

Hudba, zvuk a hluk v súčasnom hudobnodramatickom umení

Slávka Kopčáková; slavka.kopcakova@unipo.sk

Abstrakt: Pre celú auditívnu ľudskú kultúru 20. storočia je charakteristické narastanie hluku v životnom prostredí človeka. Zákonitou konzekvenciou sú jeho následné prieniky do umeleckej kultúry (futurizmus, elektroakustická hudba, noise music etc.). Hluky, šumy a rôzne pôvodne nehudobné zvuky začali už v čase svojho vzniku tendovať k tomu, aby boli prostriedkami na rozširovanie potenciálnych estetických kvalít umenia. V našej štúdií zvažujeme prítomnosť hlukových elementov ako výrazového prostriedku v súčasnom hudobno-dramatickom umení. Ich estetické účinky v alternatívnom divadle analyzujeme na príklade inscenácií a tvorivých dielní v rámci festivalu Akademický Prešov.

Kľúčové slová: estetika hluku, futurizmus, elektroakustická hudba, noise music, hudobno-dramatický žáner, alternatívne divadlo.

Abstract: The increase of noise in man's environment is a characteristic of aural human culture of the 20th century. Its subsequent involvement in artistic culture (futurism, electroacoustic music, noise music, etc.) is a natural consequence of these processes. At its beginnings, noise, hisses, distortions, and various, originally non-musical, sounds came to be the means of expansion of potential aesthetic qualities of art. In the paper, the presence of noise elements as means of expression in the contemporary musical-dramatic genre is considered. Their aesthetic effects in alternative theatre are analysed using examples of performances and workshops at the "Academic Prešov" festival.

Keywords: aesthetics of noise, futurism, electroacoustic music, noise music, musical-dramatic genre, alternative theatre.

Hlukové elementy v umení – historický exkurz a estetické východiská

Pre celú auditívnu ľudskú kultúru 20. storočia je charakteristické narastanie hluku v životnom prostredí človeka. Zákonitou konzekvenciou sú jeho následné prieniky do umeleckej kultúry. Estetika hluku a estetika ticha sú dve odvrátené stránky tej istej mince. Hluky, šumy a rôzne, najmä elektroakustickou cestou generované, modelované a metamorfované zvuky si začali už v čase svojho vzniku nárokovať na to, aby boli prostriedkami na rozširovanie potenciálnych estetických kvalít umenia. Nepredstavovali však jednoznačne prijímané zmyslové pôžitky, ale naopak, ich skutočná „neprijemnosť“ sa pričínila o paušálny postoj k väčšine súčasného umenia ako niečomu disonantnému, znervózňujúcemu, nenapĺňajúcemu. Estetička a filozofka umenia Susanne Langerová v 40. rokoch konštatuje, že v 20. storočí silnie tendencia pokladať umenie skôr za významový fenomén, než za príjemný zážitok, potešenie zmyslov: „*Súvisí to pravdepodobne s voľným používaním disonancie a takezvanéj „škaradosti“ významnými umelcami vo všetkých oblastiach umenia*“ (Langerová 1998, s. 5).

Prvé známky tohto procesu nachádzame vo futuristickom hnutí a jeho transformáciách do estetiky bruitizmu, ako aplikácie futuristických ideí do artificiálnej hudby. V Manifeste futuristov (1911) skladateľ Francesco Balilla Pratella deklaruje: „*Najhlavnejšou požiadavkou futuristickej hudby je využitie nových zvukových a výrazových prostriedkov, ktoré odrážajú dobu strojov, elektriny, tovární [...]*“ (podľa Martináková 2001, s. 29). V roku 1913 napísal taliansky futuristický skladateľ Luigi Russolo ďalší z početných futuristických manifestov, Umenie hluku, v ktorom uvažuje o potrebe obohatenia hudby o nekonečnú mnohotvárnosť „*hlukových tónov*“, ktoré je potrebné navzájom naladiť a harmonicky usporiadať. Russolo pritom navrhol

šesť kategórií hlukov futuristického orchestra a postuloval „povinnosti“ futuristického skladateľa obohacovať svet tónov disonanciami a hlukmi.

