

Články k tématu

PÝTHAGORŮV ZÁVOJ

Tomáš Dvořák

To oko by vážně zasloužilo vytahat za uši.¹⁾

Traduje se, že Pýthagorás přednášel svým přívržencům skrytý za jakousi plentou či paravánem (podle jiných výkladů pak pouze v noci), aby vnímání jeho řeči nebylo rušeno pohledem na jeho osobu. Při těchto přednáškách nešlo pouze o vzdělávání, neboť pýthagoreismus mísí vědu a filosofii s náboženstvím a šarlatánstvím a vytváří sektu s přísnou hierarchií a pravidly chování. Novicové řádu byli nazýváni *akúsmatikoi* (z řeckého *akúsma* – něco slyšeného, termín se dnes v některých jazycích používá pro sluchové halucinace či tinnitus), byli tedy „posluchači“, kteří museli po dobu pěti let zachovávat mlčení, aniž by kdy viděli Pýthagoru samotného; teprve poté mohli být případně přijati do jeho domu a stát se zasvěcenými učedníky (matematiky). Ať už byla technika skrývání mluvčího jakákoli, jejím cílem bylo nejen přimět publikum k větší soustředěnosti na řeč samu, nýbrž i posílit legendárnost jejího zdroje. Pýthagorás doslova znamená „mluvící jako bůh pýthijský“, jeho nadlidský charakter byl také posílen tím, že „napnul-li všechny síly svého ducha, viděl vše v rozměrech desíti, dvaceti svých minulých životů“, jak nás zpravuje Empedoklés.²⁾ Závoj nelze jednoduše odstranit a odhalit za ním jednu konkrétní bytost, závoj je totiž bytostnou součástí Pýthagory, polyfonního, nadlidského hlasu, podílejícího se na kosmickém rytmu. Byl-li polomytickou figurou již pro svou dobu, je pro nás o to více nehmatným a těžko zjištělným, neboť je skryt ještě za historickou zástěnou desítek komentářů, vyprávění

1) Samuel Beckett, *Nepojmenovatelný*. Praha : Argo 1998, s. 70.

2) Posilován byl ovšem i mnohem pragmatičtějšími prostředky. Tak třeba Hermippos o Pýthagorovi vypráví, „že když byl v Itálii, zhotovil si pod zemí malé obydlí a uložil své matce, aby zapisovala na desky i s udáním času všechny události a posílala mu je pod zem, pokud se nevrátí. Matka to učinila. Po čase se Pýthagorás vrátil vyschlý jako kostlivec. Dostaviv se do shromáždění lidu, tvrdil, že přichází z podsvětí, a předčítal jim též, co se u nich stalo. Občané, dojati jeho slovy, plakali a naříkali a věřili, že má Pýthagorás v sobě cosi božského, takže posílali k němu i své ženy, aby se také naučily něčemu z jeho nauk...“ (Díogenés Laertios, *Životy, názory a výroky proslulých filosofů*. Pelhřimov : Nová tiskárna 1995, s. 329–330). Skrývání či využívání jistého elementu zástupnosti je tedy obecnější strategií Pýthagory: ke svým akusmatikům promlouvá jako telematik.

a převyprávění, z nichž se jen pouhý zlomek uchoval v písemném záznamu – historie zvuku je „rozptýlená, prchavá a vysoce zprostředkovaná“.³⁾

Dnes jsme ostatně na podobnou neukotvenost zvuku celkem dobře uvyklí, jsme sekularizovanými akusmatiky, které mnohdy ani nenapadne po zdroji svých slyšín pátrat. Technika jejich skrývání se ovšem poněkud proměnila:

Ve starověku byla aparát zástěna; dnes je jím rozhlas a metody reprodukce spolu s celým souborem elektro-akustických transformací, jež nás, moderní posluchače neviditelného hlasu, uvádějí do podobné situace.⁴⁾

„Podobnou situaci“ Pierre Schaeffer (původně inženýr telekomunikací a rozhlasový hlasatel, známý později především jako zakladatel *musique concrète*) samozřejmě odkazuje na Pýthagorovy studenty, od nichž si vypůjčuje označení pro specifický typ „redukovaného“ či „akusmatického“ poslechu. Inspirován je však primárně Husserlovou fenomenologií a snaží se prosadit takový postoj k hudbě a zvukům vůbec, který by stál na názoru/poslechu věci samé, nikoli na zkoumání jejích výkladů/zdrojů. Schaefferova reinterpretační fenomenologická přístup je v mnoha ohledech problematická,⁵⁾ mj. v tom, že akt *epoché* je pro něj uskutečněn již samotným zprostředkováním zvuku, třeba prostřednictvím rozhlasu, gramofonové desky či magnetofonové pásky. Důraz na tento aspekt je však pro nás zvláště zajímavý (a Schaefferovy intelektuální zdroje si můžeme klidně uzávorkovat), neboť mechanická reprodukce zvuku zásadním způsobem proměnila způsob jeho vnímání: zejména tím, že díky ní existuje nezávisle na původních podmínkách svého vzniku (Murray Schafer označuje technologie oddělující poslech od pohledu a původní zdroj zvuku od publika termínem „schizofonní“).⁶⁾ Mezi situací produkce a situací konzumpce se otevírá a stále rozšiřuje prostor, jenž je obecným rysem modernity vůbec:

Podstatné v hospodářsko-psychologické oblasti je, že v primitivnějších poměrech se vyrábí pro zákazníka, který si zboží objedná, takže se výrobce a odběratel navzájem znají. Moderní velkoměsto se však skoro úplně živí výrobou pro trh, tzn. pro celkem neznámé odběratele, kteří se nikdy neobjevili v zorném poli skutečných výrobců.⁷⁾

3) Douglas Kahn, Introduction: Histories of Sound Once Removed, In: Douglas Kahn – Gregory Whitehead (eds.), *Wireless Imagination: Sound, Radio, and the Avant-Garde*. Cambridge – London: The MIT Press 1992, s. 2.

4) Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*. Paris: Éditions de Seuil 1966, s. 91.

5) K jejich vztahu viz kupř. Brian Kane, L'Objet Sonore Maintenant: Pierre Schaeffer, sound objects and the phenomenological reduction. *Organized Sound* 12, 2007, č. 1, s. 15–24.

