

Životodarná miazga hudby (a) stromov

(Od rezonancie k existencii: strom v hudbe)

Július Fujak

Text vznikol na objednávku viedenskej galérie Belvedere Museum k veľkej medzinárodnej výstave *GROW. Der Baum in der Kunst* (kurátor: Miroslav Halák, 23. 9. 2022 – 8. 1. 2023) zahŕňajúcej vo viacerých sekciách viac ako sto rôznych diel – obrazov, sôch, fotografií a inštalácií – v rozsahu od 15. storočia až po súčasnosť (vrátane našich autorov – maliarov Ladislava Mednyánszkeho, Mareka Ormandíka, Doroty Sadovskej, konceptualistov Michala Kerna, Milana Adamčiaka, fotografky Zuzany Mináčovej a i.).¹

Súčasťou výstavy je aj hudobná zložka – v jednotlivých sekciách si návštevníci mohli cez QR-kódy vypočúť tematicky príbuzné skladby rôznych autorov vo výbere Jána Sudzina z portfólia vydavateľstva Hevhetia (vrátane Mariána Vargu & tÉóRie OtraSu, Krzysztofa Kobilińskiego, Davida Kollara & Arve Henriksena, Nory Skutovej, Erika Trufaza, Soheila Peyghambariho, Oskara Rózsu a. i.).

...

Je priam nadľudskou úlohou opísať všetky asociácie a symbolické či archetypálne významy späté v dejinách so vzťahom človeka a stromu. Polyvalentnosť nášho existenciálne bytostného vzťahovania sa k nemu nevyplýva len z mnohorakých životodarných podôb nášho spolubytia s ním, ale zo samotnej verbálne neobsiahnuteľnej povahy stromu ako živej bytosti. Nie náhodou súčasná biosemiotika obracia pozornosť o. i. aj k skúmaniu svojráznej, tichej inteligencie rastlín, ako aj k ich obdivuhodnej schopnosti komunikácie v ich *Um-welte* či k vypeľosti ich koreňového systému. V prípade stromov hovoríme *de facto* o ich mozgovom trakte skrytom pod zemou (výskum logiky rastu a pohybu korieňkov, ktoré, mimochodom, aj vizuálne pripomínajú naše mikro nervové zakončenia a synapsie) – z čoho je zrejmé, že tu máme dočinenia s niečím obdivuhodným i nezvyčajným zároveň... Strom ako taký obdivujeme v jeho jedinečnej „takosti“ bytia, stojíme v úžase nad jeho schopnosťou vyrastania zvnútra a symbiózou s prostredím konkrétneho ekosystému, a predovšetkým nad biofílnym zázrakom

fotosyntézy – *arbor vitae* nie je len metaforou, ale synonymom života, princípom, od ktorého sa dodnes máme čo učiť.