Umelecké hnutie dadaizmu, ktoré vzniklo vo Švajčiarsku v roku 1915, hľadalo nové podoby umenia opačne ako futurizmus – usilovalo sa eliminovať všetky snahy vnášajúce do umenia parametre technizácie života, teda i samotnej zvukovej techniky. Napriek tomu však určité umelecké rezultáty tohto kultúrneho pohybu možno vidieť v expozícii hluku ako spôsobu desémantizácie znejúceho umeleckého prejavu. Spomenieme aspoň jeden príklad, a to prezentáciu simultánných básní. Vo Voltairovom kabarete (prvom centre dadaistov v Zürichu) recitovali v roku 1916 báseň *Admirál hľadá byt na prenájom* trojjazyčne traja recitátori za sprievodu najrôznejších hlukov a zvukov. Táto kontrapunktická recitácia vytvorila bizarnú negáciu zmyslu poézie, pretože všetky zvuky prevažovali svojou energiou nad ľudským hlasom. Zuzana Martináková poznamenáva, že daný kontrapunkt mal slúžiť ako určitý „návod na myslenie a na usmerňovanie toku myšlienok poslucháča“ (Martináková 2001, s. 30). Takéto extravagantné formy umenia vyústili do surrealizmu, ale hlavne anticipovali kompozičné techniky povojnovej avantgardy, vo veľkej miere iniciovali vznik konkrétnej a elektronickej hudby, sonoristické a aleatorické koncepcie a podobne.

Vek techniky a globálnej priemyselnej kultúry vystupňoval svoje požiadavky smerom k hudobným prejavom v 60. rokoch 20. storočia. Hudba sa tu dostala k hraniciam, kde prestala byť hudbou v dovtedajšom zmysle slova, pričom sa v nej začali uplatňovať iba čiastočne hudobné zvuky, teda hudba do svojho inventára postupne priberala rôzne z jej sveta odvrhnuté zvuky a hluky. Ako dôležitý sa nám javí fakt, že John Cage (1912 – 1992) už v 30. rokoch 20. storočia sníval o „novej“ hudbe a usilovne študoval texty svojich učiteľov, napríklad texty futuristu Luigiho Russola *Umenie hluku* (1913), Carlosa Cháveza *Za novú hudbu* (1937) a zaoberal sa názormi a experimentmi svojho učiteľa Henryho Cowella v oblasti nových zvukových zdrojov. Z hľadiska nových hudobných prístupov sú dôležité Cageove texty *Silence a The Future of Music* (1937), v ktorých sa autor vyjadruje, že hudba budúcnosti bude využívať rôzne hluky pri tvorení a že raz bude možné všetky zvuky produkovať prostredníctvom elektronických zariadení kreujúcich zvuky ľubovoľnej intenzity.

Experimentálna hudba 50. a 60. rokov sa definovala najčastejšie na základe novosti používaných zvukov. Už prvá Cageova skladba *Imaginary Landscape No. 1* (1939), vytvorená elektronicke, používala mikrofóny, snímače, deformácie vopred nahratých zvukov. V jeho skladbe *Radio music* (1956) mali všetci členovia orchestra mali svoje rádioprijímače a na povel dirigenta začali rádiá prelaďovať. Výsledkom boli nehudobné zvuky veľkej intenzity. Najmä elektronicke hudba sa zakrátko po svojom etablovaní v druhej polovici 20. storočia vyprofilovala ako zvukový prostriedok vo väčšine prípadov vyvolávajúci obrazy hrôzy, kataklizmy, vojny, katastrof, hlučnej továrne a podobne. Hlučné asi sotva môže byť krásne, samotný hluk nám v oveľa väčšej miere evokuje to, čo je zlé, odcudzené, nepríjemné, akési prekročenie antropomorfnej miery všeobecne.