6) Viz Murray R. Schafer, *The New Soundscape*. Toronto: Berandol 1969. Do nástupu elektronických technologií představovalo takové rozpojení spíše výjimku: „V průběhu západních dějin existovala mezi kategoriemi [poslechu a pohledu] skutečná homologie, při níž průběžně docházelo k vzájemným sémiotickým transformacím [...] Historicky vzato byly různé postupy skrývání hudebníků, k nimž docházelo při inscenování dramát – v pozdně středověkých mystériích, pastorálách italské renesance, alžbětinských maskách a konečně ve Wagnerově Bayreuthu – snahami o dosažení konkrétních účinků. [...] právě prostřednictvím sociálně abnormálních roztržky mezi poslechem a pohledem.“ – Richard Leppert, Music, Representation, and Social Order in Early-Modern Europe. *Cultural Critique* 1989, č. 12, s. 26.

7) Georg Simmel, Velkoměstá a duchovní život. In: Týž, *O podstatě kultúry: Eseje*. Bratislava: Kalligram 2003, s. 36.

My bychom dnes, s více než stoletým odstupem od Simmelova eseje, důraz spíše přenesli z pólu produkce na pól spotřeby: zboží pochází od výrobců, kteří se nikdy neobjevili v zorném poli odběratelů.⁸⁾ Nejsou sice vidět, slyšet však až velmi dobře. Jsou skryti za pýthagorovským závojem, tvořeným nepřehlédnutelnou vzdáleností mezi výrobcí a odběrateli. Není to „Maja, závoj klamu, který zahaluje zraky smrtelných a dává jim vidět svět, o němž nelze říci, ani že je, ani že není“⁹⁾ a není to ani závoj ideologie, jež by bylo možné strhnout, a zhlédnout tak skutečný stav věcí, nýbrž prostě jen důsledek komplexity, plurality a dynamičnosti naší technologizované a medializované společnosti. Zkušenost z ní možná lépe než Schaefferův idealizovaný poslech „zvučících objektů“ vystihuje Chionův¹⁰⁾ termín *acousmêtre* – je to postava-hlas, jejíž vztah k viděnému nelze přesně určit; není ani zvukem synchronizovaným s obrazem, ani čistě akusmatickým hlasem (jakým je *voice-over*); splynutí takového zvuku a jeho příčiny je oddáleno a dramaturgicky využito; osciluje mezi obrazem a zvukem, neboť čistá, autonomní zkušenost zvuku je nemožná: zvuk neustále odkazuje mimo sebe, je vždy ještě něčím navíc, žádá si potvrzení a ověření zrakem či hmatem, obsahuje vždy nějaký „reziduální význam“¹¹⁾: „jeho původ není odstraněn; spíše jen nekonečně zrelativizován.“¹²⁾ (Tak jako v ZÁVĚTI DR. MABUSE od Fritze Langa, jednom z filmů analyzovaných Chionem, v němž je hlas přiřazovaný Mabusovi slyšet pouze zpoza závěsu, v telefonu či z gramofonové desky a ve skutečnosti patří někomu úplně jinému).

Díky své všudypřítomnosti, neukotvenosti, neurčitosti (neustálému odkazování na více či méně skryté zdroje ověřitelné jinými smysly), zprostředkovanosti a pomíjivosti se zvuk a způsoby jeho vnímání stávají ideální metaforou života v dnešní společnosti a zpochybňují tak tradiční důraz na modely vizuální. Zpochybňují, nikoli nahrazují: ucho nestřídá oko coby vůdčí epistemologická figura právě díky „principu relativity, jež akustično definuje, nedostatečnosti, jež znemožňuje, aby existovalo samo o sobě“.¹³⁾ Akustické modely bývají zřídka explicitně a systematicky popsány, spíše jen zaznívají v okamžicích, kdy je vizuální scéna pro popis nějakého jevu nedostatečná či vůbec nevhodná: vždy, když se „obraz světa“ stává z nějakého důvodu nepřehledným a ztrácí svůj jednoznačný úběžník. Jako příklad může posloužit kniha Joshuy Meyrowitze, nazvaná v originále příznačně *No Sense of Place* (i v českém překladu: *Všude a nikde*), jež je přepsáním Goffmanova scénografického přístupu s ohledem na

8) Ani jedno tvrzení samozřejmě není úplně přesné: odběratelé se dostávají do zorného pole výrobců prostřednictvím nejrůznějších průzkumů trhu, výrobci zas do zorného pole odběratelů prostřednictvím značek, reklamy a marketingu; znají se navzájem vcelku dobře, i když prostřednictvím zástupných identit. Meziprostor je pak vyplněn řadou prostředníků, mezi nimiž vyniká hudební producent, viz Antoine Hennion, *An Intermediary Between Production and Consumption: The Producer of Popular Music*. *Science, Technology, and Human Values* 14, 1989, č. 4, s. 400–424.

9) Arthur Schopenhauer, *Svět jako vůle a představa I*. Pelhřimov : Nová tiskárna 1997, s. 23.

10) Michel Chion, *The Voice in Cinema*. New York : Columbia University Press, 1999.

11) Timothy Taylor, *Strange Sounds: Music, Technology, and Culture*. New York – London : Routledge 2001, s. 46.

12) Chris Cutler, *Plundrofonie*. *Teorie vědy* 27, 2005, č. 2, s. 88.

13) Steven Connor, *The Modern Auditory I*. In: Roy Porter (ed.), *Rewriting the Self: Histories from the Renaissance to the Present*. London – New York : Routledge 1997, s. 220.

nový sociální rámec, proměněný vlivem elektronických médií. Zatímco Goffman¹⁴⁾ interpretoval sociální chování jako svého druhu divadelní hru, představení prováděné před pozorovateli, odehrávající se vždy na určitém jasně vymezeném prostoru – jevíš-ti, všímá si Meyrowitz toho, jak jsou jejich hranice stále poréznější a propustnější:

