledku toho vyvolávající jisté exprese. Pojmy denotace, exemplifikace a exprese zavádí ve svém vlivném díle Nelson Goodman (2007) a v českém prostředí je aplikují například Tomáš Kulka (1994, 2004), Rostislav Niederle (2015), Jan Slavík (Slavík, J. et al., 2013) nebo Dytrtová a Raudenský (2015).

Závěr - způsob nastávání a zaujímání postoje

Nás v těchto referencích mimo vnitřních vazeb „vše se vším“ (kde sebemenší proměna způsobu uspořádání materiálu proměňuje jak denotaci, tak expresi a obráceně) zaujala performativita těchto vazeb a tím podpora procesuality, jak jsme upozornili výše v textu. Shrňme-li: zaujal nás *způsob nastávání* těchto vztahů, protože už jejich povstávání k nějakým vazbám předurčuje jejich užití a také rozsah jejich vlivu a tím strukturaci díla. Prosvítá v nich postoj autora. To celé ve zpětném chodu předurčuje interpretaci díla a zaujetí postoje interpreta, jeho hodnotové soudy, jeho rozhled a znalosti, jeho způsob exprese.

V závěru našich úvah pojďme postoje zdůrazněné v textu (A)tonalita doložit myšlenkovým zázámím vybraných autorit. První citát referuje k zenovým úvahám o procesualitě, které inovovaly svět umění například v šedesátých a sedmdesátých letech a pomohly interdisciplinárně propojit různé druhy umění (například hudbu a vizuální obory) a pomohly startovat dynamická média i formy (video, performance apod.)

„*Vše je reálné pouze ve vztahu k ostatním věcem. Nic nemá svou vlastní nezávislou existenci, ani vědomí jako subjektivní zkušenost, ani vnější skutečnost, nezávislá na zakoušejícím. Vědomí a vnější skutečnost jsou reálné pouze ve vzájemném vztahu. Tradiční zenbuddhistický názor je, že svět je v trvalém stadiu změny. Nic na světě není (jen) ‚bytím‘, je vždy ‚vznikáním‘. Podstatou reality je proces, kontinuální měnící se plynutí.‘ - Takto prezentují překladatelé a komentátoři samurajského manuálu z počátku 17. století (...) zenový názor na realitu. Stejnými slovy bychom mohli zhruba explikovat Whiteheadův ‚princip vztáženosti‘ (...) i jeho ‚ontologický princip‘ (...). Whitehead*

by ovšem do výše uvedeného citátu rozhodně vložil ono „jen“, jak jsme učinili my, neboť jedním z velkých témat jeho filosofie byla relace bytí – vznikání (nastávání)“ (Zuska, V., 1998, s. 68).

Druhé zastavení odkazuje k významným filozofům 20. století. „Deleuze s Guattarim komentují a rozvíjejí Foucaultův pojem ‚aktuálního‘ (...), významově odlišný od ‚přítomného‘. Aktuální není to, co jsme, ale čím se stáváme, čím jsme v procesu nastávání. Přítomnost je to, co jsme a čím přestáváme být. Musíme odlišit nejen podíl, který patří minulosti, a podíl, který náleží přítomnosti, ale hlouběji podíl, který patří přítomnému, a podíl, náležející aktuálnímu. Aktuální je nyní našeho stávání se. (...) To, jak aktuální entita nastává, vytváří to, čím je“ (tamtéž, s. 70–71).

Způsob nastávání je tedy to, na co jsme chtěli upřít pozornost a k čemu nás inspirovaly úvahy publikace (A)tonalita. Z tohoto úhlu pohledu je atonalita inverzně obsažena v tonalitě, v jejích harmonických vazbách, v jejich vyhýbání se disonancím a v podporování pocitu centra. Podstata každé myšlenky a v důsledku toho i tvorby je selekce a výběr, jejichž způsob je kvalitou díla. Pro hierarchické a centralistické účely tonality, ne nepodobné kompozitním či osovým vizuálním uspořádáním, byly prostředky použity jistým způsobem „v celkovém uspořádání díla“. Tyto kompozitní celky jsou důsledkem jistého způsobu nastávání a zaujímání postoje.