V súvislosti s prítomnosťou nehudobných zvukov (šumy a hluky) v hudbe estetička Renáta Beličová konštatuje, že mimohudobné pojmy stáli dlho mimo pozornosť hudobnej estetiky, čo pretrvávalo približne do prvých prejavov moderny prvej tretiny 20. storočia. Z premís postulovaných recepčnou hudobnou estetikou však vyplýva, že „estetickým objektom sa môže stať akýkoľvek zvuk“ (Beličová 2008, s. 385), ktorý je produktom auditívneho prostredia. V hudobnej kultúre bolo hľadanie extrémnych zvukových kvalít do určitej miery esteticky obohacujúcim elementom, netreba však zabúdať na skutočnosť, že každý zvuk (aj hudobný) sa pri extrémnej intenzite fakticky stáva hlukom a neguje zmysluplné vzťahy vytvárané vnímaním štruktúry kompozície, usúvzťažnených prvkov generujúcich hudobný význam a nesúcich hudobný obsah. V súvislosti s atonálnou, elektronicke a konkrétou

hudbou Jozef Cseres konštatuje, že tieto umelecké prejavy menia kvalitu vzťahov medzi svojimi výrazovými prvkami z hierarchickej na štatistickú, čím eliminujú jej antropomorfickú interpretáciu (Cseres 1997, s. 9).

Hluk ako výrazový prostriedok v súčasnom hudobno-dramatickom umení

Estetika hluku v dramatickom umení čerpala do značnej miery zo živnej pôdy hudobného experimentu, t. j. eventov, happeningov či performancií, ktoré majú blízko aj k experimentálnemu divadlu, antidramaturgicky poňatej opere, napokon aj k alternatívne mu divadlu, respektíve existovali ako alternatíva k oficiálnemu tradičnému umeniu v čase, keď sa koncept alternatívneho divadla azda iba rodil. Prvý šok zažil apercpečne nepripravený divák počas expanzie elektroakustickej hudby v 60. rokoch 20. storočia. V období avantgardy a experimentálnej hudby dve desaťročia po druhej svetovej vojne sa síce vďaka filozofickému prístupu k umeleckej tvorbe a umeleckému času u Johna Cagea a jeho spolupracovníkov ticho a hluk dialekticky vyvažovali, avšak na konci 20. storočia (nie všeobecne, iba ako jedna z mnohých tendencií) ohlasujú prístupy k tvorbe hudby jednoznačne príklon k estetike hluku.

V dramatickom umení to možno ukázať na príklade neskorej tvorby skladateľa esteticky „promiskuitného“, t. j. umelca, ktorý overil či zužitkoval všetky kompozičné metódy zrodené v areáli Darmstadtu a „vplával“ do postmodernej plurality štýlov. Na prelome 20. a 21. storočia (v rokoch 1977 – 2003), dovedna 26 rokov strávil Karlheinz Stockhausen prácou na diele *Licht*, metawagnerovskm cykle siedmych opier, z ktorých každá nesie meno jedného dňa v týždni. V partitúre sa objavujú výstredné požiadavky, ktoré zabránili scénickej realizácii niektorých častí: napríklad v opere *Streda* mali štyria hráči na sláčikových nástrojoch odletieť na vrtuľníkoch, v *Piatku* tvorca požadoval letiacu raketu a iné extravagantnosti. Opera je zakončená fantazmagoricky, a to dunením tamtamov, akordmi organu a pozáun, extatickými výkrikmi a mumlaním, a večným vyzváňaním zvonov (Ross 2011, s. 474).

