MYŠLENÍ
SOUČASNOSTI

Ticho

John Cage, filozofia absencií a skúsenosť ticha

Daniela Šterbáková

KAROLINUM

Ticho
John Cage, filozofia absencií a skúsenosť ticha

Daniela Šterbáková

———

Recenzovali:
Josef Fulka (Fakulta humanitních studií, Univerzita Karlova, Praha)
Vojtěch Kolman (Filozofická fakulta, Univerzita Karlova, Praha)
Jakub Kudláč (Fakulta multimediálních komunikací, Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně)

Vydala Univerzita Karlova, Nakladatelství Karolinum
Edíciu Myšlení současnosti riadi Miroslav Petříček
Grafická úprava Zdeněk Ziegler
Jazyková redakcia Simona Sklenárová
Sadzba DTP Nakladatelství Karolinum
Vydanie prvé

© Univerzita Karlova, 2019
© Daniela Šterbáková, 2019

Tato publikace byla vydána s finanční podporou grantu poskytnutého Grantovou agenturou České republiky, č. GA ČR 17-05919S, s názvem Mezi vnímáním a propozičním poznáním, řešeného na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy.

ISBN 978-80-246-4139-3
ISBN 978-80-246-4186-7 (pdf)
ISBN 978-80-246-4188-1 (epub)
ISBN 978-80-246-4187-4 (mobi)

Univerzita Karlova
Nakladatelství Karolinum 2019

www.karolinum.cz
ebooks@karolinum.cz

OBSAH

TROCHU TICHA, PROSÍM /7

TONALITA A TICHO /26

NÁPAD O PRERUŠENÍ ZVUKOVÉHO KONTINUA /42
Politika alebo umenie? /43
Zvuky a druhy ticha /60
Texty /65
Ticho, zvuk, trvanie: čas ako základ
hudobnej štruktúry a náhodné operácie /75

PO ZVUKOVEJ KOMORE:
4'33" A NOVÁ ESTETIKA HUDBY /87
4'33" kontexty tvorby /89
Kompozičný postup a notácie /97
„Otvorenosť pre čokoľvek" a prísne pravidlá /103
Rámovanie a zmena hudobných princípov /109
4'33" zvuky, hudba alebo…? /112
Cage proti tonalite /130
Keď počúvanie „kopíruje" prírodu,
a pritom je originálne /141
Rozpor Cageovej estetiky,
nepriznané ticho a Duchamp, záver /153

AKÉ TO JE, POČUŤ NIČ: ROY SORENSEN O TICHU /178
Sorensenove teoretické východiská /180
Sorensenova KTV v praxi:
dvojité zatmenie, tma a ticho /211

SKÚSENOSŤ PRÁZDNEHO ČASU IANA PHILLIPSA /279
Motivácia: ticho nie je len kontrast so zvukom a inšpirácia G. E. Moorom /282
Je (sluchové) vedomie mysliteľné bez obsahov? /291
Kritické otázky /298

