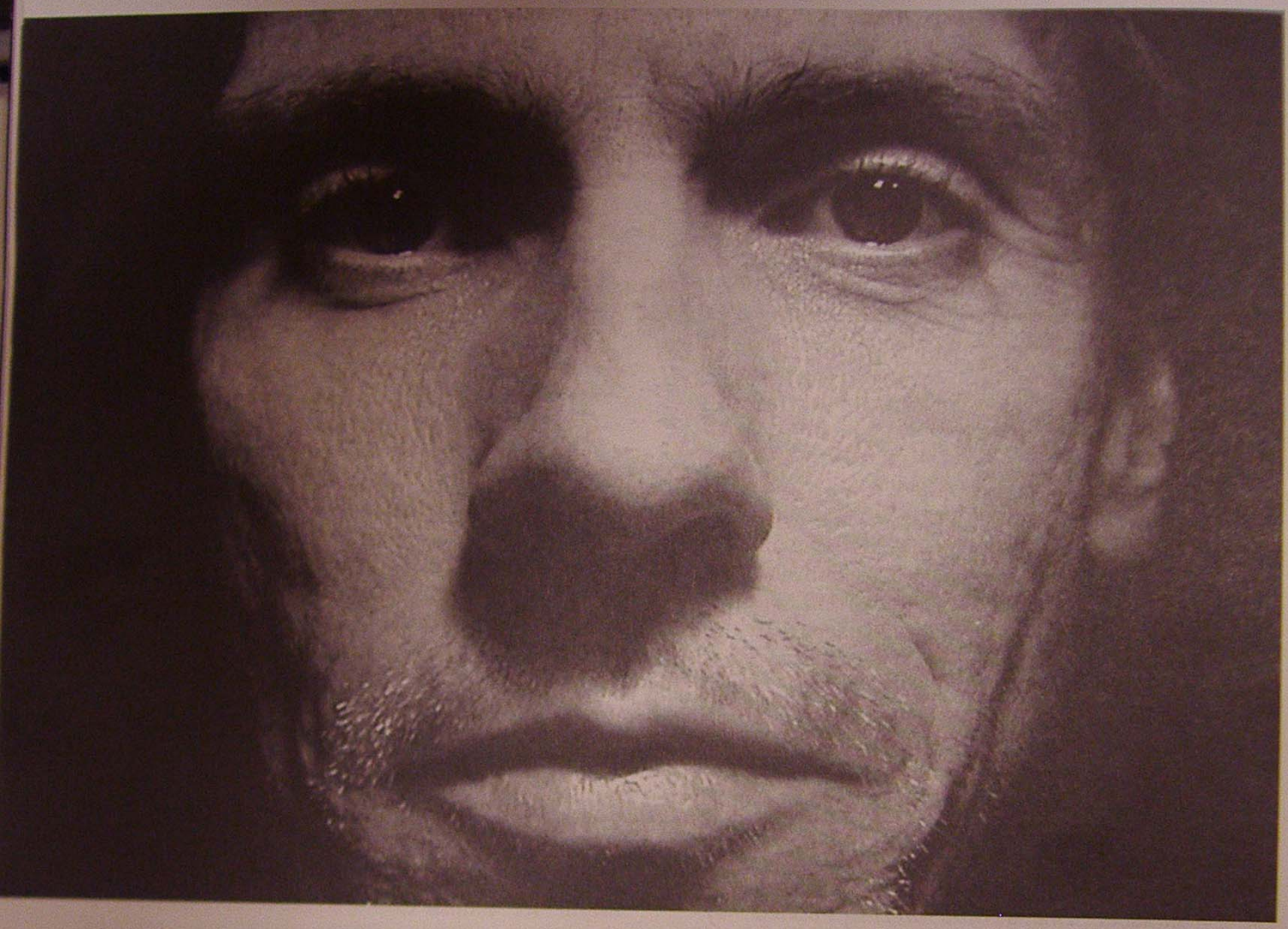


Vít Zouhar, foto archiv

Postmoderno vysvětlované (nejen) dětem

Rozhovor se skladatelem a muzikologem Vítem Zouharem

Martin Flašar

Otázky, které jsem si připravil, byly záměrně poněkud kacířské. Naskytla se mi příležitost položit několik zvědavých dotazů člověku, který je autorem knihy o postmoderně, studií o minimalismu a který se zároveň pohybuje i v praktické rovině těchto paradigmat. Proto mne velmi potěšilo, že si Vít Zouhar na své cestě mezi Ostravou, Olomoucí, Prahou a Štýrským Hradcem našel čas na krátkou zastávku v Zemanově kavárně v Brně.

Věříte v postmodernu?