Teoretikové zabývající se situacemi a rolmi vnímají sociální situace jako poměrně stabilní mimo jiné snad i proto, že jen vzácně dochází k náhlé rozsáhlé změně v rozestavení stěn a dveří, v projektech měst a jiných architektonických či geografických strukturách. Ke změně situací srovnatelných s otevřením a zavřením dveří či stavbou nebo povalením zdi však dnes dochází zapnutím mikrofónu, puštěním televizoru nebo zvednutím telefonního sluchátka. [...] Klíčovým faktorem, který určuje, nakolik je daná situace izolovaná od ostatních, je povaha dělící hraniční čáry. Membrány, zapouzdřující sociální situace, neovlivňují chování jen tím, že některé členy zcela zahrnují nebo vylučují, ale i proto, že některé členy zahrnují nebo vylučují pouze částečně. Vizualně může být člověk od určité situace oddělen zdí, sluchově se jí však může účastnit v závislosti na tom, jak je tenká. Stejně tak média mohou ovlivňovat chování přemostěním tradičních fyzických omezení informačního toku.¹⁵⁾

Ideál obrazu světa s jeho souřadnicovým systémem, jasně vymezeným a rozhraničeným prostorem, v němž se vyskytují jednotlivé, navzájem izolované a uspořádané předměty, pozorované z odstupu nezaujatým pozorovatelem, je stále výrazněji narušován šelesty, pro něž vytyčená centra a hranice jednoduše neplatí.¹⁶⁾ Na problematičnost vizuálního paradigmatu v rozmanitých vědách bylo samozřejmě již mnohokrát poukázáno,¹⁷⁾ nicméně kritika se nejčastěji nese ve formě pouhé negace či poukazu na extrémní vizuální formy (typu anamorfické perspektivy atp.), namísto toho, aby byly coby model naší interakce s okolním světem zhodnoceny jiné smyslové modality, resp. jejich vzájemná souhra. Přitom pro některé otázky, provázející moderní kulturu od jejích počátků (jakou je třeba tradiční protiklad soustředěného a rozptýleného vnímání, originálu a kopie, analogového a digitálního), může být drobný akusmatický exkurs dosti prospěšný. Koneckonců, dříve než člověk prvně spatří světlo světa, zakouší jej v akusmatickém modu *par excellence*, slyší jej (slyší ovšem i sám sebe), je „hlavou přilepenou k uchu“, „transformátorem, v němž se zvuk mění bez pomoci rozumu na zlost a strach“:

14) Erving Goffman, *Všichni hrajeme divadlo: Sebe prezentace v každodenním životě*. Praha : Ypsilon 1999.

15) Joshua Meyrowitz, *Všude a nikde: Vliv elektronických médií na sociální chování*. Praha : Karolinum 2006, s. 44–46.

16) Platí to i pro obraz světa v nikoli metaforickém smyslu, v současné geografii kupříkladu je tento posun zvláště patrný, viz Daniel S. Zui, *Visuality, Aurality, and Shifting Metaphors of Geographical Thought in the Late Twentieth Century*. *Annals of the Association of American Geographers* 90, 2000, č. 2, s. 322–343.

17) Nejprůhledněji asi v knize: Martin J. a y, *Downcat Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley : University of California Press 1993. Srov. též Richard Rorty, *Filozofia a zrkadlo prírody*. Bratislava : Kalligram 2000; a David Michael L e v i n (ed.), *Modernity and the Hegemony of Vision*. Berkeley : University of California Press 1993.

[...] možná cítím zrovna tohle, že je nějaké venku a vevnitř a já se nacházím mezi nimi, možná jsem právě tohle, hranice, která dělí svět na dvě části, jedna je venku, druhá vevnitř, může být úzká jako čepel, nejsem ani na jedné její straně, jsem uprostřed, jsem ohrada, mám dvě strany a žádnou tloušťku, možná cítím právě tohle, cítím, jak se chvěji, jsem buben, na jedné straně lebka, na druhé svět, nepatřím k jednomu ani k druhému...¹⁸⁾

Sonofory

Než přistoupíme ke způsobům vnímání takového auditivního subjektu, rád bych se stručně věnoval zvukovým a hudebním metaforám, jež lze v dějinách západního myšlení zaslechnout. Ozývají se především na třech rovinách: lidské (metafory těla i mysli), sociální a kosmické.

Od antické filosofie a vědy existovaly úzké vztahy mezi zvukem, hlasem, dechem, duší a vzduchem, které zapříčinily časté uvažování o rozmanitých mentálních i tělesných pochodech jako pneumatických procesech. Řada lékařsky-magických praktik proto také souvisela s hudbou a tancem, jejichž prostřednictvím byly zejména duševní afekce ovládány a uváděny do pořádku. Svou roli ovšem hrály i samotné hudební nástroje. Benjamin Farrington¹⁹⁾ ve svých úvahách o počátcích vědeckého poznání ve starém Řecku zdůrazňuje roli, již – počínaje Miléťany, pro které celé universum fungovalo podobně jako jeho drobné části, jež má člověk pod svou kontrolou – sehrály rozmanité nástroje a technologie. Hippokratovi pak připisuje reflexivní zhodnocení tohoto vztahu: díky tomu, že bohové naučili člověka napodobovat své tělesné funkce ve svých nástrojích, stačí tyto podle Hippokrata pozorovat a tak v analogii nahlédnout i to, co je jinak neviditelné, jako třeba procesy odehrávající se uvnitř těla. Dechové i strunné nástroje pak sehrály svou metaforickou úlohu všude tam, kde bylo třeba zohlednit vztah mezi tělem a duší, zejména při uvažování o mentálních pochodech;²⁰⁾ totéž se týče i aparátů zvukové reprodukce, jak prokazuje kupříkladu slavná stať Jean-Maria Guyaua o mozku jako fonografu nadaného vědomím²¹⁾ – díky využití různých blán a membrán se tato zařízení metaforicky přimkla k tělu ještě o něco blíže.

Můžeme však nalézt ještě další rovinu, v níž se zvuk zásadním způsobem podílí dokonce na utváření samotné subjektivity. V psychoanalytických dílech Didiera Anzieua, Williama Niederlanda, Denise Vasse či Guy Rossolata²²⁾ je kladen důraz na vnímání

18) S. Beckett, c. d., s. 65, 91.

19) Benjamin Farrington, *Head and Hand in Ancient Greece*. London : Watts 1947.

20) Přehled těchto obrazů v antické a klasické vědě a filosofii podává Jamie C. Kasser, *Man – A Musical Instrument: Models of the Brain and Mental Functioning Before the Computer*. *History of Science* 22, 1984, č. 55, s. 59–92.