PIESEŇ O TICHU /326

Záver /337

Literatúra /346

Ten príbeh už čitateľ asi niekde počul. Interpret vystúpi na pódium, ukloní sa ako obvykle, sadne si za klavír, ktorého poklop už odhaľuje nablýskanú klaviatúru, všetko je, ako má byť. Obecenstvo v očakávaní natešene tlieska a potom, čo potlesk utíchne, nastáva chvíľa ticha – teraz to príde. Interpret necháva publikum na moment v napätí. A nič. Po nejakej chvíli stále nič, je to akési zvláštne. Stalo sa niečo, prečo nehrá? Všetci sa po sebe obzerajú v snahe zistiť, o čo ide, a pohľadom sa uisťujú, že divný pocit je na mieste. Niektorí si šuškajú, iní vyzerajú dosť naštvane. Vystrelil si z nich niekto? Zhruba po štyroch a pol minútach, k prekvapeniu všetkých, interpret vstane, ukloní sa a odchádza. Je dvadsiaty deviaty august 1952, štát New York, južne od Woodstocku, kdesi v lese v Maverick Concert Hall. John Cage, hudobný skladateľ, autor viacerých textov o hudbe a neskôr jeden z hlavných symbolov americkej avantgardy dvadsiateho storočia, so zvesenou hlavou opúšťa tamojšiu koncertnú sálu spoločne s Davidom Tudorom, klaviristom a prvým interpretom jeho diela *4'33"* (*Štyri minúty tridsaťtri sekúnd* alebo *Štyri tridsaťtri*). Po koncerte, na ktorom odzneli úplne nové diela Earlea Browna, Christiana Wolffa, Mortona Feldmana, Pierra Bouleza a Henryho Cowella, to už jeden miestny umelec nevydrží, postaví sa a znudene zakričí: „Dobrí ľudia, donúťme ich odísť preč…“[1]

Dielo *4'33"* je jedným z najradikálnejších v dejinách hudby vôbec. Ako čítame v inštrukcii k partitúre, pozostávajúcej z je-

[1] Aspoň takto si podľa dostupných správ udalosť zapamätal jeden z účinkujúcich skladateľov Earle Brown. Opieram sa tu o správu Davida Revilla, ktorú podáva vo svojej životopisnej knihe o Cageovi *The Roaring Silence. John Cage: a Life*, 2. vyd., New York: Arcade Publishing 2014, s. 156.

diného pokynu *tacet* (doslova aj v hudbe: „mlčí“, „je ticho“), „skladba“ je určená pre akýkoľvek hudobný nástroj alebo kombináciu nástrojov. Interpreti však na nástrojoch nemajú hrať, nepredvádzajú žiadnu hudbu, teda aspoň v tradičnom zmysle slova. Počas celého trvania diela nie sú žiadne zvuky – presne podľa inštrukcie skladateľa – produkované zámerne. Interpret však predsa len niečo predvádza: vystúpi na pódium, usadí sa a zdrží sa ďalšej akcie; a tým, že to urobí podľa inštrukcie partitúry, chce svoje predstavenie radiť medzi hudobné. Jeho nástroj však mlčí a na stole je hneď niekoľko otázok. Môže byť notový zápis obsahujúci jediný pokyn bez akejkoľvek hudobnej organizácie hudobnou skladbou? Čo robí hudbu hudbou? U Cagea okrem toho kulminuje problém, v akom zmysle patrí ticho do hudby, a napokon kľúčová otázka, či ho vôbec počujeme. Skladba *4'33"* je totiž často, počnúc Cageom, nazývaná ako „tichá“. Lenže, ako si všimol Kyle Gann, lepšie by bolo povedať, že je to „nezámerná hluková sonáta“.[2] Skladba totiž tak úplne tichá nie je. Ba čo viac, je plná zvukov, ktoré sú v koncertnej sále produkované zo všetkých možných zdrojov, od praskajúcich parkiet cez šum v publiku až po doliehajúci hluk zvonku – všetkým až na umlčané hudobné nástroje. *4'33"* je plná zvukov nenápadných, ktoré počas chvíle, keď sa interpret pridržiava pokynu skladateľa a nezahrá ani notu, začínajú byť hlučné a spôsobovať rozpaky ohľadne toho, čo sa vlastne deje, keď sa nedeje nič.

Strih alebo veta druhá, filozofi a ich reč o tichu, reči a bytí. Prevládajúcu filozofickú debatu o tichu charakterizujú dva znaky. Prvým je, že ak sa hovorí o tichu, hovorí sa o ňom, až na výnimky, ktoré si tu postupne predstavíme, ako o súčasti reči, teda ako o mlčaní. Mlčanie je niečo, čo robíme viac alebo menej úmyselne a vedome vtedy, keď jednoducho nič nevravíme. Ale zároveň sa v nadväznosti na to chápe ticho ako skutočnosť, ktorá zakladá reč (a teda aj mlčanie ako jej súčasť) a súvisí s prienikom k ľudskému bytiu. Mlčanie je podľa Heideggera v *Bytí a čase* modus, bytostná možnosť rozprávania;[3]

[2] Kyle Gann: *No Such Thing as Silence. John Cage's 4'33"*, New Haven: Yale University Press 2010, s. 163.