Téma vzťahu stromu a hudby je bezbrehá. V hudobných dejinách od praveku až po súčasnosť nachádzame dostatok dôkazov jednak o využití jeho matérie, ale najmä o hlbinej inšpirácii jeho fenomenalitou a kultúrne transponovanou semiózou vo sférach *musica iconica*, *musica rhetorica* a *musica symbolica*.² Kapitolou samou osebe je prípad, keď bytie stromu je extenzívne predĺžené, resp. má svoje pokračovanie v hudobnom nástroji, ktorý je z jeho dreva vyrobený – ide o akýsi jeho „život po živote“. Dejiny nástrojárstva sú staré ako samotné dejiny hudby a doslova alchýmia tvorby a výroby hudobných nástrojov minimálne od čias antiky a mimoeurópskych starovekých kultúr má neraz u mnohých majstrov – z ktorých *pars pro toto* spomeňme aspoň Antonia Stradivariho – priam mystický nádych. Drevo aj po štátí stromu naďalej pracuje, žije, vtelené napríklad do tvaru huslí, ktoré čím sú staršie a čím viac sa plnohodnotne na nich hrá, tým viac získavajú na kráse zvuku. Nie náhodou sa zvykne hovoriť, že nástroj „má dušu“ („dušou“ sa nazýva aj vnútorná, nášmu zraku skrytá výstuž korpusu sláčikových nástrojov, akustickej gitary, psaltéria a i.). Osobne tak ako každý hudobník mám k svojim nástrojom – či už k storočnému chodníkovému cimbalu po dedovi, pianínu od otca alebo gitarám a bicím nástrojom – vyslovene dôverný vzťah a mám úctu ku každému výrobcovi nástrojov. Fascinuje ma príbeh ojedinelého basetového rohu z konca 18. storočia vytvoreného výnimočným nástrojárom Theodorom Lotzom (z Pressburgu, dnešnej Bratislavy) pre sólistu Antona Stadlera (ktorý si Lotzov „copyright“ neprávom privlastnil) na objednávku samotného Mozarta pre jeho známy (bas)klarinetový koncert A dur K 622, čo dokazuje Mozartov hlboký záujem o nové technológie späté s rozšírením zvukových možností drevených dychových nástrojov (v tomto prípade najmä v basovom registri). Rovnako tak možno obdivovať ojedinelé hudobné tesárstvo neobyčajného amerického skladateľa, nomáda a vizionára 20. storočia Harryho Partcha a jeho nevšedne krásny hudobný inštrumentár so špecifickým systémom tzv. prirodzeného ladenia – spomeňme aspoň jeho krásne bizarnú drevenú marimbu *Quadrangularis reversum*, *Crychord* či psaltérium *Harmonic Canon III* –, alebo z nedávnej minulosti objavenie revolučného typu ukotvenia tela a krku jedinečných elektrických gitár Jerryho Auerswalda z Kostnice. Tento vizionár stavby novej generácie hudobných nástrojov (tvarujúci ich korpusy, mimochodom, z prirodzene zvetraných vyše storočných afrických stromov) vytváral príznačne emblematické gitary na mieru pre ikony svetovej pop music ako je Prince alebo Adam Clayton z U2 a i. Hlboký rešpekt však chovám aj ku každému kvalitnému folklórnemu nástrojárovi, azda najviac spätému s prírodou.

Skúsme však obrátiť pozornosť na kultúrny, dejinotvorný diskurz symboliky stromu ako stromu života (*arbor vitae*), a to aj v špecificky abstraktnom kontexte hudby. Nie náhodou sa, napríklad, logika geniálneho hudobného myslenia významných skladateľov – Johanna Sebastiana Bacha v polyfónnej fúge či Jána Václava Stamica, Josepha Haydna a Wolfganga Amadea Mozarta v dialogickom rozvíjaní tém sonátovej formy, alebo Ludwiga van Beethovena v sugestívnej evolúcii rozvetvujúcich sa motívov revolučne pretváraného sonátového cyklu – pripodobňuje práve k stromu, resp. k vetviu jeho konárov. V rámci diskurzívneho naratívu tej-ktorej doby sa pohľady na možnosti alegorickej aproprácie stromu v hudbe, pochopiteľne, menili. Spomeňme monumentálnu košatosť sémantického previazania príznačných motívov vo Wagnerovom opernom

cykle *Nibelungov prsteň* – je známe, že práve prostredníctvom ich rozvíjania či „rozkoňovania“ v týchto štyroch operách nesmierne dômyselne a sofistikovane pozdvihol úlohu orchestra priam na úroveň antického chóru. V inom kontexte možno poukázať na implicitné sprítomnenie prírodných procesov v efemernej sonoristickosti Debussyho hudobného impresionizmu, čoho dokladom sú jeho revolučne poňaté klavírne *Prelúdiá* alebo úchvatné monumentálne symfonické dielo *More*.

Od druhej polovice 20. storočia však dochádza v rôznych druhoch hudby a audiálnych umení, najmä v umeleckom smere postmodernity, k radikálnemu odklonu od metafyzickej paradigmy chápania stromu ako mytologického emblému vzniku sveta či podstaty poznania³ k paradigmaticky inej tematizácii skôr rizomatických štruktúr, kde vonkoncom nemožno rozlišovať to, čo je hlavné a čo je odvodené. Presviedča nás o tom, napríklad, radikálna ontologická inakosť hudby voľnej, resp. neidiomatickej improvizácie alebo free jazzu už od 60. rokov minulého storočia, neevolučný a nekонтрастný charakter hudby Mortona Feldmana, hudobne inscenované eventy Johna Cagea (jeho chápanie ticha ako východiska v rámci zen-buddhizmu a filozofie absencie) alebo celé dlhoročné hnutie sound artu.

