

FIGURY PSANÍ: ČERNÉ NA BÍLÉM

Beethoven byl tak hluchý,
že si celou dobu myslel, že maluje.
(Harald Schmidt)

U rumunského spisovatele Ciorana nalezneme následující záznam: „Byl bych mohl dát výraz všemu, co mne rozněcuje, kdybych zůstal ušetřen oné hanby, že nejsem hudebníkem.“¹ U mě se tomu, ačkoliv jsem si toho dosud nebyl vědom a pravděpodobně bych to také neformuloval tak drasticky, musí mít skoro naopak. V mé práci jsou velice zřetelně přítomné stopy psaných textů, stále znovu jim vyhrazuji místo. Jedna z mých prvních kompozic pro komorní orchestr *La Jalousie* (Žárlivost) tak nese podtitul „Zvuky z románu“. Skladba končí a začíná šustěním papíru, snad otevřením dopisu, a je věnována stejnojmennému „novému románu“ Alaina Robbe-Grilleta.

Moje zatím poslední hudební drama mělo premiéru na podzim 2000 a jmenuje se *Hashirigaki*. To je japonské slovo a znamená něco jako „letmo zaznamenat“, „v chvatu zapsat“. O Čikamacuovi, japonském Shakespearovi, se traduje, že když odcházel z hosti-ny, dostal zakázku, aby ještě rychle napsal hru o dvojnásobné sebevraždě, která se tam právě odehrála, a začal psát už cestou domů ve svém nosítku. Jeho drama začíná cestovní písní, jejíž první slovo zní „haširigaki“. To znamená, že proces vzniku textu vstupuje do dramatu samotného.

1 Émile Michel Cioran. *Syllogismen der Bitterkeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1995.

Texty ke hře *Hashirigaki* ovšem nepocházejí z Japonska, nýbrž od Gertrude Steinové, jež – více než skoro jakýkoliv jiný autor – nechává čtenáře podílet se na procesu psaní, pozorování a přemýšlení, a tím stále znovu proces samotný tematizuje. To platí obzvlášť pro román *The Making of Americans* (Utváření Američanů), dílo století, které je sice se svým skoro tisícem stran monotónní prózy považováno za skoro nečitelné, ale obsahuje mnoho nádherných pasáží, jako je tato:

„Je tu velmi mnoho lidí jsoucích žijících. Rozhodně se velmi mnoho lidí dává dohromady, aby něco spatřili, aby něco dělali, aby něco slyšeli, aby spatřili někoho něco spatřit, aby slyšeli někoho něco slyšet, aby spatřili někoho něco slyšet, aby spatřili někoho něco dělat, aby slyšeli někoho něco spatřit, aby slyšeli někoho něco dělat, aby slyšeli někoho něco slyšet [...]“²

Mé hudební drama, které nese jednoznačný název *Schwarz auf Weiss* (Černé na bílém) – dodnes nerozumím tomu, proč v bezpočtu rozhovorů stále dostávám stejnou otázku na jeho význam –, se skládá ze tří částí, jež jsou pojmenovány *Writings 1*, *Writings 2* a *Writings 3* (Spisy 1, Spisy 2 a Spisy 3). Stejně jako v jiných mých starších dílech i zde opakovaně zřetelně zaznívá zvuk tužky na papíru, nejprve čistý, později zkeslený – někdy živě, někdy přehrávaný ze sampleru nebo CD.

V divadelní inscenaci *Die Wiederholung* (Opakování), která vznikla o rok dříve a vychází z textů a motivů Sørensa Kierkegaarda,

2 Gertrude Stein. *The Making of Americans*. Paris: Contact Editions, 1925.

Alaina Robbe-Grilleta a Prince, divák v prvních patnácti minutách pozoruje:

„[...] nejprve muže otočeného k němu zády, jak uprostřed jasně osvětleného jeviště sedí u psacího stolu [...]. Nejsou vidět jeho ruce, ačkoliv mužovo držení těla dává tušit jejich polohu: levá spočívá na rozházených listech papíru, pravá drží násadku na pero, která se ve chvílce zamyšlení zvedá nad přerušný text. Po obou stranách leží neuspořádaně nakupené tlusté knihy.“³

To všechno může vyvolávat dojem, že v mých hrách obvykle osamělí muži sedí u psacích stolů a že to ilustruje můj vlastní způsob práce. Ani jedno neplatí. Hry tak sice občas začínají, ale tento způsob práce je mi naprosto cizí. Spíše než mezi notovými papíry a ořezanými tužkami se pohybuji mezi počítači, klávesnicemi, telefony, disketami, pevnými disky, cédéčky a tlustými knihami. Tím, co mě inspiruje, je tedy zřejmě spíše má vlastní distance od spisovatelské idyly.