To je krásná otázka. Ano. A abych to naznačil zřetelněji, dovolte malý paradox. Domnívám se, že postmoderna není něco, v co by se dalo věřit, ale něco, co pouze označuje situaci, která nás obklopuje, s níž jsme v každodenním kontaktu a jejíž existence je tudíž zřetelná. Můžeme ji, stejně jako ono označení, přijímat buď s libými nebo nelibými pocity a zároveň se ptát, jaký jí skrze tyto pocity přikládáme význam. Mnohost významů a pluralitní chápání samotné postmoderny nám přitom brání v tom, abychom mohli zaostřit na potencionální předmět naší víry. A tak jediné, v co bychom snad mohli věřit, jsou jednotlivé koncepce, přičemž bychom uctívali třeba Jenckse, Lyotarda nebo Eca. Avšak ty jsou tak důkladně podmiňovány skepsí vůči jednotě a velkým příběhům, že by naše víra skrze ně jen stěží prošla. Přesto však v onu mnohost postmoderny věřím.

Lze ještě současnost bez výhrad považovat za součást postmoderny?

Jak v obecné rovině, tak v hudebním kontextu existuje samozřejmě řada nejen žertovných interpretací různých post-post-, což bylo důležité téma zejména v anglofonní oblasti. Nicméně se domnívám, že terminologicky málo kolonizovaný hudební prostor posledních deseti let zatím nedisponuje ničím aktuálnějším. Tím posledním výrazem, který se v široké míře uplatnil se všemi jeho protikladnými významy, je právě postmoderna. Proto si myslím, že nic nebrání tomu, abychom přítomnost označovali stále tímto výrazem. Ovšem pakliže ji chápeme v temporálním významu. A nebo rozumíme-li jím střechové označení dílčích pluralitních stylových proměn.

Jste považován za představitele českého minimalismu, respektive redukcionismu. Jak zapadá koncepce minimalismu do celku postmoderní situace?

Nezbývá mi, než v prvé řadě odkazovat na mnohé teoretiky, kteří se touto problematikou zevrubně zabývali. Pokud bychom uvažovali v intencích Passlerových nebo Kramerových koncepcí, pak rozhodně zapadá. Avšak už v případě Danuserovy interpretace postmoderny bychom řekli, že do ní minimalismus patří i nepatří a budeme-li uvažovat v rámci interpretací třeba de la Motte-Haber nebo Wilsona, tak potom v ní nemá co dělat. Já sám bych ale minimalismus druhé a třetí generace s postmodernou jednoznačně ztotožňoval. Na rozdíl od šedesátých let, kdy minimalismus chápu jako pokračování konceptu moderny skrze jeho reakce na serialitu a indeterminaci, od druhé poloviny 70. let minimalismus vnímám jako přirozenou součást postmoderny, ať už skrze oslabení historické perspektivy, pluralitní estetické koncepty nebo ztrátu vymezování per negationem, což zřetelně ukazuje tvorba řady autorů. Fakt, že mnozí, zejména němečtí teoretikové, postmodernu s minimalismem záměrně neztotožňují, souvisí se zúženým pohledem na hudební postmodernu vázanou na postdarmstadtskou estetiku, charakterizovanou postavami jako jsou Wolfgang Rihm nebo György Ligeti na jedné straně, Krzysztof Penderecki na straně druhé a John Cage na straně třetí.

Je minimalismus překonaný?

Ano i ne. Ano ve smyslu estetiky první generace minimalistů, tedy ultraradikální práce s redukovaným materiálem a časem. V tomto smyslu ho lze chápat jako naplněnou kapitolu. Zároveň však ne ve smyslu kompozičních technologií, neboť právě tato první generace přinesla řadu podnětů a technik i výrazových prostředků, s nimiž lze pracovat jako s jakýmikoliv jinými kompozičními postupy, třeba formou gest. Tedy nezávisle na estetice minimalismu. V krajním případě může také v případě minimalismu dojít k podobné situaci, jakou známe z kontextu řadových technik, které fungují u Pärta i Bouleze, přičemž estetický a tudíž i akustický výsledek obdobných technologických postupů je naprosto odlišný. Stejně tak je možné pracovat s některými technikami, které souvisí s minimalismem, aniž by výsledek musel vždy znít jako minimalismus.

Které proudy v současné hudbě považujete za životodárné pro budoucnost?

Ty, které jsou co nejvíce otevřené. Vím, že to v podstatě není žádná odpověď…

… možná naopak ta nejlepší!

… ale ty, které nejsou „zakapslené", které mají schopnost čerpat, syntetizovat a vytvářet něco jiného.

Jak hodnotíte postavení tzv. artificiální hudby v celku dnešní hudební produkce?

Úsměvně. Mám-li konfrontovat obě roviny hudby s jejich mediálním obrazem, tak mi nic jiného než úsměv nezbývá. Pokud se podívám na jiné druhy umění, například literaturu či výtvarné umění, mám dojem, že tolik důvodů k úsměvu jako hudba žádný v českém prostředí nenabízí.