21) Jean-Marie Guyau, *La mémoire et le phonographe*. *Revue philosophique de la France et de l'étranger* 5, 1880, s. 319–322. Přetištěno s komentářem in: Friedrich A. Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford : Stanford University Press 1999, s. 30–33; parafrázi článku lze nalézt také in: Douwe Draaisma, *Metafory paměti*. Praha : Mladá fronta 2003, s. 102–104.

22) Pro oblast filmu tyto přístupy zhodnocuje Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington : Indiana University Press 1988; pro problematiku hudebního poslechu pak zejm. David Schwarz, *Listening Subjects: Semiotics, Psychoanalysis, and the*

mateřského hlasu coby primární zkušenosti, v níž je dítě uzavřeno v jakémsi „zvučícím obalu“, chráněno povlakem šumů a hlasů, ponořeno v sonosféře šepotu, mumlání, ale i doteků, pachů a vůní, od nichž v této fázi zvuky ještě nejsou jasně odděleny. Je tu řeč o období, kdy je dítě v matčině lůnu a prvních týdnech po narození, tedy o fázi předcházející proslulému Lacanovu „stadiu zrcadla“²³⁾, v němž se dětská psychika formuje prostřednictvím jeho zevního obrazu, představovaného osobami v nejbližším okolí. Anzieu studoval zvuky vydávané dětmi krátce po narození a způsob, jakým se synchronizují a navzájem ovlivňují s hlasem matky – ten dítě rozezná v pěti týdnech, kdy ještě vizuálně není schopné rozlišit její obličej od jiných. Mezi třetím a šestým měsícem si hraje se zvuky, jež vydává a stále přesněji dokáže napodobit hlas rodiče. Při této hře (Anzieu hovoří o stadiu „zvukového zrcadla“ či „audio-fonické kůži“) se utváří těsný, synestetický vztah mezi rodičem a dítětem, dítě však zároveň rozpoznává sebe sama, a tak se distancuje od okolí.

Tato koncepce zvukového obalu je samozřejmě retrospektivní rekonstrukcí, fantazií, tak jako každý pokus o popsání předsymbolické zkušenosti. I v jiných takových rekonstrukcích slouží zvuk k vykreslení ještě nerozlišitelné jednoty, prostupnosti a sympetického souznění, jako je tomu v úvahách o prvotních lidských společenstvích:

V určitém ohledu lze existenční modus předdějinných skupin označit jako globální – nikoli proto, že by lidé věděli, že země je fyzický glóbus, na němž by všude mohli existovat, nýbrž proto, že existovali v psychickém glóbu, ve zvukové kouli, a že přežít mohli všude tam a toliko tam, kde tato akustická *sphaira* zůstala nedotčena. Rané tlupy [...] socializují své příslušníky v psychosférickém a sonosférickém kontinuu, v němž život a soupatříčnost jsou ještě téměř nerozlišitelné veličiny. Nejstarší společnost je malá štěbetající kouzelná koule [...] Každé individuum je více či méně kontinuálně spjato se zvukovým tělem skupiny psychoakustickými pupečními šňůrami [...] Soupatříčnost neznačí nejdříve skutečně nic jiného nežli navzájem se slyšet – avšak to až do objevení písemných kultur a impérií zakládá kvintesenciální sociální vazbu. Setkáváme se zde s nefalšovaným případem toho, co mohlo znamenat romantismem pokřivené slovo „materšтина“.²⁴⁾

Fylogeneze tak bývá paralelou ontogeneze, alespoň pokud jde o první vývojová stadia, kdy je původní akustická soupatříčnost narušena vizuální distancí, když se orální kultury naučí psát (na sociální rovině přecházíme ze stadia zvukového zrcadla do

Music of John Adams and Steve Reich. *Perspectives of New Music* 31, 1993, č. 2, s. 24–56 a T ý ž. *Listening Subjects: Music, Psychoanalysis, Culture*. Durham: Duke University Press 1997.

23) Jacques Lacan, Stadium zrcadla jako to, co formuje funkci Já, jak je nám odhalována v psychoanalytické zkušenosti. *Aluze* 4, 2000, č. 1, s. 158–163.

24) Peter Sloterdijk, *Na jedné lodi: Pokus o hyperpolitiku*. Olomouc: Votobia 1997, s. 19–20. Sloterdijk patří vedle Dona Ihdeho (*Listening and Voice: A Phenomenology of Sound*. Athens: Ohio University Press 1976) k největším audiofilům mezi filosofi, viz též jeho Tonalita jako Nová syntéza. In: *Pluralita, skepse, tonalita: Studie Odo Marquarda a Petera Sloterdijka*. Brno: Masarykova Univerzita 1998, s. 59–82.

stadia zrcadla vizuálního): „Zvnitřnění technologie fonetické abecedy přenáší člověka z magického světa ucha do neutrálního vizuálního světa.“²⁵⁾

Tyto dva principy po sobě nemusejí nutně následovat vždy přísně chronologicky a nemusejí být ani výlučně vázány na polaritu vizuálního a akustického, jak naznačuje Nietzscheův protiklad apollinského a dionýského principu, jež nachází v řecké kultuře a vývoji umění vůbec. V apollinském světě, v němž je člověk sice součástí kosmického řádu, zároveň však izolován principem individuace, hudba zní. Je to ovšem povýtce hudba strunných nástrojů, odhalujících pythagorejskou harmonii světa: „dórská architektonika tónů, ale tónů jen naznačovaných, jaké se vyluzují z kithary“.²⁶⁾ Apollón byl Nietzscheovi mnohem více bohem světla a obraznosti: bohem výtvarných umění, sochařství a architektury, a epiky. Kontemplativní apollinské vědomí žije ve snu, zahaleno Májiným závojem, pod nímž se skrývá sféra Dionýsa symbolizovaná „nižšími“ dechovými nástroji, „orgiastickými melodiemi fléten“.²⁷⁾

Plastik i spřízněný s ním epik je ponořen v pouhé vnímání obrazů. Dionýsský hudebník je bez jakéhokoli obrazu, je sám prabol a jeho prazvuk. Lyrický geni-
us cítí, kterak z mystického stavu odosobnění a sjednocení vyrůstá svět obrazů a podobenství, jenž má barvitost, příčinnost a rychlost docela jinou než onen svět plastikův a epikův.²⁸⁾

Dionýsský svět karnevalového řádění a pištění je světem jednoty člověka s přírodou i s druhými, individuum se v něm rozpouští a splývá s ostatními v narkotickém opojení a sebezapomnění. Nietzscheovo volání po rehabilitaci tohoto původnějšího dionýského světa, překrytého ve vývoji evropské kultury „umělou budovou“ apollinského principu, přichází v době, do níž mnozí takový návrat (či alespoň počátek obratu) skutečně kladou. „Hlas, umlčený písmem a tiskem, znovu ožil“²⁹⁾ prostřednictvím telegrafu, telefonu, fonografu, mikrofону, rozhlasu, zvukového filmu, televize a počítačů.