Navíc tomu možná u mnoha spisovatelů také už není tak jako kdysi: podle definice Gertrude Steinové „psát pro divadlo znamená, že k textu patří vše, co se odehrává během procesu psaní. Když člověk píše prózu, musí sedět a psát, ale drama nelze vytvořit v sedě. Je to spíše řeč těla než próza.“⁴ A Alexander Kluge mluví zase o Heineru Müllerovi následovně: „Müller je motorik. Když píše,

3 Alain Robbe-Grillet. „Die Szene“. In: Týž. *Momentaufnahmen*. München: Hanser, 1963.

4 Cit. podle: Heiner Müller. *Gesammelte Irrtümer*. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren, 1986, s. 101.

pracuje i jeho tělo. Stojí u svého pracovního pultu. Buší do svého železného, velmi hlučného stroje. A takto – motoricky – vznikají jeho texty.“⁵

Právě motorika je nejen u textů, ale přinejmenším také u hudby nutným předpokladem její tělesnosti a přesně tím důvodem, proč před nehybným sezením u notových sešitů dávám přednost komponování v přímém kontaktu se zvuky a nástroji. Akustické a optické odkazy na psaní, přítomné v mém díle, jenom zvýrazňují to, co je pro mě beztak už dlouho strukturální metodou: hudební formu často nerozvíjím primárně na základě skladatelských úvah, nýbrž kompoziční podnět vychází spíše ze struktury, architektury textů. Hudba někdy strukturální impulzy z jiných umění naléhavě potřebuje, pokud se člověk chce vymanit z narcistního koloběhu, v němž se s využitím mimořádně hermetické syntaxe seriálních hudebních systémů stále znovu tvoří hudba o hudbě – až ji nakonec poslouchají už jenom hudebníci.

Ve svých rozhlasových dílech, často vystavených na textech Heina Müllera, se nesnažím skoro o nic jiného než o to, abych jejich řečově-syntaktickou strukturu – někdy doslova ve smyslu interpunkce – učinil slyšitelnou, a tedy transparentní pro posluchače. Skutečnost, že je tento postup obzvlášť plodný právě u textů Heina Müllera, má mnoho důvodů, jimž se ještě budu věnovat na jiném místě.

Ačkoliv tedy inspiraci často čerpám z recepce textů, je opravdu nápadné – a může to u skladatele vyvolat závist –, do jaké míry se spisovatelé mohou zabývat sami sebou a svým psaním. Obzvlášť strachem z prázdné bílé stránky. (Ani designovaný umělecko

5 Alexander Kluge. „Es ist ein Irrtum, daß die Toten tot sind“. In: Frank Hörnigk et al. (eds.). *Kalkfell*. Berlin: Theater der Zeit, 1996.

vedoucí a šéfdirigent Berlínské filharmonie sir Simon Rattle mě nedokázal utěšit, když mé obavy ze zakázky na hudební kompozici komentoval slovy, že u skladatelů přece listy nejsou až tak bílé, vždyť už mají přinejmenším pět linek.) U Edgara Allana Poea se s tímto strachem setkáme například v podobě hrůzné vidiny z konce jeho románu o Arthuru Gordonu Pymovi, kde popisuje nadlidsky velké zjevení s pletí bílou jako sníh.⁶ To se pak v Müllerově hře *Der Auftrag* (Pověření) znovu objevuje jako dvojník z výtahového monologu: ten druhý „s mou tváří ze sněhu“.⁷ Už v básních ze starého Řecka mravenci, černí jako inkoust, „alegoricky zaujímají místo písmen“.⁸ A přece tato sebevztažnost pořád ještě dovoluje podávat sdělení, které dalece přesahuje individuální podmínky umělecké produkce. Třeba v díle *Bildbeschreibung* (Popis obrazu) Heinerja Müllera, když vrahův nůž „píše“ nebo když se autor metaforami „nedbalé pastelky“ a „špatně provedeného šrafování“ pokouší vyjádřit, jak obtížná je spolehlivá textová výpověď. Nebo také, když na konci textu usiluje o domnělou jistotu ve formulaci: „Já pták, který písmem svého zobáku ukazuje vrahovi cestu do noci.“⁹