[3] Martin Heidegger: *Bytí a čas*, prel. I. Chvatík, P. Kouba, M. Petříček jr. a J. Němec, 2. opr. vyd., Praha: Oikúmené 2002, § 34, s. 193–199.

a ticho (*Stille*) v kratšej eseji „Reč" nechápe ako ľudský výkon v reči, ale ako zakladajúci element, ktorý človeka k reči privádza a umožňuje ju.[4] Merleau-Ponty dáva tejto myšlienke jemne odlišnú podobu, keď hovorí o reči, ktorá je nepriama v zmysle, že jej pravý význam nie je významom slov, ale odohráva sa medzi slovami; v tom, čo nie je vyslovené, ale ostáva zahalené tichom či mlčaním.[5] Ticho je potom základom reči, pretože je jej sprostredkujúcim médiom, a znamená jednak všetko, čo je len naznačené slovami, jednak samotnú možnosť náznakovosti.

Táto dvojznačnosť dáva úvahe o tichu zvláštnu dynamiku: zároveň plodí a hneď aj maskuje nejasnosť ohľadom toho, akú otázku si vlastne kladieme, keď sa pýtame, čo ticho je, ako to napokon dobre ukazuje jeden z prvých pokusov písať explicitne o tichu (mlčaní), kniha Maxa Picarda *Die Welt des Schweigens*.[6] Zdrojom nejasnosti o povahe otázky je fakt, že keď mlčíme, síce nič nehovoríme, ale vzniká tým ticho, ktoré je tichom len po zvukovej stránke reči. Reč je s myslením spätá, a teda keď nič nevravíme, mlčíme (sme ticho) len naoko, či skôr „na ucho", po stránke počuteľného prejavu myslenia. Vo vonkajšom mlčaní prebiehajúce myslenie však nie je „tiché", skôr je plné nevyslovených myšlienok a emócií ako významotvornej súčasti reči. Iste, mlčanie implikuje a môže tiež znamenať naslúchanie, v tom zmysle je mlčanie výrazom pre zdržanie sa slov navonok aj zvnútra, niečo ako nič vedome utváraných slov. Ale pokiaľ ho chápeme ako rečové, ako zdržanie sa, a teda zadržanie reči, ktorá sa k slovu hlási a ktorá, voľne povedané s Merleau-Pontym, utvára zmysel na pozadí toho, čo druhý vraví, tak ani mlčanie „úplné" nie je „ničím slov". Nielen rozprávanie, ale aj mlčanie nesie zmysluplnú výpoveď,

---

[4] Martin Heidegger: Řeč/Die Sprache, in: M. Heidegger: *Básnicky bydlí člověk*, prel. I. Chvatík, Praha: Oikúmené 2006, s. 45–81.

[5] Maurice Merleau-Ponty: Nepřímá řeč a hlasy ticha, in: M. Merleau-Ponty: *Oko a duch a jiné eseje*, prel. O. Kuba, Praha: Obelisk 1971, s. 53–93.