Na pochopenie súčasného umenia je principiálne dôležité poznať tie modernistické prúdy, na ktoré nadväzuje, a to aj v prípade tematicky symbolických alúzií stromu. Spomeňme napríklad to, ako sa výtvarná i hudobná avantgarda pred viac ako storočím vydala cestou nesmierne odvážneho, revoltujúceho prehodnocovania podloží, limitov a konvencií dobového spoločenského a kultúrno-umeleckého kánonu, a najmä diskurzívnych praktík určujúcich, „čo sa má a čo sa nemá“ pokladať za „pravé“ umenie. Nastolovali sa tak principiálne, dodnes živé otázky samotnej legitimizácie, opodstatnenosti a existenciálno-spoločenskej funkcie umenia vôbec. Avantgardná moderna odmietala vidieť jeho zmysel len v úzkych „neo-romantických“ očakávaniach buržoázneho meštiactva, späťých len s rozptýlením, pokryteckým emocionálnym sebačičovaním alebo do seba zahľadeným estétstvom. Spomeňme napríklad evolúciu Mondrianových diel *Sivý strom* (1911) a *Kvitnúca jablň* (1912) alebo pred nimi šokujúce Picassove *Avignonské slečny* (1907) – ktoré podľa Michela Foucaulta zahrnutím vylúčeného (čiže podľa vtedajšej eugeniky menejcenných prostitútok) znepokojivo alegorizujú nenormálnosť rámca dobovej epistémy. Nezabudnime ani na vízie suprematistov či konštruktivistov zobrazujúce nezobraziteľné, keď v radikálnej „skratke“ sprítomňovali to, čo je abstraktné.

Je zrejmé, že testovanie a relativizácia ontologických rámcov hudobného a hudobno-intermediálneho umeleckého média od polovice minulého storočia v iniciatívach (post)duchampovského konceptualizmu, fluxusu – s vedomou rezignáciou na estetiku krásy a vznešenosti – priniesli výrazne odlišný typ vzťahovania sa aj k polyvalentnej tematike stromu, rastlinstva a biosféry. Nástup *musique concrète*, happeningu, performance, inscenovania zvukových udalostí a hudobno-intermediálnych inštalácií otvoril nové možnosti umeleckej aproprácie aj tejto, čoraz viac ekologicky vnímanej témy. Za všetky uvedme napríklad diela Johna Cagea, konkrétne, *Child of Tree for percussion solo* (1975) a *Branches* (1976) pre ozvučené rastlinné materiály či konáre, alebo jeho „pokusy“ s ozvučenými kaktusmi, na čo v stredoeurópskom kontexte tvorivo nadväzoval slovenský intermediálny umelec *sui generis* Milan Adamčiak. V daných súvislostiach by našej pozornosti nemali uniknúť projekty postmodernej americkej sound artovej skladateľky, hráčky na koto a performerky body artu menom Miya Masaoka, ktorá sa



Milan Adamčiak: *Ticho po ceruzke – post-akčná inštalácia* (1999, foto: Lukasz Wojciechowski)

od 90. rokov 20. storočia zaoberá aj interakciou ľudského prehovoru a „jazyka“ rastlín v tvorbe taxonomicky ťažko uchopiteľných diel. V jej interaktívnych inštaláciách s jasne čitateľným ekologickým a sociálno-kritickým posolstvom vstupujú do vzájomnej komunikácie ľudia a rôzne rastliny, amplifikované kontaktnými čidlami – ich reakcie



Miya Masaoka: *When I Was A Plant, v. 2 (Spanish Speaking plant, with climate data)* (2019, detail, foto: miyamasaka.com)

sú počutelné vďaka „prevodníkom“ digitálnej technológie (ide o transformáciu elektrických impulzov ich reakcií, merateľných na úrovni tisícín voltu), prostredníctvom ktorých môžu tieto rastliny „prehovoriť“⁴. Spomedzi nich uveďme *Oh, Plant!* (2018) alebo cyklus *When I Was A Plant* (2019). V sprievodnom texte k jednej z jeho častí s podtitulom *Spanish Speaking Plant, with climate data* (2019) Masaoka píše: „Rastlina tu, hovorí, resp. vyjadruje hlas živých vecí, ktoré sa inak chápu len ako tiché, mlčiace a pasívne. Odpoveď rastliny a jej koreňového systému v reálnom čase je manifestáciou, metaforou nášho bytia“.⁵