V poslední řadě však podnětem mé práce nejsou ani tak dramatické texty, díla určená pro jeviště, jako spíše prozaické pasáže, které jsou do nich vloženy, anebo – ještě častěji – deníky, tedy přece jenom texty „napsané vsedě“ takovým Josephem

6 Edgar Allan Poe. *Dobrodružství Arthura Gordona Pyma*. Přeložil Josef Schwarz. Praha: Ivo Železný, 1992, s. 143. – pozn. překl.

7 Heiner Müller. „Pověření“. In: Týž. *Pověření. Tři hry*. Přeložila K. R. Jilská. Praha: Prostor, 1998, s. 81. – pozn. překl.

8 Za tento odkaz vděčím knize Jespera Svenbroa *Ameisenwege* (Graz: Droschl, 2000).

9 Heiner Müller. *Werke. Bd. 2*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1999, s. 119.

Conradem, Francisem Pongem, Eliasem Canettim, Franzem Kafkou, Georgem Christophem Lichtenbergem, Paulem Valérym, Ludwigem Wittgensteinem či Heinrichem Schliemannem. U rozhlasové kompozice *Schliemanns Radio* (Schliemannovo rádio) mi jako inspirace posloužilo také protagonistovo pero, opakovaně přikládané k listům deníku, pero, z jehož hrotu jako by nakonec namísto inkoustu vytékaly spíše ruchy, zvuky a hudba.

Jedná se tedy většinou o druhy textů, pro něž platí to, co poznamenal francouzský autor Maurice Blanchot:

„Deník zakořeňuje pohyb psaní v čase, v pokoře datované a svým datem chráněné každodennosti. [...] [J]e to řečeno pod záštitou události, náleží to k záležitostem, příhodám, ke světovému dění, k živé přítomnosti.“¹⁰

Tím je pojmenován jeden z důležitých impulzů mé tvorby: přítomnost jiného, vnějšku, vnějšího světa, „živá přítomnost“. V minulosti se často mluvilo o tom, že pro svou kompoziční praxi naléhavě potřebuji „mimohudební podnět“. Může jít o zkušenosti a příběhy uložené v jiných uměleckých formách, třeba v literatuře. Může jít o tematický nebo divadelní kontext, o inspiraci z oblasti výtvarného umění anebo o zvuky, které nevznikly tam, kde se sešli hudebníci, aby společně muzicírovali, nýbrž byly zaznamenány někde venku a zachyceny na kazetu, pásku nebo sampler. Může se rovněž jednat o akustickou přítomnost nějakého stroje – tak tomu je třeba ve *Schwarz auf Weiss* –, který prostřednictvím struktury nebo času, jež jsou pro hudebníky vnější a jimi neovlivnitelné,

10 Maurice Blanchot. *Literární prostor*. Přeložili Marie Kohoutová a Michal Pacvoň. Praha: Herrmann a synové, 1999, s. 23.

signalizuje: nejste to jen vy, kdo stanovuje zákony, podle kterých se hraje.

Svůj záměr snad mohu lépe ozřejmit na dvou příkladech z oblasti výtvarného umění. Abstraktní malíř Mark Rothko zdůvodňuje velký formát svých obrazů následujícími argumenty:

„Maluji opravdu velké obrazy. Uvědomuji si, že historicky bylo smyslem malování velkých obrazů ztvárnění něčeho velkolepého a pompézního. Ale důvod, proč je maluji já – a myslím, že to platí i pro ostatní malíře, které znám –, je právě ten, že chci, aby byly intimní a lidské. Namalovat malý obraz znamená umístit sám sebe mimo vlastní zkušenost, pohlížet na zkušenost jako ve stereoskopu nebo přes zmenšovací sklo. [...] Ať však namalujete velký obraz jakkoliv, budete uvnitř něj. Nejde o něco, co byste ovládali.“¹¹