Historický posun od mechanického věku k elektrickému, od průmyslových technologií ke komunikačním byl popsán McLuhanem jako odklon od distancujícího a individualizujícího smyslu zraku k inkusivnímu a implosivnímu akustickému prostoru, a jeho studentem Ongem jako nástup věku „sekundární orality“. Retrospektivní rekonstrukce idylického komunikačního modu předhistorických společenství je tu transponována do vize nové organické pospolitosti, oné štěbetající sonosféry, jejímž médiem však už není „matka pobrukuje si u ohně [a udržující] svou v okolním porostu rozptýlenou velkorodinu pokojným kouzlem“,³⁰⁾ nýbrž „hlas – částečně planetarizovaný, dokonce stratosférizovaný“³¹⁾ moderními komunikačními prostředky. Expanze této akustické

25) Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. Toronto : University of Toronto Press 1962, s. 27.

26) Friedrich Nietzsche, *Zrození tragédie*. Praha : Nakladatelství Aloisa Srdce 1923, s. 29.

27) Tamtéž, s. 41.

28) Tamtéž, s. 37.

29) Walter J. Ong, *The Presence of the Word: Some Prolegomena for Cultural and Religious History*. New Haven – London : Yale University Press 1967, s. 88.

30) P. Sloterdijk, c. d., s. 20.

31) Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. New York – London : W. W. Norton & Co. 1978, s. 274.

koule do podoby globální vesnice však není úplným návratem – k čemu taky, je-li její pravzor pouhou fantazií. Je spíše jejím zdvojením, znásobením, halucinací: fantazmatem integrace kosmického prostoru zvukovými vlnami na straně jedné a šelestem v uších na straně druhé. Namísto mateřského zvukového povlaku nás pokrývá pýthagorovský závoj dozvuků a ozvěn: sekundární oralita umožněná elektronickými technologiemi se „primární oralitě na jedné straně pozoruhodně podobá, a na straně druhé je pozoruhodně odlišná“, neustále totiž „vychází z užívání psaných a tištěných textů, jež jsou nezbytné pro výrobu a fungování daných zařízení a rovněž pro jejich použití“.³²⁾ Díky tomuto základnímu zprostředkování je tudíž hybridem či spíše remediací vizuálního akustickým; ani lyra, ani flétna, nýbrž elektrická kytara.

Toto zprostředkování, rozšíření a zesílení zvuku lze nejlépe popsat termínem amplifikace. Amplifikace je původně zvětšení, rozhojnění, rozšíření, prodloužení, ale také dodatek či přídavek. Dva konkrétnější technické významy tohoto termínu jsou pro nás zvláště důležité: v elektrotechnice označuje zesilovač (*amplifier*, *amplificateur*) zařízení zesilující nějaký signál, zvyšující napětí, proud nebo výkon (v radiofonii zesiluje zachycený slabý elektrický proud, aby nabyl slyšitelné podoby); v rétorice je pak figurou, jež dodává na síle nějakému tvrzení a zvýrazňuje jej opakováním jinými slovy, přeháněním, přidáváním detailů, ilustrací a dodatečných vysvětlení:

Dodatky, s kterými amplifikace přichází, je však možné nahlížet i jinak: jejím plodem nemusejí být jen ornamenty, jejichž účelem je zkrášlit předcházející řeč a zvýšit tak její účinnost; amplifikační pokračování může svoje schopnosti využít na zachycení imanentního pohybu předcházející sekvence, může tomuto pohybu dát novou intenzitu a směr, může ho přivést k novým závěrům a pozicím. Potom už nebude vhodné omezovat se na rétoriku a její umění přesvědčovat. Pokud tato amplifikace přichází s nějakým uměním, potom jde o umění prodlužovat a zintenzivňovat pohyb.³³⁾

Marcelli označuje tento druh amplifikace, jež je prodloužením řeči a zároveň jejím odchýlením směrem k něčemu novému, jako amplifikaci ireverzibilní. K podobně nevratnému odchýlení dochází i při „amplifikaci“ prostřednictvím technologických aparátů: zvuk či hlas prodloužený telefonem, rozhlasem či nějakým zvukovým nosičem se původním zvukům a hlasům pozoruhodně podobá a zároveň se od nich pozoruhodně liší.

Poslouchat na půl ucha

Ještě předtím, než se elektrizovaný éter modernity začne naplňovat rozmanitými signály, začíná se zahušňovat zvuky sice lidskými, přesto však již podivně „nepřirozenými“. Tyto nevytvářejí akustický tmel planetární harmonie a pocit oceánického splnutí, jako spíše důvod ke stíznostem (a jeden ze základních modelů, jimiž bude nová elektrizovaná sonosféra později posuzována). Nejhlasitějším karatelem těchto urbánních zvuků byl v 19. století Schopenhauer, který zvláště nesnášel práskání bičem:

32) Walter J. Ong, *Technologizace slova: Mluvená a psaná řeč*. Praha: Karolinum 2006, s. 155.

33) Miroslav Marcelli, *Příklad Barthes*. Bratislava: Kalligram 2001, s. 117.