Skúsme ilustrovať aj niekoľko iných príkladov rôznych podôb vzťahovania sa k stromu – mytologickému, spirituálnemu, viacdimenzionálnemu symbolickému, až priam korporeálne zmyslovému –, z ktorých môžu implicitne vibrovať a podprahovo na nás vplývať aj ich hudobné asociácie, a to konkrétne na výstave *GROW – Der Baum in der Kunst/Tree in Art* (Galéria Belvedere, Viedeň, kurátor: Miroslav Haľák, 2022/2023). V časovom rozpätí konfrontácie rôznych období môžeme modelovo poukázať na priam hudobnú dramatickosť a modernistickú disonantnosť *Apokalypsy* Lilly Steinerovej (1939/1951), súznejúcu s dobovým dodekafonicným hudobným expresionizmom, alebo na symboliku a filozofický rozmer absencie stromu, ktorá v nás zanecháva hlbokú stopu – či už v špecificky postmodernej perspektíve pohľadu zospodu na *Modro-zeleného Krista* Doroty Sadowskej (2021), vznášajúceho sa v nehybnom tichu nekonečna,



Elisabeth von Samsonow: *Quantenspalt* (2013, foto: Július Fujak)



Liza Lou: *The Damned* (2004, foto: Július Fujak)



Daniel Fischer: *Srdce skutočnosti* (1995, foto: Július Fujak)

alebo v scéne priam ohlušujúcej tragiky vyhnanca z raja v súsoší *The Damned* Lizy Lou (2004). Explicitnejšími odkazmi na hudobný kontext sú, samozrejme, rôzne vizualizácie hudobnosti, povedzme tanca v tradičnej forme ako na obraze *Verwandlung des Apulus in einen Ölbaum* Andriasa Corneliusa Lensa (1765), alebo v alegorických, fatálne krehkých pohybových figúrach *Nervous Trees* Kristofa Kinteru (2013) balansujúcich s glóbusom. Už spomínaný „život po živote“ stromu možno vybadať napríklad v bytostnej fúzii človeka s kmeňom stromu ako strunovým hudobným nástrojom v objekte *Quantenspalt* Elisabethy von Samsonow (2013), alebo v „pomníku“ organového zvuku v drevenej minimalistickej soche *Säule (Orgelpfeife)* Oswalda Oberhubera (1931; Meran/Merano – 2020). Sú prípady, keď sa zvuk z vizuálneho diela šíri takmer hmatateľne – také rytmické pulzovanie sugestívneho *Srdca skutočnosti* Daniela Fischera (1995) si vieme priam reálne akusticky predstaviť.

A propos: rytmus, pulzácia a ticho... Áno, rytmické štruktúry, a predovšetkým veľké ticho – v jeho mnohorakých podobách – je prítomné azda na každom diele tematizujúcom strom, jeho kmeň, jeho korunu, stromoradie, alej, záhradu, park, les, pohorie, ... Ako je ticho nielen súčasťou a bazálnym predpokladom, resp. „bielym plátnom“ hudby, tak je ticho stromov pendantom našej prírodnej i civilizačnej sonosféry.

V súčasnosti jednou z našich globálne neuralgických tém je ekológia, resp. modus prežitia na našej planéte, ktorého meradlom je o. i. práve náš vzťah k stromom (negatívne vypuklý je v prípade exploatačného vyrubovania dažďových pralesov). Pritom ony nám poskytujú nepomerne viac než my im – blahodarnú biodiverzitu, kyslík, vlhko, vlahu, tieň, jednoducho temer všetku životodarnú energiu. Preto neprekvapí, že alarmujúco protestné ekologické obsahy výrazne prenikajú aj do umeleckého, hudobného či sound artového diskurzu – v čase aktuálnej bezprecedentnej devastácie nášho prírodného, ale i urbánneho prostredia, keď politickí predstavitelia štátov a mocností dnes už digitálne zmutovaného, vo viacerých osiach deštruktívneho

transkapitalizmu pristupujú k riešeniu problémov len povrchno a pokrytecky. Úsilie chrániť, a najmä revitalizovať ekosystémy a obytné urbánne zóny vyúsťuje do rôznych iniciatív aj v kontexte sociálno-kritického umenia. Ako príklad za všetky spomeňme združenie hudobných a sound artových umelcov a teoretikov Central European Network od Sonic Ecologies (vzniklo v Budapešti roku 2018), ktoré sa zameriava o. i. na filozofiu ekologického prístupu chápania našej akustickej semiosféry a zvuku *per se* s primárnym zameraním na reflektovanie závažných environmentálnych a sociálnych zmien spoločnosti. Práve sónická ekológia – termín, ktorý zaviedol už pred polstoročím nedávno zosnulý významný kanadský skladateľ a filozof Raymond Murray Schafer – je dnes v časoch bezprecedentného zvukového smogu, devastujúceho naše okolie a prostredie, potrebná viac než kedykoľvek predtým. Vizuálnemu smogu sa totiž môžeme vyhnúť zatvorením očí, avšak ak sme vystavení (post)industriálnemu hluku, sme v ňom ponorení neustále a len dočasné zapchávanie si uší (pred ním a jeho príčinami) nám veľmi nepomôže.