Čím to, že akademicky vzdělaní skladatelé se dnes těžko prosazují na úkor různých pseudoumělců, kteří se nezaleknou ani doposud zdánlivě nedotknutelných žánrů, jako je opera či oratorium?

Myslím, že problém souvisí s významovým přesunem výrazů „umělec" a „pseudoumělec" mezi vysokou a masovou kulturou, alespoň tak, jak jsou pojmenovávány médii a chápány většinovou společností. Dlouhodobě viditelným zůstává zejména ten, kdo se podílí na vzniku masového produktu, který provází masivní prezentace. Ten je pak často také označován jako umělec, zatímco tvůrce záměrně oslovující jen malý a nebo žádný segment posluchačů si většinovou společností naopak koleduje o označení „pseudoumělec".

Tento stav je spoluurčen zároveň tím, že ten druhý je často veden premisou Kantova výroku „krása ne za úplatu", zatímco onen první musí být schopen vrátit co nejrychleji vynaložené prostředky. První tudíž může – či dokonce má – se-

dět ve věži ze slonové kosti a žít nejlépe ze vzduchu, onen druhý (resp. realizační tým) musí udělat vše proto, aby se jeho výrobek dobře prodával, řečeno nikoli ironicky. Z toho vyplývá zcela odlišný přístup obou k médiím i veřejnosti, a proto také z toho plynou ony disproporce mezi skladateli z obou táborů a také problém s prosazováním.

Skladatel Peter Graham ve své konfesi, zveřejněné v polovině osmdesátých let v Opus musicum, vzpomíná, jak se dal ve vlaku z Adamova do Brna do řeči s cestující, která se ho ptala na jeho zaměstnání. Na odpověď, že je hudební skladatel, dotyčná s údivem reagovala: „Ale já jsem myslela, že už všichni umřeli!" Skladatel vážné hudby – pokud to není skrze filmovou hudbu proslavený Ennio Moricone nebo Michael Nyman a nebo naopak ten, který podobně jako třeba Krzysztof Penderecki pracuje na velkých společenských, operních nebo koncertních zakázkách, které jsou zadavateli medializovány – není viditelný. V oblastech, v nichž byl hudební skladatel většinovou společností v uplynulých dvou stoletích tradičně vnímán jako umělec, už skutečně „zemřel" a sublimoval do jiných sfér.

Jste jedním ze zakladatelů programu Slyšet jinak, který je založen na výchově soudobou hudbou. Mohl byste ho čtenářům v krátkosti objasnit?

Jedním z hlavních záměrů programu Slyšet jinak je vytvořit z hudební výchovy vzrušující tvořivou, hravou a na zážitky bohatou disciplínu, jakou je třeba mnohdy výtvarná výchova. Prostředkem k tomu je komponování dětí ve třídách a jejich hraní vlastních skladeb. Využívají přitom kompoziční prostředky, které definoval John Cage, tedy zvuk a ticho. Jako nástroje využívají předměty každodenní potřeby, ale také tradiční hudební nástroje. Ve třídě komponují i hrají všechny děti, nikoli pouze ty nadanější, neboť vycházíme z předpokladu, že každé dítě je tvořivé a limitováno je pouze svými dispozicemi. Proto právě z nich vycházíme, nikoli ze znalostí a dovedností. Výsledné kompozice jsou pak pouze jedním z mnoha cílů programu. Klíčový je samotný tvořivý a interpretační proces a stejně tak důležité je posilování nehudebních kompetencí. Tedy například to, že zkušenosti s grafickou partiturou mohou mít vliv na orientaci v jízdním řádu, předměty, které nás obklopují, lze významově recyklovat, souhra souvisí s rozvojem komunikace a sociálního cítění žáků atd. V neposlední řadě vlastní kompoziční a interpretační zážitky rozšiřují představu dětí o obsahu pojmu hudba atd. Rozhodně se tedy nejedná o skrytou propagaci soudobé hudby, ani o provádění již existujících skladeb dětmi, nýbrž o vytváření prostoru pro zážitky z vlastní tvorby. A rovněž také ne o pouhou napodobu již existujících postupů. Metodicky i koncepčně program navazuje na britský a německý program Response a rakouský Klangnetze.

Jak dlouho už celý program běží?