Tyto neočekávané, ostré, mozek ochromující, všechno přemýšlení rozbíjející a myšlenky vraždící rány musí bolestivě vnímat každý, komu se v hlavě točí jen něco podobného myšlenkám. [...] Při všem respektu k přesvaté užitečnosti přece nechápu, že nějaký chlap, který veze fůru písku nebo hnoje, se tím má dožadovat privilegia postupně v desetitisících hlavách v zárodku zardousit každou, třeba povstávající myšlenku [...] Rány kladivem, štěkání psů a křik dětí jsou odporné: ale opravdovým vrahem myšlenek je jedině práskání bičem. Jeho určením je rozmělnit každý dobrý, smysluplný okamžik, který má někdo teď a tady.³⁴⁾

Kdyby byly tyto rány alespoň užitečné – nejsou však, poněvadž koně si na ně stejně dávno zvykli a nevnímají je. Jsou „čistou svévolí“, „drzým výsměchem části společnosti pracující rukama vůči těm, kdo pracují hlavou“.³⁵⁾ Ba jsou dokonce ještě něčím více: nejenže se koně neustále vystavovaní zvuku biče naučili jej neslyšet, často lze vidět i něco horšího, „totiž formana, který jde sám, bez koně ulicemi a ustavičně práská bičem. Natolik se v důsledku nezodpovědné shovívavosti těmito lidem stalo práskání zvykem.“³⁶⁾ Hluky ulice rozptylují Schopenhauerovu soustředěnou mysl, drobí jeho pozornost, vytrhávají jej z teď a tady. Jsou násilím přicházejícím zvenčí, od proletářů, jimž samotným ostatně nevádí, neboť jsou necitliví nejen vůči hluku, ale vůbec vůči veškerým duchovním dojmům, což vyplývá z tuhé, strnulé textury jejich mozkové hmoty. Mozek myslitelů se vyznačuje naopak velkou hybností a pružností, a protože sluchový počitek nevzniká v uchu, nýbrž přímo v mozku, kde se střetávají oba sluchové nervy, mají zvuky tak intenzivní rušivé účinky. Schopenhauer nachází citlivost na šum v životopisech celé řady myslitelů (tak „Goethe ve svých posledních letech koupil zchátralý dům vedle svého, jen aby neslyšel hluk spojený s jeho vylepšováním. Údajně také již ve svém mládí chodil za bubnem, aby se obrnil proti hluku.“³⁷⁾). Kromě těchto fyziologických příčin je rušivost zvuku dána také tím, že sluch je podle Schopenhauera pasivním smyslem. Slyšení je pouhým přijímáním vzruchů, od nichž se nelze nijak odvrátit nebo se před nimi skrýt, ani za zavřenými okny pracovní.³⁸⁾ Naopak zrak je smyslem povýtce aktivním, je „skutečnou *akcí* sítnice, která je pouze podrážděna světlem a jeho modifikacemi“.³⁹⁾ Je příznačné, že Schopenhauer nijak nerozlišuje mezi slyšením a posloucháním či nasloucháním, upírá sluchu jakýkoli potenciál pozornosti; zvuk je naopak tím, co pozornost vždy nutně vyrušuje. Dokonce i pokud se jedná o účinky hudby a nikoli hluku ulice, zůstává posluchač bytostně pasivním.

34) Arthur Schopenhauer, *O hluku a zvucích*. In: T ý ž, *O osudu, duchařství a hluku*. Pelhřimov : Nová tiskárna 2002, s. 82.

35) Tamtéž.

36) Tamtéž, s. 83.

37) Arthur Schopenhauer, *Svět jako vůle a představa II*. Pelhřimov : Nová tiskárna 1997, s. 25–26.

38) Stížitosti intelektuálů viktoriánského Londýna shrnuje John M. Picker, *The Soundproof Study: Victorian Professionals, Work Space, and Urban Noise*. *Victorian Studies* 42, 2000, č. 3, s. 427–454.

39) Tamtéž, s. 25.

Na podobné rušivé elementy, jichž ostatně v evropských městech jen přibývalo, existují dvě základní reakce: jednou je pokusit se je normativně⁴⁰⁾ či technologicky⁴¹⁾ omezit, druhou pak se jim přizpůsobit a proměnit se. Tu je modelem Goethe kráčející za bubnem (a jeho rubem forman práskající naprázdno bičem), jehož vzoru o století později chtěl nechtě následuje každý obyvatel většího města, o další století pak nejčastěji se sluchátky na uších. Pojetí radikální společenské změny, s níž přichází zahlcení smyslů schopných jen s obtížemi zpracovávat nové a stále intenzivnější vjemy,⁴²⁾ vedlo ke zdůraznění deterministického modelu, v němž je moderní subjekt vytvářen svým okolím. Je tedy mnohem spíše auditivním nežli vizuálním subjektem: ocitá se uprostřed světa, jemuž se nedokáže uzavřít, je mu otevřený a vůči jeho působení poddajný. Nemá o něm dokonalý přehled ani od něj odstup.

Alespoň potud, pokud bychom důvěřovali běžně tradované, zde Schopenhauerem vyjádřené polaritě mezi aktivním zrakem a pasivním sluchem. Jak již bylo naznačeno, přinejmenším je třeba rozlišovat mezi slyšením a poslechem, nicméně přenášet protiklad aktivity a pasivity takovýmto způsobem do jednoho smyslu je stejně nepřesné jako jím vymezovat oba smysly vůči sobě. Nezřídka se také stává, že je určitá forma smyslového vnímání charakterizována svým protějškem a různé protiklady se tak navzájem prolínají a mísí. Příkladem tu může být Adornovo rozlišování strukturálního a regresivního poslechu, jež je do značné míry paralelou, zároveň také kritikou Benjaminovy polaritě soustředěného a rozptýleného vnímání. V situaci kulturního průmyslu je podle Adorna posluchač odpoutáván od soustředění se na celek díla, ztrácí schopnost vztahovat jednotlivé prvky díla k totalitě jeho celku a jeho poslech se tak stává rozptýleným: „[fluktuuje] mezi širokým zapomínáním a náhlým, okamžitě se opět ztrácejícím připamatováním; [poslouchá] atomisticky a disociovaně vnímanou hudbu“.⁴³⁾ U Adorna platí přísná homologie mezi formou díla a formou poslechu („Vědomí posluchačských mas je z fetišizované hudbě adekvátní“; „posluchač odpovídá produktům“ atp.); tedy zatímco archetypem strukturálního poslechu je Beethoven, regresivně posloucháme jakoukoli hudbu reprodukovanou či jazz. Podstatné však je, že Adornova ideální podoba strukturálního poslechu či analýzy hudebního díla je potenciálně odlučitelná od slyšení vůbec, pro strukturální poslech je totiž zvuk pouze sekundární

40) Schopenhauer navrhuje policejně nařídít uzel na každém konci biče a v hlavách formanů zavést „nezničitelný *nexus idearum* mezi práskáním bičem a výpraskem“ (O hluku, s. 83). V Schopenhauerových stopách kráček pozapomenutý, pravděpodobně první akustický ekolog Theodor Lessing, autor dvousvazkové studie *Der Lärm: Eine Kampfschrift gegen die Geräusche unseres Lebens* z roku 1908 a zakladatel Německého spolku za ochranu před hlukem.