V danom kontexte je dôležité poukázať na potrebu skutočného zcitlivenia, schopnosti rozvíjania kreatívnej senzibility a nachádzania nových ciest a foriem vnímania dôležitých hudobných, resp. sónických sémantických dimenzií fauny a flóry, vrátane stromov a všetkého živého na našej planéte. Veď možno tu máme dočinenia s istou jedinečnou formou tzv. *kairos* (starogrécky καιρός), s pravým príhodným momentom bytia, ktoré v ňom nachádza svoje naplnenie, resp. minimálne s jeho prchavým „echom“ všade, kde rastú a žijú stromy. Stopa *kairos* je prítomná aj v ich tematizácii vo výtvarnom, hudobnom či intermediálnom umení, rovnako aj v každodennom kontakte v zdanlivo všedných, banálnych situáciách, keď stromy len miňame, alebo pri nich oddychujeme, dotykame sa ich, alebo inak s nimi zdieľame svoje spolubytie. Nezabúdajme, že stromy ako živé a životodarné bytosti tu boli pred nami a budú aj po nás – tak ako ticho pred hudbou i po jej doznení...

POZNÁMKY

¹ Text je súčasťou rozsiahleho knižného katalógu *GROW. Der Baum in der Kunst* (Verlag: Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König, 2022). Jeho spoluautormi sú Miroslav Halák, Stella Rollig (obaja aj v úlohe editorov), Angela Kallhoff, Isabel Kranz, Sophie Reyer, Claudia Slanar, Ivan Gerát a Július Fujak, ktorého štúdia v ňom vyšla pod názvom *Von der Resonanz zur Existenz: Der Baum in Musik* (do nemčiny prel. Renáta Pavlová).

² V danom kontexte spomeňme poukaz Vladimíra Godára, a to aj v dejinnej perspektíve vývoja hudby, na Bonaventurovu klasifikáciu psychických vektorov – na ktorú nadväzoval, mimochodom, aj „otec“ novodobej semiotiky Ch. S. Peirce –, podľa

ktorej ikony referujú k vonkajšej skutočnosti, indexy k našej vnútornej skutočnosti a symboly k princípu transcendovania (Godár, 2013).

³ Spomeňme napríklad kabalistické chápanie Stromu života a jeho sfér ako živej formy nášho univerza.

⁴ Viac pozri: film *Reach of the Resonance* (réžia: Steve Elkins, 2010).

⁵ „The plant is “speaking,” or expressing the voice of living things, which might otherwise be construed as silent, mute, and passive. The response of the plant and its root system in real time is a manifestation, metaphor of our being.“ In: <http://miyamasaka.com/news/2019/when-i-was-a-plant-spanish-speaking-plant-with-climate-data/>

BIBLIOGRAFIA

- GODÁR, Vladimír: *De musica I*. Bratislava: AEPRESS, 2013, 350 s.
- HALÁK, Miroslav – ROLLING, Stella (eds.): *Grow. Der Baum in der Kunst*. Köln: Buchhandlung Walther König, 2022, 208 s. ISBN 978-3-903327-31-3
- MASAOKA, Miya: *When I Was A Plant*. Dostupné na internete: <http://miyamasaoaka.com/news/2019/when-i-was-a-plant-spanish-speaking-plant-with-climate-data/> [cit. 2022-11-14]
- PARTCH, Harry: *Genesis of A Music*. New York: Da Capo Press,²1974, 518 s.
- PIDDOCKE, Melanie Anne: *Theodor Lotz. A Biographical and Organological Study*. [Dizertačná práca.] Edinburg: University of Edinburgh, 2012, Dostupné na internete: <https://era.ed.ac.uk/handle/1842/7707> [cit. 2022-11-14]
- ELKINS, Steve (réžia): *The Reach of the Resonance*. Celovečerný filmový dokument. Produkcia: David Marks and Steve Elkins Syndicado, 2010 (101 min.).