Elektronický hluk, z ktorého naskakuje poslucháčom husia koža, je v súčasnej hudbe legitímnu súčasťou jej estetického programu. Alex Ross uvádza vo svojej analýze hudby 20. storočia množstvo príkladov, kde sa útržky minulosti miešajú s frenetickými zvukmi klasických nástrojov využívaných „netradične“. Nezanedbateľnou črtou tejto hlukovej estetiky je striedanie expanzívnych zvukových rovín s pasážami ticha. Ako príklad môže slúžiť nemecký skladateľ Helmut Lachenman, ktorý „šepoty“ a „výkriky“ vo svojich dielach starostlivo rozmiestňuje, čím udržuje publikum v stave napätého vzrušenia. Zvukové prostriedky, použité v jeho opere *Dievčatko so zápalkami* (2002), zodpovedajúce ľadovému chladu atmosféry a hudobne vyjadrené „ľadovým“ treskotom, analyzuje i Zuzana Sláviková: „[...] jednotlivé blásky textu, ktoré sa rozvíjajú v hraničnej oblasti medzi zvukom a šumom“ (Sláviková 2008, s. 214). Rozkúskované slová, vokály znejúce na hlbokom tóne F, sugerujú zavýjanie vetra, skladateľ vytvára vibrujúci priestor, v ktorom zvuky, hlasy a šumy splývajú, dokáže však vytvárať aj zvukové fatamorgány, zvukovú prázdnotu.

Na opačnej strane Európy skladateľka Sofja Gubajdulina zaplňuje priestor nekonvenčnými bzučiacimi a pulzujúcimi textúrami, jačiacimi glisandami dychových a bicích nástrojov, „drhnutím“ a šepotom slákov (Ross 2011, s. 479). Najvýznamnejší európsky minimalista Louis Andriessen vytvoril v roku 1976 rozsiahle vokálno-inštrumentálne dielo *Der Staat* (Ústava) podľa Platóna. Vo výbere textov ironicky vyniká Platónovo varovanie pred slobodou hudobného vyjadrovania: „*Dílo samotné je ztělesněním blasivosti a lascivnosti, kterých se obává Platon*“ (Ross 2011, s. 475). Hluk sa v hudbe 20. storočia dopracoval k sémantickej nosnosti a estetickej účinnosti výpovede zodpovedajúcej danej auditívnej situácii ľudstva euroatlantickej kultúry.

Posledný prípad hluku ako estetického fenoménu je najextrémnejší. Ide o štýl súčasnej hudby ostatných desaťročí, tzv. noise music, zvukové umenie, v ktorom je hluk primárnym komponentom. Generuje sa akusticky alebo elektronicky, pomocou PC technológií, stochastickými metódami. Dôraz sa kladie na vysokú úroveň hlasitosti, prípadne na dĺžku hlasitých pasáží. Korene estetiky hluku siahajú k futurizmu, dadaizmu a surrealizmu prvej polovice 20. storočia, ale tiež k povojnovému hnutiu fluxus či k súčasným formám na pomedzí avantgardného rocku a ďalších štýlov (vrátane rocku, industrial music, techno, trash, blackmetal) využívajúcich extrémnu hlučnosť a deformácie zvuku. Paul Hegarty sa vo svojej knihe *Noise/Music* (2007) usiluje definovať noise music na základe prác známych kritikov kultúry, ako sú Jean Baudrillard či Teodor Wiesengrund Adorno, hľadajúcich stopy histórie prenikania hluku do umenia. Podľa Hegartyho tento trend otvára práve skladba Johna Cagea *4'33''* (1952), prostredníctvom ktorej poslucháči začínajú vnímať náhodné zvuky okolitého prostredia, predstavujúce napätie medzi očakávaným (tóny hudby) a neočakávaným či skôr neželaným hlukom. Hluk je tu použitý ako prostriedok k navodeniu nevšedného estetického zážitku a imaginácie.

Z hľadiska estetiky hlukovej hudby existujú štyri základné výstavbové prostriedky, respektíve typy hluku: nechcený hluk, nehudobné zvuky, akýkoľvek príliš hlasitý zvuk a akékoľvek rušivé podnety v signalizačných systémoch (napríklad znelky telefónov). Definície hlukov vo vzťahu k hudbe sa však taktiež vyvíjajú. Aktuálne sú opäť archaické hluky alebo hluk, ktorý vyrábajú telegrafické spojenia, nenávratne patriace do histórie (online). Hluk súvisí s kategóriou škaredého, podobne ako ona dominuje umeniu 20. a 21. storočia, aj hluk sa stal nielen súčasťou auditívneho prostredia človeka, ale automaticky i jeho výseku – umenia. Tak ako všetky provokujúce formy umenia (dadaizmus, futurizmus, fluxus atď.) poukazovali k omnoho hlbším než len súdobým problémom „umenia pre umenie“, takisto estetika noise music môže mať svoj etický podtext, určité hlbšie výzvy smerom k širším spoločenským a ekologickým problémom.