[6] Max Picard: *Die Welt des Schweigens*, München: Piper 1988 (pôvodne 1948). Pozri tiež Picardom inšpirovaný text Bernarda P. Dauenhauera, *Silence: The Phenomenon and Its Ontological Significance*, Bloomington: Indiana University Press 1980, ktorý sa nesie v podobne nejasnom duchu, napriek snahe o upresnenie. Dauenhauer vychádza z analýzy rôznych významov a použití slov ticho/mlčanie v reči (dvojznačnosť *silence*), taktiež z úvah o tichu ako fundamente diskurzu, ktoré chce chápať ontologicky.

hoci ju neartikuluje, ako píše Svetlana Alexijevič: „Počúvam, keď rozprávajú… Počúvam, keď mlčia… Aj slová, aj mlčanie – sú pre mňa text.“[7] Inak povedané, naše aktívne mlčanie nie je zárukou ticha (mlčania); mlčanie a ticho nie sú synonymá. Naopak, ticho musí byť niečo iné než mlčanie, ak mlčať znamená tiež *niečo* počuť alebo vnímať, čo v tomto kontexte znamená chápať „text“ na nepočuteľnej rovine, keď sa sám vytvára ako vedľajší (hlavný?) produkt pri reči alebo pri akte jej zadržania.

Téma mlčania, zdržania sa reči, sa vo filozofii prirodzene neobjavila až v dvadsiatom storočí po dvoch svetových vojnách, ako by sa z uvedeného mohlo zdať. Mlčanie a ticho boli vo filozofii v rôznych podobách prítomné od jej počiatkov, a to nielen preto, že šlo o praktickú stránku rozvíjania filozofie ústnou formou. (Pytagoras sám nič nenapísal, jeho učenie zasvätenci mlčky počúvali a čo počuli si mali nechať pre seba.)[8] Téma ticha vo filozofii súvisela s rozvíjaním abstraktného myslenia, teda aj myslenia prostredníctvom negácií. Ticho a mlčanie sú napokon v rámci kresťanskej filozofickej teológie zavŕšením *via negativa*, negatívnej cesty poznania Boha, a nie sú už chápané ako prostriedok (výkon), ale ako cieľ, ktorý ostáva sám neskúmateľný, pretože spočíva v oblasti, ktorá sa jazykovo uchopiť nedá; je „za“ slovom, ale nie je negáciou slova, ktorá je stále jazyková.[9]

Strih alebo veta tretia, trošku voľnejšie: ticho a bežný život. Jamie Tennyson, jedna z dvoch hlavných postáv epizódy ame-

---

[7] Svetlana Alexijevič: *Vojna nemá ženskú tvár*, prel. M. Chovanec, Krásno nad Kysucou: Absynt 2015, s. 20.

[8] Por. Geoffrey S. Kirk – John E. Raven – Malcolm Schofield: *Předsókratovští filosofové. Kritické dějiny s vybranými texty*, prel. F. Karfík, P. Kolev a T. Vítek, Praha: Oikúmené 2004, s. 279–310.

[9] Tieto súvislosti podrobne mapuje vynikajúca dvojzväzková kniha Raoula Mortleyho *From Word to Silence* (I *The Rise and Fall of Logos*; II *The Way of Negation, Christian and Greek*, Bonn: Hanstein 1986) zvl. druhý zväzok, por. záver, príp. prílohy, s. 242–277. V obdobnom kontexte (teda nie v kontexte mlčania v reči, ale vymedzenia hranice zmysluplnej reči, ktorú nie je možné jazykovo prekročiť) je snáď možné uviesť Wittgensteinove tézy o mlčaní z *Traktátu* (Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus*, prel. P. Balko a R. Maco, Bratislava: Kalligram 2003). Pozri tiež knihu Jozefa Feketeho *Mlčanie, bytie, jazyk. Topológia filozofického mlčania*, Červený Kostelec: Pavel Mervart 2012, ktorá sa podrobne venuje problematike mlčania u Wittgensteina a v širšom kontexte u ďalších autorov.