Poznámky

1 TICHÝ, Vladimír; HAVLÍK, Jaromír; KREJČA, Tomáš; ZVĚŘINA, Petr. (A)tonalita. Praha : Nakladatelství AMU, 2015. 108 s.

2 Tím, jak se objektu proměňuje význam při použití jiné výkladové roviny, se zabývá L. Wittgenstein ve svých *Filosofických zkoumáních* (1998). Věci vidíme tak, jak je interpretujeme, proměnou aspektu se mění význam viděného, aniž bychom na něm cokoliv změnili. Vidíme to, co víme, nebo přesněji – o jaký kontext dílo zvýznamňujeme. Řadu topolů v krajině mohou jednou „vidět“ jako goghovské zelené expresivní plameny proti nebi, podruhé jako ideální hypostyl a preferovat konstrukčnost a ideální geometrické proporce těchto krásných vertikál, potřetí jako chapadla nebe sahající k zemi. Tak koncept mění viděné a je podstatným pramenem způsobu tvorby.

3 „Možné světy jsou objekty, o kterých můžeme mluvit, můžeme si je představovat, předpokládat je, věřit v ně nebo si je přát“ (M. J. Creswell, cit. podle Doležel, L., 2003, s. 28). „Možné světy jsou navrhovány, nikoliv objeveny

mocnými dalekohledy“ (S. A. Kripke, cit. podle Doležel, L., tamtéž). Slovu svět budeme nadále rozumět ve shodě s následujícím charakterem a výčtem „světů“:

„svět – (...) totalita entit materiální a duševní povahy, kterou můžeme zobrazovat pomocí různých znakových systémů; aktuální (skutečný) svět – (...) aktualizovaný možný svět, který vnímáme smysly a který je dějištěm lidského konání; (...) možný svět – (...) svět, který je myslitelný; mytologický svět – (...) fikční svět, který se skládá z přirozené a nadpřirozené oblasti; nadpřirozený svět – (...) svět, ve kterém neplatí fyzikální zákonitosti aktuálního světa; nemožný svět – (...) svět, který obsahuje nebo implikuje logický protiklad; neúplný svět – (...) svět, který nedovoluje logicky rozhodnout každé tvrzení o svých stavech věcí; přirozený svět – (...) možný svět, ve kterém platí fyzikální zákonitosti aktuálního světa; úplný svět – (...) svět, který dovoluje logicky rozhodnout každé tvrzení o svých stavech věcí“ (Doležel, L., 2003, s. 256–257, srov. Goodman, N., 1978). Možné světy fikce jsou pak světy vytvořené uměním.

4 Alfred North Whitehead (1861–1947) byl filozof, fyzik a matematik, který se zabýval logikou, matematikou, filozofií vědy a metafyzikou. Teprve v druhé polovině 20. století začal být uznáván jako jeden z nejvýznamnějších anglo-amerických filozofů.

5 Ilja Prigogine (1917–2003), nositel Nobelovy ceny za chemii v oboru termodynamiky nerovnovážných systémů, byl rusko-belgický fyzikální chemik a filozof známý svými výzkumy disipativních struktur, komplexních systémů a ireverzibility.

6 Derridovy dekonstruktivní úvahy: nemožnost se vyslovit, nemožnost beze zbytku definovat, unikavost smyslu.

7 To, že každý vnímá a chápe, jak umí, nechceme nijak snižovat nebo zpochybňovat, je tomu tak, nás ale zajímá, odkdy jsou interpretace kvalitní, tvořivé a rádi bychom tento podstatný proces tvorby významu teoreticky podchytili, aby mohl být promyšlen, hodnocen a vyučován.