Hluk v alternatívnom divadle – teoretické východiská a umelecké kreácie na Akademiickom Prešove

V teórii hudobného divadla sú auditívne a vizuálne parametre umiestňované v priestore z perspektívy vytvárania významovotvorných prvkov. V scénickom žánri hrá hudba význačnú syntakticko-sémantickú rolu, tvorí nielen komentár, ale aj anticipuje či naopak dopovedá dej, prípadne tvorí k nemu kontrapunkt tým, že i zdanlivý nesúlad hudby a obrazu môže zdôrazňovať určité emocionálne prvky situácií. Akonáhle je hudba inkorporovaná do divadelného predstavenia, jej účasť nemá povahu kulisového efektu, ale stáva sa súčasťou komplexnej scénickej (audiovizuálnej umeleckej informácie). J. Fukač konštatuje, že tak, ako hudobné divadlo má ambivalentnú schopnosť vystupovať ako scénický prejav i ako hudba, aj opačne platí, že umenia, ktoré pôvodne (napríklad antické musiké) pôsobili v jednote a prvotnej nerozlišenosti, dnes už ako samostatné disponujú ochotou vytvárať významné interakcie a syntézy (Fukač 1981, s. 228). „Čistá“ činohra je stále viac výnimkou a do jej tkaniva vstupuje v prekvapivo nových znakových funkciách diferencovaný hudobný prejav. Funkcie hudby voči štruktúre scénického objektu sú neobyčajne diferencované, často priam kľúčové (Fukač 1981, s. 229).

Scénické žánre v historickom vývoji niekoľkokrát inovovali svoju poetiku hybridizáciou, krížením s inými druhmi. Rozšírenie diapazónu prostriedkov hudby o (netónové) zvukové fenomény ako hluk alebo šum prebehlo v 20. storočí v niekoľkých fázach, počnúc futurizmom, cez povojnovú avantgardu a končiac súčasnou syntézou a zdokonalením elektronických prístrojov v prepojení na počítačom podporovanú kompozíciu. Jeho penetrácia (začleňovanie zvukových a hlukových elementov) do oblasti alternatívneho

divadla je nielen prirodzená, ale aj omnoho logickejšia práve preto, že experimentálne a alternatívne divadlo malo vždy omnoho väčšiu estetickú autonómnosť a odvahu inovovať, narúšať konvencie i reagovať na spoločenské zmeny a pohyby. Preto všetky prvky auditívnej kultúry, teda celkového zvukového prostredia súčasného človeka, do alternatívneho divadla jednoducho logicky vývojovo, psychologicky i poeticky patria.

Alternatívne divadlo vychádza zo všetkých tradičných dramatických a hudobno-dramatických foriem, súc výnimočným fenoménom, stále je a ostáva divadlom. Tieto tradičné formy neneguje, iba z nich tvorivo selektuje, pretvára postupmi ako redukcia výrazových prostriedkov, anekdotickosť a skratka, prioritizácia vizuálneho alebo auditívneho vyjadrovacieho média na úkor slova, textu ako prostriedkov narácie či expresie, využívanie tradičných postupov v postmoderných „úvodzovkách“, absurdizácia, desémantizácia, nesúlady hudby a obrazu, hudby a slova alebo obrazu a slova, ako prostriedok zdôrazňovania určitých emocionálnych prvkov. Podobne ako v samotnom hudobnom umení sa paleta výrazových prostriedkov divadla rozrástla o hluky, šumy, umelo vytvorené zvuky, elektroniku a jej hlukové formy (typickým reprezentantom je noise music), syntakticko-sémantická rola audiálneho prvku, konkrétne hluku, má svoje miesto aj v umeleckom prejave alternatívnych foriem divadla.