rického televízneho seriálu *The Twilight Zone* (Zóna súmraku), po roku strávenom v úplnom mlčaní naťahuje ruku smerom k Archiemu Taylorovi, plukovníkovi a váženému členovi klubu, aby mu ten vyplatil sumu, ktorú mu dlhuje, lebo s ním prehral stávku. Pred rokom Taylor Tennysona vyzval, aby strávil rok v izolácii bez toho, že by prehovoril čo i len slovo. Teraz Tennyson zistiac, že Taylorov majetok je dávno preč, sám priznáva, že si pred rokom nechal odstrániť nervy vedúce k hlasivkám predvídajúc, že inak stávku prehrá. Dôvod, pre ktorý Taylor Tennysona k stávke vyzval, bol prostý: keďže Tennysonov „netolerovateľný hlas" počas návštev klubu nikdy neutíchal, Taylor si prial len jediné – mať pokoj od otravného spoločníka Tennysona a užiť si aspoň trochu „mimoriadneho ticha".

Keďže žijeme v neustálom ruchu, žiada sa nám ticho, ako raz povedal Cage.[10] V prostredí zahltenom zvukmi a hlukmi sa utiekame na miesta, kde ideálne nie je nič, čo by zvuky mohlo vytvárať či k nim akokoľvek prispievať – mobilný signál a internet, doprava, stroje, ľudia. Chceme akustické ticho a očakávaný, z ticha prameniaci pokoj. Za ticho sme si ochotní v niektorých prípadoch priplatiť: či už ide o bežné domáce spotrebiče chváliace sa svojím „extra silent" chodom, počítače alebo hudobné a iné zariadenia, ktoré množstvo hluku minimalizujú (slúchadlá proti hluku). S cieľom vylepšiť parametre konzumného ticha budujeme miesta, ktoré tejto potrebe, a s ňou súvisiacemu technickému pokroku, slúžia – zvukotesné miestnosti. Lákavé je aj ticho odhlučnených bytoviek, či rovno od sveta izolovaných samôt niekde pri lese, pri potrebe cestovať lietadlom sú tu zase zvláštne salóniky, vstup do ktorých je podmienený nie najlacnejším členstvom a kde pri troche šťastia nehrá hudba. Napokon je tu niečo aj pre tých najnáročnejších – najtichšie hodinky na svete boli vraj skonštruované tak, aby nevydávali ani najjemnejší zvuk. Niektorí sú dokonca ochotní zaplatiť cenu ticha nielen doslovne, ale aj tým, že sa im z dosiahnutého ticha robí fyzicky zle, ako o tom píše John Biguenet vo svojej útlej knižke *Silence* z populárnej

[10] John Cage: *Silence. Lectures and Writings*, Hanover: Wesleyan University Press 1961 (reprint 1973). Český preklad: John Cage: *Silence. Přednášky a texty*, prel. J. Šťastný, R. Tejkal a M. Kratochvíl. Praha: tranzit 2010, s. 109. Citujem podľa českého prekladu.

rady *Object Lessons* vydavateľstva Bloomsbury.[11] Mercedes Maybach S600, ktorého zadná kabína je údajne „to najtichšie, čo kedy bolo v rámci automobilovej výroby vytvorené“,[12] pôsobil na recenzenta Wall Street Journal dojmom takého ticha, až sa mu z jazdy v ňom robilo mdlo. Mercedes počas jazdy tak spoľahlivo odfiltroval inak bežné hluky a vibrácie (zvuk prúdiaceho vzduchu do kabíny vozidla, hluk motora, nerovnosti vozovky a podobne), že novinárovi sediacemu na zadnom sedadle až po chvíli došlo, že zvláštny pocit, ktorý má, sa nápadne podobá pocitu človeka sediaceho v simulátore.