41) Vedle reorganizace urbánního prostoru, snahy o využití méně hlučných materiálů, zvukové izolace a produkce tišších strojů byla od počátku 20. století také zdůrazňována vizualizace dříve akustických signálů, zejm. v dopravě. Radikální řešení pak představují různé snahy nikoli o omezení, jako spíše neutralizaci hluku, kupř. analýzou existujících zvuků a jejich negací prostřednictvím aparátu vysílajícího fázově posunuté zvukové vlny. Na tomto principu funguje „Silence Machine“ Selwyna Wrighta, jež ovšem zatím našla uplatnění pouze ve sluchátkách používaných v letadlech (Silence Machine Zaps Unwanted Noise. *New Scientist*, 28. března 2002).

42) Různé přístupy k problému adaptace v 19. století shrnuje Charles E. Rosenberg, *Patologie pokroku: Představa civilizace jako rizika. Teorie vědy* 27, 2005, č. 4, s. 131–152.

43) Theodor W. Adorno, O fetišovém charakteru v hudbě a regresi sluchu. *Divadlo* 15, 1964, č. 1, s. 16–22 a č. 2, s. 12–18.

záležitostí a může probíhat v mysli díky pouhému čtení partitury: „tiché, imaginativní čtení hudby může učinit vlastní hraní nadbytečným, podobně jako je mluvení učiněno nadbytečným díky četbě psaného materiálu“. ⁴⁴⁾ Význam hudebního díla tudíž pro strukturální poslech/čtení spočívá výhradně v kompozici, již by mohlo narušit jakékoli konkrétní provedení svou nedokonalostí a různá konkrétní provedení svými odlišnostmi. Celistvost a jednota uměleckého díla je tak stabilizována jeho redukcí na čitelný text, sofistickovaný poslech není než viděním. ⁴⁵⁾

V jistém smyslu se tak Adornovo pojetí ideálního hudebního díla a jeho poslechu svým důrazem na kompozici a strukturní vztahy drží tradice uvažování o „hudbě sfér“, v níž šlo také primárně spíše o harmonický systém poměrů než o skutečné, slyšitelné zvuky. Zfetišizovaná fragmentarizovaná hudba je totiž vlastně jen hlukem, postrádajícím syntetické sjednocení: nepředstavuje soulad a jednotu, nýbrž zmatek a chaos. Proto je také posuzována analogicky k rušivým zvukům ulice, rozmělnujícím a ochromujícím vědomí soustředěného posluchače. Vztah mezi hudbou a hlukem však není nikterak statický a jednou provždy daný, ba právě naopak: „co vnímal starý řád jako hluk, vnímá řád nový jako harmonii“. ⁴⁶⁾ Podle Attaliho je hudba postupnou formalizací a strukturací hluku a zároveň i politickým procesem strukturace společnosti. Je zrcadlem společnosti a zároveň jejím proroctvím, neboť dokáže prozkoumávat možnosti daného kódu mnohem rychleji než vlastní materiální skutečnost. ⁴⁷⁾

V hudbě 20. století se takový strukturující pohyb na rozhraní hluku a hudby stává běžným zjevem, který nutně zároveň nahloďává protiklady soustředění a rozptýlenosti, aktivity a pasivity, celistvosti a fragmentárnosti. Zmíním se závěrem o několika momentech zdůrazňujících možnost plynulých přechodů či spíše výkyvů směrem k idealizovaným extrémům. Jeden z nich, „Musique d'ameublement“ Erika Satie, vycházel z pozice „mezi“ doslova, poprvé byl totiž uveden roku 1920 o přestávce divadelní hry Maxe Jacoba. Cílem tohoto díla, skládajícího se z fragmentů populárních refrénů z několika oper a dokola opakovaných izolovaných frází, bylo pouhé navození atmosféry, vytvoření zvukového pozadí, jež by nijak intenzivně nenaléhalo na pozornost návštěvníků divadla, a ti tak mohli volně přecházet mezi jejím slyšením a poslechem. „Nábytková hudba“ fungující jako součást prostředí obklopujícího své posluchače měla podle Satieho znít v kavárnách, restauracích, kancelářích, bankách, obchodních domech či na výstavách. Měla být součástí okolních zvuků a brát je v potaz.

Vnímám ji jako melodickou, maskující chřestění nožů a vidliček, aniž by jej však docela překryla a vnucovala se. Vyplnila by trapné ticho, jež občas doléhá

44) Theodor W. Adorno, Arnold Schoenberg (1874–1951), In: T ý ž, *Prisms*. Cambridge – London : The MIT Press 1983, s. 147–172.

45) Ke kritice Adornova a Schoenbergova pojetí strukturálního poslechu viz Rose Rosengard Subotnik, *Deconstructive Variations: Music and Reason in Western Society*. Minneapolis : University of Minnesota Press 1996.

46) Jacques Attali, *Noise: The Political Economy of Music*. Minneapolis : University of Minnesota Press 1985, s. 35.

47) Tak ostatně již Lewis Mumford viděl v Beethovenových a Brahmových symfoniích – a ve složení symfonického orchestru vůbec – ideální předobraz nové společnosti, viz jeho *Technika a civilisace*. Praha : Práce 1947, s. 224.

na hosty. [...] Také by neutralizovala zvuky z ulice, jež se indiskrétně vtírají do obrazu.⁴⁸⁾

Pro Satieho představovala taková hudba jeden z případů „užitkové hudby“ (*Gebrauchsmusik*), o níž na počátku 20. století intenzivně diskutovala zejména německá muzikologie; jiným takovým případem pak pro něj byla hudba pro film (MEZIHRA Reného Claira), kde podobně řešil problém míry intenzity a chytlavosti hudby ve vztahu k filmovému obrazu, jež měla pouze doplnit a nikoli přehlušit. Všechny tyto snahy však nebyly pouhými formálními hříčkami, nýbrž vycházely ze Satieho velmi neortodoxního náboženského postoje a potřeby nalézt nějakou formu spojení s celkem světa: jeho hudba měla činit okolní svět, upozaděný při soustředění se na nějaký jeho dílčí aspekt, permanentně přítomným.