Z hľadiska regionálneho akcentu našich bádání a teoretických reflexií prameniáciach z konkrétnych umeleckých výsledkov vyberáme tri príklady pochádzajúce z aktuálnych produkcií Akademického Prešova (ďalej AP) za posledné tvorivé roky tohto významného umeleckého festivalu vysokoškolákov, amatérskych, ale tiež profesionálnych umeleckých telies. Teatrológička Eva Kušnírová analyzuje konceptuálne i z priestorového hľadiska alternatívnu prezentáciu *Šumy ulice prešovskej* (v rámci AP 2009) s črtami happeningu ako stvárnenie tenzívnej situácie súčasného človeka, ktorý nemôže vnímať všedné životné krásy, jednotlivosti každodenného života, pretože *„je permanentne zasahovaný neurózou každodenných civilizáčnych zásahov“* (Kušnírová 2012, s. 138). Z predstavenia zaujme predovšetkým postava Motorkára, ktorý si vedľa kaviarne opravuje motorku: *„[...] motorka ryčí, postavy z terasy sa pokúšajú komunikovať medzi sebou, no zásah hluku zvonku do ich ‚zvnútorňovaných‘ vzťahov je agresívny. Keď motorka zmlkne, obnoví sa nové konvenčné ľudské správanie“* (Kušnírová 2012, s. 139). Neskôr sa ozve opäť rev motorky, akustický fenomén zasiahne všetky postavy, navyše postavám v pouličnej kaviarni začínajú vyzváňať mobily, postava Hysterky reve do telefónu atď. Produkcia sa končí zvukom rozbiehajúceho sa skla na dlažbe (čaišník prevrháva všetky poháre). Usúvztážnenie hluku s narušením vzťahov a návratu do akustického normálu ako obnovenie ľudského potenciálu komunikovať je veľavravným symbolom.

V roku 2010 sa v Prešove na AP predstavil súbor Handa Gote Research and Development (HGR&D), jedna z najpozoruhodnejších formácií českého alternatívneho divadla. Súčasťou ich multimediálnych produkcií je aj tanec, pohyb, zvukový dizajn a integrácia technológií. Predstavenie *Emily* (v Prešove v roku 2010) malo scénu podobnú laboratóriu, kde boli na pracovných stoloch umiestnené mikrofóny, počítačová a zvuková technika atď. Hra začína bzučaním a praskaním zle pripojenej gitary a trhanými krehkými vzdychmi. Eva Kušnírová analyzuje podobu a účel zvukových prostriedkov takto: *„Herečka vytvára rôzne deformované či opakované zvuky, šumy prostredníctvom blasu, hudby, techniky, nahrávok iných zvukov, používa aj útržky skladieb. Z výrazu herečky a akcie, ktorú prezentovala sme mohli vyčítať strach a neistotu, izolovanosť, citový hlad a hladanie vlastnej identity“* (Kušnírová 2011, s. 173). Neoddeliteľnou súčasťou predstavenia je aj elektronická hudba vznikajúca priamo pred očami a ušami diváka. Jej sugestívnosť a expresívny spev speváčky vytvárajú celistvý zážitok.

Pôvodná autorská hudba stojaca na pomedzí performancie s použitím prvkov noise music sa objavila aj v študentskej produkcii na festivale Akademický Prešov 2011. Projekt *Kam kráča svet...* (2011),

multimediálna prezentácia, vznikol ako výsledok umeleckej činnosti študentov a učiteľov¹ odboru estetika Inštitútu estetiky, vied o umení a kulturologie Filozofickej fakulty PU a bol realizovaný v rámci 45. ročníka festivalu AP (4. 5. 2011 v Malej sále Divadla Alexandra Duchnoviča Prešov). Pôvodne bol koncipovaný ako performancia s pracovným názvom Koniec sveta, s pôvodným zámerom vytvoriť sprievodné hudobné teleso reagujúce na aktuálne vznikajúce situácie a náhodný výber, napokon však bola „hudba náhody“ nahradená na počítači vopred skomponovanou hlukovou „hudbou“ a k nej pridanými hudobnými a nehudobnými elementmi (fľaše naplnené kameňmi, strukovinami, vodou, vrážanie deformovaním plastovej fľaše a podobne) v priebehu prezentácie. Do hudby boli postupne pomocou počítača pridávané ďalšie zvuky, až sa hudba v prvej časti zmenila na hluk, akoby hluk doby. Ten bol a v druhej časti vybalansovaný na hudbu takmer relaxačného účinku, podfarbujúcu pohybovú choreografiu doplnenú o videoprodukciiu.