8 Dílo je vždy nějak vetkáno do aktuální doby, někdy tím, že ji ironizuje, jindy popírá, a to i tehdy, když tvrdí, že tvoří samostatný svět sám o sobě. Vždy je nějak vetkáno, vztaženo do světa umění, je více tonální než jiné, nějak používá harmonických funkcí, a to i tehdy, když se je snaží nepoužívat a „nevědět“. I velmi anarchistická hnutí (Fluxus) tvoří styly. Každé dílo je tedy nějak vztaženo k době, ke světu umění a ke světu člověka, nějak referuje. My bychom rádi vysvětlili, že tento způsob vazby je pro tvorbu významu díla zásadní.

9 Denotace je abstraktní odkazování, tedy taková referenční, kdy se jedná v použitém znaku jen o symbol a cokoliv může zastupovat cokoliv. Mluvíme o transparentním znaku, tj. „průhledném“, kdy vzhled znaku nehraje roli. Například

nemotivovaná slova, nebo noty, které však svým výškovým umístěním v osnově již výšku „znamenají“. Tedy podmínku transparentního znaku splňují pouze noty bez notové osnovy. Denotace má performativní povahu – implicitně zahrnuje též modalitu intence, což je *nutné zvolit*. Tento způsob, který zvolíme, pozmění kvalitu myšlení, v ní je obsažena „projevená minulost“, což je podmínka a kvalita interpretace (volně podle Slavík, J. et al., 2013).

10 Citováno dle souboru dostupného online:

http://www.ziva-hudba.info/files/2015/03/150303213739_pdf_0.pdf [cit. 22. 4. 2016].

Literatura

- CASSIRER, Erich. *Filosofie symbolických forem. I. Jazyk*. Praha: OIKOYMENH, 1996. 302 s.
- DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003. 311 s.
- DYTRTOVÁ, Kateřina; RAUDENSKÝ, Martin. *Ko-text: Tvar, zvuk a gesto, tvůrce, učitel a žák*. Ústí nad Labem: FUD UJEP, 2015. 193 s.
- FOŘT, Bohumil. *Úvod do sémantiky fikčních světů*. Brno: Host, 2005. 148 s.
- GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění: Nástin teorie symbolů*. Praha: Academia, 2007. 213 s.
- KULKA, Tomáš. *Umění a kýč*. Praha: Torst, 1994. 183 s.
- KULKA, Tomáš. *Umění a falzum: Monismus a dualismus v estetice*. Praha: Academia, 2004. 182 s.
- KULKA, Tomáš; CIPORANOV, Denis (eds.). *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010. 437 s.
- NIEDERLE, Rostislav. *Pojmy estetiky: analytický přístup*. Brno: Masarykova univerzita, 2014. 172 s.
- SLAVÍK, Jan. *Hudební představy, hudební představivost a mentální reprezentace hudby – podněty k diskusi*. *Živá hudba*. 2014, roč. 5.
- SLAVÍK, Jan; CHRZ, Vladimír; ŠTECH, Stanislav et al. *Tvorba jako způsob poznávání*. Praha: Karolinum, 2013. 538 s.
- TICHÝ, Vladimír. *Chaos a hudba*. *Živá hudba*. 2004, roč. 5, s. 147–177.
- TICHÝ, Vladimír; HAVLÍK, Jaromír; KREJČA, Tomáš; ZVĚŘINA, Petr. *(A)tonalita*. Praha: Nakladatelství AMU, 2015. 108 s.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Filosofická zkoumání*. Praha: Filozofický ústav AV ČR, 1993. 294 s.
- ZUSKA, Vlastimil. *K Whiteheadově filosofii: Význam jeho filosofie ve XX. století a místo „Symbolismu“ v celku jeho díla*. In WHITEHEAD, Alfred North. *Symbolismus, jeho význam a účín*. Praha: Panglos, 1998, s. 67–79.

Kateřina Dytrtová
autorka je docentkou
na Katedře dějin a teorie umění
FUD UJEP a na Katedře
výtvarné kultury PF UJEP

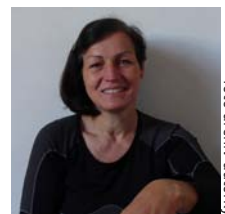


foto archiv autorky