Program Slyšet jinak jsme zahájili v roce 2001 společně s profesorem Josefem Gründlerem z Univerzity hudby a dramatických umění ve Štýrském Hradci a Jaromírem Synkem z Katedry hudební výchovy pro studenty Pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci. Ti na jeho základě pracovali s žáky olomouckých základních škol a gymnázií. Po prvních zkušenostech jsme oslovili děkana HF JAMU, Ivo Medka, který společně s Marketou Dvořákovou, Janem Kavanem a dalšími tehdejšími studenty kompozice rozšířili tým Slyšet jinak, v němž spolupracují pedagogové se skladateli. Naše kompetence se přitom navzájem prolínají. Program jsme v uplynulých letech realizovali na všech typech všeobecně vzdělávacích škol, přičemž opakovaně spolupracujeme se Speciální základní školou v Olomouci Řepčíně. Z podnětu dramaturga festivalu Expozice nové hudby Jaroslava Šťastného jsme letos ve spolupráci s brněnskými základními a středními školami, s Boskovským gymnáziem, se Základní školou Hamry a s Waldorfskou školu připravili společný projekt. Společné skladby žáků těchto škol (nikoli naše, jak se jeden z recenzentů festivalu domníval), které z něj vzešly, zazněly v podání dětí v závěru festivalu. Na příští rok kromě těchto tradičních aktivit připravujeme nově také spolupráci s hudebními institucemi ve smyslu vytváření animačních programů, jejich úkolem bude zpřístupnění již existujících skladeb dětem, které na základě konkrétních úkolů budou řešit podobné problémy jako jejich autoři. Děti se tedy vlastním komponováním budou seznamovat s již existujícími skladbami. Ty však uslyší, až sami své skladby nejprve vytvoří.

Nedávno jste se habilitoval na Ostravské univerzitě. Toto město si v poslední době získává velmi silnou pozici v oblasti soudobé hudby. Čím je to dáno?

Je to zcela nepochybně zejména díky výraznému vlivu Petra Kotíka. Dalším důležitým faktorem je otevřenost prostředí, aktivity Ostravského centra nové hudby, Janáčkovy filharmonie Ostrava a dalších institucí.

Působíte na Institutu pro elektronickou hudbu při Univerzitě hudby a dramatických umění ve Štýrském Hradci. Nicméně pohled do seznamu vašich skladeb odkazuje spíše ke tvorbě pro tradiční nástroje…

Ano, máte naprosto pravdu. Souvisí to s několika rovinami a jednou z nich je rovina provozní. Letos jsem pracoval na projektu nazvaném Multiple gesture. Vytvořil jsem ho pro speciální akustické prostředí IEM CUBE na Institutu ve Štýrském Hradci, které disponuje 75 reproduktory a umožňuje vytvoření neomezeného zvukového prostoru. Zde jsem také v předchozích letech realizoval prostorovou rekonstrukci Varèseho Poème électronique, což byl rozsáhlý a časově náročný projekt. Kromě toho jsem spacializoval skladby Dana Dlouhého, Petera Grahama či Ivo Medka.

Váš otec byl oddaným propagátorem díla Bohuslava Martinů v době, kdy jméno skladatele patřilo do seznamu pro vládnoucí režim problematických osob. Je martinůovská náklonnost dědičná?



Vít Zouhar na IEM v Grazu, foto Josef Klammer

Pokud bychom hovořili o pouhém pěstování kultu Martinů, pak asi ne. Kdyby za tím vším nestály tak působivé skladby, poutavé texty, zajímavé rukopisy, které Bohuslav Martinů vytvořil, potom asi nikoli. Toto strhující a rozsáhlé dílo mě však obklopovalo od dětství. Díky mým rodičům se stalo velice důležitým a inspirativním zdrojem jak při osvojování hudby, tak při mých prvních kompozičních pokusech. Byla to přirozená součást mého dětství a dospívání. A nepochybně také proto nyní o dílo Martinů pečujeme společně s kolegy ze správní rady Nadace Bohuslava Martinů, podílím se na přípravách souborného kritického vydání jeho děl a v poslední době s mým otcem připravujeme kritické vydání jeho korespondence s Bohuslavem Martinů. Takže nejen ta náklonnost bude asi dědičná.

Jaká je vaše nová opera, která zazní v premiéře při slavnostním obnovení provozu v brněnské Redutě?

Jejím východiskem je Goetheho fragment Der Zauberflöte zweiter Teil. Národní divadlo v Brně mi dalo volnou ruku s jedinou podmínkou, že text má být v češtině. Dohodli jsme se, že představení nepřesáhne 50 minut a že bude vhodnější zdůraznit autonomnost Goetheho příběhu na úkor pokračování Mozartova singspielu, libreto jsme proto se ženou Karlou přepracovali. Ponechal jsem pouze dějovou kostru, v níž Pamina bojuje o svého syna s Královnou noci, kterou jsem rozčlenil do dvanácti kontrastních scén. Vznikla tak opera s jednoznačným hudebním jazykem, v němž již tradičně kombinuji minimalistická a klasicistní gesta, v níž dobro vítězí a divák je strčen proměnou afektů a energií. Takže věřím, že strhující.