Ideovým fundamentom projektu bolo ukázať dve rôzne možnosti existencie ľudí na svete, prvou bola štandardná chvíľa v súčasnej spoločnosti, v ktorej sa takmer každý jedinec mení na stroj, neschopný prežiť bez svojho telefónu a internetu, bezohľadný a nevšímavý voči svojmu okoliu, ktoré postupne prestáva vnímať ako svoje životné prostredie, ale je pre neho iba nutným priestorom pre vykonávanie činností, vedúcich k získaniu materiálneho vlastníctva. Túto etapu spoločnosti môže mať svet problém uniesť, čo bolo naznačené jej deštrukciou v podobe výbuchu a úplnej tmy. Hlasitá hudba a hluk, chaotický pohyb a tanečné improvizácie sémantizovali tieto idey do neverbálnej podoby. Výbuch a úplná tma na konci prvej časti tieto znaky znegovali a zvýznamnili protikladné momenty ticha ako nástupu druhej časti symbolizujúcej jediné východisko – návrat k prírode, prirodzenosti. Hluk a ticho ako binárna dvojica tu fungovali ako zobrazovací element protikladu medzi tým, čo je, a tým, čo by mohlo/malo byť. Tenziu medzi tým, čo je pre nás prospešné, a tým, čo nás ubíja, ničí ľudskú prirodzenosť a vzdáva ju ľuďom od „podstaty“.

Aj keď sa alternatívne divadlo definuje ako priestor na experiment, uvoľnenosť či prevahu etického reflektovania spoločenských problémov nad estetikou, všetky tri príklady nápadne pripomínajú aktívnu účasť estetiky škaredého, dodajme vo forme hlučného, nepríjemného, nesúrodého, negujúceho alebo, naopak, potvrdzujúceho spätosť konvenčných situácií, v ktorých sa človek ocitne, s jeho estetickým prežívaním. Škaredé neznamená len neprítomnosť krásy, je aj reakciou na preestetizovanie charakteristické pre európsku kultúru, v umení je užívané ako provokácia či prebudenie z letargie.

Stopy hluku v hudbe posledných desaťročí do určitej miery prekročili antropomorfnú mieru, a to najmä zahusťovaním hudobných prostriedkov, agresivitou zvuku, jeho intenzitou stojacou na hranici fyziologickej bolesti či šoku.² Skutočnosť, že súčasný človek potrebuje čoraz viac a čoraz silnejších podnetov (audiálnych i vizuálnych), že je akoby znečulivý, slovami Wolfganga Welscha „anestetizovaný“, sa prirodzene premietla aj do umeleckého prejavu, nie natoľko v oblasti jeho nových foriem či žánrových odnoží, ako skôr v transformácii jeho výrazových prostriedkov k zosilneniu podnetov, k výkričníkom, k imperatívu, k hraničnej intenzite, skúmaniu perцепčných, ale aj psychologických a perцепčných možností, zahrňujúcich skutočnosť, či prijímateľ prijme pravidlá hry od umelca, ktorý ich svojvoľne inovuje alebo nanovo kreuje... Hluk ako protiváha ticha má však v umení jedno dôležité poslanie – je ním skutočnosť, že počuť ticho môžeme jedine vtedy, ak mu predchádzal

¹ Dramaturgia: Slávka Kopčáková a Eva Kušnírová. Námet a hudba: Tomáš Timko. Text: Adam Mikuš, Choreografia: Lenka Papugová

² V dost' podstatnej miere ide o celý arzenál Novej hudby po druhej svetovej vojne, ktorá samu seba (najmä elektronika a aleatorika) vnímala ako „spásonosný“ impulz zjavenia cesty pre ďalší vývoj hudby.

hluk. Je tomu tak z pochopiteľných dôvodov – ticho je fyzikálne akusticky v reálnom živote v skutočnosti neexistujúci fenomén.