Okrem toho, že si ticho vyžadujeme pre seba, môžeme a často ho aj vyžadujeme od druhých, keď ticho naznačujeme gestom ukazováka priloženého na pery, prípadne sprevádzaného zašepkaným slovom s citeľným výkričníkom, alebo znakom (niektoré autobusové spoločnosti v Anglicku napríklad zakazujú telefonovanie a hlasný hovor v priebehu jazdy nielen so šoférom autobusu, ale aj medzi cestujúcimi navzájom, obdobný zákaz platí obvykle v kostoloch a v niektorých zdravotníckych zariadeniach). Ticho je predmetom grafického znázornenia nielen v jazyku (využitím interpunkčných znamienok od čiarky až po tri bodky, pričom každé z nich môže reprezentovať tak trochu iné ticho),[13] ale typicky aj v hudbe (hudobná pauza). Na ticho tiež narazíme vo výtvarnom umení, a to nielen na tých obrazoch (a plastikách), ktoré v určitom zmysle „sú o“ mlčaní, teda kde je mlčanie či naslúchanie zobrazené

[11] John Biguenet: *Silence*, New York: Bloomsbury 2015, s. 9–15.

[12] Dan Neil: Mercedes Maybach S600. The Silence is Deafening, *The Wall Street Journal* (online), 6. 2. 2015, https://www.wsj.com/articles/mercedes-maybach-s600-the-silence-is-deafening-1423249856; J. Biguenet: *Silence*, s. 14n.

[13] Peter Hall, režisér britského Národného divadla, výstižne popisuje rôzne spôsoby použitia ticha u Harolda Pintera, predstaviteľa modernej britskej drámy, v texte „Directing Pinter“ (in: *Harold Pinter. You Never Heard Such Silence*, ed. A. Bold, London: Vision Press Limited 1984, s. 26, cit. in: J. Biguenet: *Silence*, s. 67): „U Pintera je rozdiel medzi pauzou, tichom a výpustkou. Pauza je naozaj most, kde si publikum myslí, že ste na jednej strane rieky a potom, keď prehovoríte znova, na druhej. To je pauza. Často je alarmujúca. Predstavuje medzeru, ktorá sa retrospektívne vyplní. Nejde o mŕtvy koniec – to je ticho, kde sa konfrontácia stala takou extrémnou, že sa už nič nedá povedať, kým sa teplota nezníži alebo nezvýši a potom sa stane niečo celkom nové. Výpustka je veľmi malé zaváhanie, ale je tam. Líši sa od čiarky a bodkočiarky, ktorú Pinter nepoužíva takmer nikdy. Čiarka je niečo, čo môžete prebehnúť, prejdete cez to. A bodka je proste bodka. Zastavíte.“ Pinter explicitne vo svojich hrách uvádza na niektorých miestach „ticho“.

priamo alebo nepriamo, ako napríklad pri zobrazovaní čítania, štúdovania, pozorovania a premýšľania, pri portrétoch rôzne naladených osôb, pri krajinkách a panorámach, zátišiach, katedrálach a modlitbách, ale tiež v určitom zmysle na obrazoch, ktoré zachycujú hluky rôznej intenzity, prvé nádychy a posledné výdychy, rozlúčky, zver trhajúcu svoju korisť, tancovačky, zábavy a pitky, dojčenie, šitie, búrky, rieky, trhoviská, salóny a kluby, rôzne práce sezónne a rutinné, rituály, odpočinok, pikniky, pláže, kaviarne, dohadovanie, zakazovanie a tak ďalej.

Keď sa v týchto a podobných kontextoch hovorí o tichu, spontánne a bežne tomu rozumieme. Ticho je prirodzená, ale tiež veľmi zvláštna potreba. Ľudská aktivita smerujúca k nemu alebo od neho, či už je to v kontexte umenia, filozofie, alebo bežného života, začína pôsobiť o to zaujímavejšie, keď si položíme otázku, čo to vlastne ticho je a či je to niečo, čo sa dá dosiahnuť, niečo, čo uspokojuje potrebu, ktorú vytvára, podobne ako je to s hudbou. O čom to vlastne hovoríme, keď hovoríme o tichu?