V sedmdesátých letech 20. století Satieho pokusy rozvedl (a prohloubil pod vlivem Johna Cage) zakladatel ambientní hudby Brian Eno. Jeho hudba je určena pro podobné příležitosti – a tedy podobný typ poslechu: „Ambientní hudba musí vyhovovat různým rovinám sluchové pozornosti, aniž by nějakou z nich zvláště vnucovala; musí být stejně ignorovatelná jako zajímavá,“ píše ve svém manifestu z roku 1978 na bookletu přiloženém k první ambientní nahrávce nazvané „Music for Airports“. Název je to příznačný: už Satieho nábytková hudba byla určena zejména pro situace, v nichž je člověk nucen sdílet společný prostor s neznámými, s nimiž není nutně v přímé interakci.

Z podobných pohnutek byla ostatně od konce 19. století a systematicky od dvacátých let 20. století různá taková místa⁴⁹⁾ vyplňována standardizovanou nenásilnou hudbou. (Označována bývá jako *elevator music*, *canned music*, nejčastěji pak jako *muzak* podle názvu jejího prvního komerčního výrobce, který vznikl kombinací slov *music* a *Kodak*.) Vůči tomuto typu hudby se však Eno přirozeně vymezoval, jeho cílem nebylo pouze dané prostředí neutralizovat jakousi zvukovou tapetou, nýbrž navodit atmosféru, v níž hudba prozvučí okolí, a tak s ním posluchače propojí. Myšlenka na hudební dílo, jež by nebylo jasně vymezeným a soustředěně vnímaným artefaktem, nýbrž spíše prostředím, do něhož je třeba se vnořit, jej údajně napadla začátkem roku 1975, kdy byl po nehodě upoután na lůžko:

Přišla mě navštívit přítelkyně Judy Nylon a přinesla mi nahrávku harfové hudby 17. století. Požádal jsem ji, aby mi ji při odchodu pustila, což učinila, ale teprve když odešla, všiml jsem si, že hraje příliš potichu a jeden z reproduktorů vůbec nefunguje. Venku silně pršelo a přes déšť jsem hudbu stěží slyšel – jen nejhlasitější noty, jako malé krystaly, zvukové ledovce vynořující se z bouře. Nedokázal jsem vstát a změnit hlasitost, tak jsem dál ležel a čekal na další návštěvu, aby věc napravila. Postupně mě ale zkušenost z tohoto poslechu úplně svedla.

48) Cit. dle Joseph Lanza, *Elevator Music: A Surreal History of Muzak, Easy-Listening, and Other Mood-song*. New York : Picador 1994, s. 17.

49) Přesněji řečeno „ne-místa“ – viz Marc Augé, *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. London – New York : Verso 1995.

Uvědomil jsem si, že právě taková by měla hudba být – místo, pocit, celkové zabarvení mého zvukového prostředí.⁵⁰⁾

Taková hudba vytváří závoj, který nezakrývá a neodděluje, nýbrž naopak propojuje člověka s okolím; svou „nedostatečností“ do sebe vtahuje jinak nevnímané zvuky, posouvá je do popředí a vytváří nesouvislý zvukový povlak, jež nelze přesně lokalizovat. Díky své neohraničenosti a neustálé proměnlivosti také v jejím případě nemůže být žádná řeč o deterministické „adekvátnosti“ mezi dílem a způsobem jeho recepce. Ten je totiž v permanentním pohybu mezi slyšením a poslechem, figurou a pozadím, celkem a částí, soustředěním a rozptýlením.

Tomáš Dvořák, Ph.D. (1975)

Je vědeckým pracovníkem Filosofického ústavu Akademie věd ČR.

Věnuje se filosofii vědy a teorii a dějinám médií.

(Adresa: tomdvorak@flu.cas.cz; FLÚ AV ČR, Jilská 1, 11000 Praha 1)

Citované filmy:

Mezihra (Entr'acte; René Clair, 1924), *Zpověď Dr. Mabuse* (Das Testament des Dr. Mabuse; Fritz Lang, 1933).

50) Brian Eno, Ambient Music. In: Christoph Cox – Daniel Warner (eds.), *Audio Culture: Readings in Modern Music*. New York – London : Continuum 2004, s. 95–96.

SUMMARY

PYTHAGORAS'S VEIL

Tomáš Dvořák

While lecturing, Pythagoras reputedly used to hide himself from the sight of his students – the *acousmatics*. This practice of divorcing sound from sight is taken as a prototype of our contemporary experience of sound, detached from its source by methods of electronic reproduction – perhaps as a prototype of our contemporary experience in general, since it might be defined much more productively in terms of hearing rather than sight (as was traditionally done). The article does not call for substitution of sonic metaphors for visual ones, however, since one of the main characteristics of sound is its indeterminacy and insufficiency: the auditory always requires completion by the other senses.

The tradition of sonorous or musical metaphors used throughout the history of Western thought is sketched out on three levels: personal, social, and cosmic. Since antiquity, musical instruments were used as models of the human body and mind; more recently the sonorous experience and its vital importance in early infantile life has been acknowledged in psychoanalysis in the concept of “sonorous envelope” (Anzieu). On the social level, the acoustic has always served as a model medium of the early, pre-historic communities; sound is said to gain new importance again towards the end of the nineteenth century with the rise of the “secondary literacy” (Ong). When turned electronic and metropolitan, the mythical “music of the spheres” becomes rather unsettling and distracting, as many complaints of nineteenth century intellectuals about urban noise reveal.

These complaints also provide a paradigmatic approach towards modern sounds, based upon the opposites of concentration and distraction, activity and passivity, order and chaos, music and noise. Adorno's concept of structural listening as opposed to regressive listening is one such approach, which does not do justice to the acoustic experience because it basically reduces it to reading a musical notation. Reflecting on the works of Satie and Eno, a more dynamic concept of the acoustic experience is therefore suggested: one that acknowledges the transactions between hearing and listening, foreground and background, activity and passivity, signal and noise.

Translatsumed by Tomáš Dvořák