Práve z tejto pozície nevyhnutnosti existencie dvoch protikladov (nielen ako zmyslu jedného v druhom, ale i pre vysvetlenie jedného druhým) sa nám využitie sémantických možností hluku môže javiť ako jedna z podôb večnej tendencie umenia a jeho sebaobnovy z vlastných vnútorných zdrojov. Je ňou neustále striedanie jednoduchých foriem a kompozičného arzenálu zložitejšími, a následne – v momente, keď dôjde k prekomplikovanosti jazyka umenia – zložitejších jednoduchšími. Práve tak aj z hľadiska výrazových prvkov umenia a ich intenzity neustále zaznamenávame striedanie období, keď umelecké prejavy musia hlučne kričať či „revat“ (aby sme sa vôbec dopátrali k ich skrytému zmyslu), s obdobiami, keď stačí pravdy života, zákony skúseností a vnímaného bytia vo forme umeleckých obrazov pošepnúť – a aj v tichu im ostatní môžu porozumieť.

Literatúra:

- [1] BELIČOVÁ, R. 2008. Nitrianska škola a jej alternatíva hudobnej estetiky. In. SOŠKOVÁ, J. ed.: Filozoficko-estetické reflexie posthistorického umenia. *Studia Aesthetica X*. Prešov: FF PU, s. 382 – 391.
- [2] CSERES, J. 1997. Za estetiku hluku (a pritom nie proti estetike ticha). In. *Ticho*. roč. 1, č. 4 – 5, s. 6 – 9.
- [3] FUKAČ, J. 1981. Co by nám měl napovědět pojem hudební divadlo. In. *Hudební rozhledy*. roč. 34, č. 5, s. 227 – 230.
- [4] KUŠNÍROVÁ, E. 2012. Pouličné divadlo. In. HORÁK, K. – PUKAN, M. – KUŠNÍROVÁ, E. *Reflexie divadla, divadlo reflexie*. Prešov: FF PU 2012.
- [5] KUŠNÍROVÁ, E. 2011. O dvoch typech alternatívneho divadla. In. KOPČÁKOVÁ, S. ed. *HUDBA A UMENIA. Vzájomné vzťahy a prieniky v kontexte intermediality a integrácie*. *Studia Scientiae Artis I*. Prešov: FF PU v Prešove, s. 167 – 177.
- [6] LANGEROVÁ, K., S. 1998. O významovosti v hudbe. *Genéza umeleckého zmyslu*. Bratislava: SNEH.
- [7] MARTINÁKOVÁ, Z. 2001. Futurizmus – hnutie za nové umenie. In: *Hudobný život*. roč. 38, č. 3, s. 28 – 31.
- [8] MARTINÁKOVÁ, Z. 2001. Dadaizmus – zrod antiumenia či nových podôb umenia? In. *Hudobný život*. roč. 38, č. 3, s. 28 – 31.
- [9] Noise music. [online], [cit. 7. 5. 2012]. Dostupné na internete: http://en.wikipedia.org/wiki/Noise_music.
- [10] ROSS, A. 2011. *Zbývá jen hluk. Naslouchání dvacátému století*. Praha: Argo.
- [11] SLÁVIKOVÁ, Z. 2008. Umelecké stvárnenie zla vo vybraných vokálno-inštrumentálnych dielach skladateľov 20. storočia. In. STANISLAVOVÁ, Z. – ANDRIČÍKOVÁ, M. eds. *Fenomén zla v súčasnom umení pre deti a mládež*. Prešov: PdF PU, s. 206 – 221.

Doc. PaedDr. Slávka Kopčáková, PhD.
Inštitút estetiky a umeleckej kultúry
FF PU v Prešove
slavka.kopcakova@unipo.sk

www.casopisespes.sk