A fotografie düsseldorfského malíře Andrease Gurského přidělují zobrazeným osobám místo, které jim ve společnosti náleží: ukazují malé chodce pod velkými dálničními mosty, lidi na křižovatce, podobné mravencům, jednotlivé zákaznícíky v ohromném supermarketu. Tento pohled, vždy ostrý, má dvě kvality: jednak nerozhoduje za pozorovatele o tom, co je důležité a nedůležité, nýbrž jeho zraku ponechává svobodu. A jednak znázorňuje skutečné vztahy sil v realistickém poměru, který nestrání subjektům – to je další výzva pro pozorovatele, aby se s těmito vztahy konfrontoval.

11 „A Symposium on How to Combine Architecture, Painting and Sculpture“. *Interiors*. 1951, roč. 110, č. 10 (květen), s. 104.

Umělecká substance, jež je strukturována výhradně subjektivně a v níž tyto pozice nejsou ponechány otevřené, nýbrž jsou expresivně obsazeny uměleckým subjektem, může jen sotva něco vypovědět o skutečných vztazích sil. Spisovatel ze svého vlastního díla ustupuje; nemá vůbec na výběr. To je pro spisovatele charakteristické. Už ve starém Egyptě je bůh písma převozníkem mrtvých. Poeova povídka *Shadow – A Parable* (Stín – podobenství), na kterou mě Heiner Müller vícekrát odkazoval a kterou pro mě přečetl, tak začíná těmito slovy:

„Vy, kteří čtete, jste ještě mezi živými; ale já, který píšu, jsem již dávno na cestě do krajiny stínů. Neboť se přihodí skutečně podivné věci, mnohá tajemství budou odhalena a mnoho staletí uplyne, než tyto paměti spatří zraky lidí. A až je spatří, někteří neuvěří, někteří budou pochybovat a jen málo bude těch, kteří budou hluboce uvažovat nad písmeny vyrytými zde železným rydlem.“¹²

Onoho večera, kdy jsem se dozvěděl o smrti Heinerja Müllera, jsem si tuto nahrávku, jež vznikla o několik let dříve, několikrát poslechl. Jakkoliv na mne první řádky ohromně zapůsobily, průběh celého podobenství, vycházejícího z nepřítomnosti písícího, mi brzy ozřejmil, že důležité první věty povídky nesmíme brát pouze doslovně.

12 Edgar Allan Poe. „Stín – podobenství“. In: Týž. *Krajina stínů*. Přel. Ladislav Šenkyřík. Praha: Aurora, 1998, s. 91.

Vše napsané, „každý grafém je ve své podstatě testamentární“ (Jacques Derrida).¹³ Napsaný text ukazuje, že k nám sice někdo mluví, ale „Qui parle? Qui parle donc?“¹⁴

To sice platí i pro skladatele, máme s tím však méně zkušeností (kdo vůbec dokáže číst partitury?), protože s hudbou se setkáváme jako s hudební formou, jež se hraje a provádí – čímž je znovu probouzena k životu – a v níž může zůstat přítomný komponující subjekt.

Podívejme se blíže na ony figury psaní, které se v Poeově podobenství objevují na stěně:

„A hle! Zpoza těch černých drapérií, kam zmizely tóny mé písně, se vynořil temný, neurčitý stín – stín podobný onomu, jaký vrhá lidská postava, je-li měsíc nízko na nebi: nebyl to však stín člověka ani Boha, nepodobal se žádnému známému předmětu. Chvilí se chvěl mezi drapériemi komnaty, až konečně spočinul v celé své délce na povrchu mosazných dveří. Byl to však stín nejasný, beztvářý a neurčitý a nebyl to stín člověka ani Boha: ani žádného boha řeckého, chaldejského či egyptského. A stín, který spočíval na mosazných dveřích pod obloukovou římsou s vlysy, se nehýbal, nepromluvil jedině slovo, nýbrž tam zůstával zcela strnulý.“¹⁵

13 Jacques Derrida. *De la grammatologie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1967, s. 96. – pozn. překl.

14 Maurice Blanchot. *Warten Vergessen – ein Abwesender*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1964. („Kdo mluví? Kdo tedy mluví?“ – pozn. překl.)

15 E. A. Poe. „Stín – podobenství“, s. 95.