Vyššie zmienený kontext ticha v reči príznačný pre filozofiu je možné chápať ako kontext vyššieho rádu, ktorý v sebe nesie iný problém, na prvý pohľad maskovaný a snáď až banálny; problém, ku ktorému nás však obracia doba hluku a s ňou spojená potreba mnohých ľudí nepočuť *nič*. Bežne hovoríme, že počujeme ticho, napríklad na prechádzke v lese alebo keď opustíme hlučnú spoločnosť: žiadne zvuky a hluky, len ticho. Mlčanie tu snáď funguje ako model popisu počutia ticha. Keď mlčíme, naslúchame. Predpokladáme teda, že budeme počuť *niečo*, aj keby to neprichádzalo alebo aj keby to neprichádzalo „cez uši": ak ticho vytvára nový zmysel, predpokladáme, že niečo („ticho") budeme vnímať aspoň akosi nepriamo. Ticho má svoju funkciu a význam, ktorý z reči naberá a do reči vkladá. Okrem toho má tiež špecifický, tvárny, a teda *vnímateľný* obsah. Je ale ticho *niečím*, čo by bolo možné počuť, keď v prísnom zmysle slova je výraz „ticho" spojený s absenciou zvuku, teda označuje zvukové *nič*?[14] Kontext reči napovedá, že keď

[14] Je pritom dôležité hovoriť o absencii, teda o *úplnom* chýbaní zvuku, nie o privácii, teda o *relatívnom* chýbaní určitého zvuku, pri ktorom otázka nevyvstáva tak naliehavo – relatívne ticho je možné stále vysvetliť poukázaním na počutý zvuk, čiže na určitý kauzálny základ tejto skúsenosti. Hoci zvuky v skúsenosti ticha rolu

môžeme tichu prisudzovať vnímaný význam a rozumieť mu, musíme byť tiež schopní ho počuť. Ide o podmienku, ktorá rozvinutie tohto zmyslu umožňuje. Ako počujeme, keď niekto hovorí, takisto počujeme, keď mlčí; doslovne teda počujeme jeho ticho a v ňom vnímame, čo toto ticho „vraví".

Medzi vnímaním zamlčaných významov, ktorým v tichu reči rozumieme, alebo presnejšie, ktoré sme schopní aspoň nejako, hoci nedokonale, rozšifrovať, a počutím ticha na rovine zmyslovej, takáto priamočiara súvislosť však nie je. Je niečo iné hovoriť o porozumení významu reči so všetkými jej zložkami, ktoré ju utvárajú, vrátane ticha, a niečo iné je hovoriť o zmyslovom zakúšaní – počutí ticha v situáciách, pri ktorých nedochádza (aspoň nie v bezprostrednom či nutnom zmysle) k artikulácii a dešifrovaniu významu. Ide tu o podobné odlíšenie ako pri vnímaní zvuku. Na jednej strane rozumieme zvuku vysloveného slova, ale o význame zvuku sa dá hovoriť aj ako o *rozpoznaní* zvuku ako patriacemu určitému predmetu, teda ako zvuku zdroja, ktorý ho vydáva. Počujeme *veci* za zvukmi, autá, gitary, padajúce lístie. Zvuk tiež môžeme vnímať jednoducho ako zvuk, súbor sluchovo zachytiteľných kvalít bez referenčného vzťahu zvuk – vec, ako o tom premýšľal Pierre Schaffer pri popisoch svojej konkrétnej hudby a po ňom iní.[15] Význam zvuku je odlíšiteľný od počutej matérie zvuku, pretože významy toho istého zvuku môžu byť rôzne: zvuk sirény, ktorý počujeme v rámci koncertného programu, má pre nás iný význam než ten istý zvuk, ak ho počujeme sediac za volantom auta. Vzhľadom na to, že tichá sú bežnou súčasťou

zohrávajú, jej špecifickosť môžeme lepšie vidieť vtedy, keď ich do úvahy najprv tematicky nevťahujeme, keď prevedieme metodologické *epoché* od zvuku.

[15] Pierre Schaeffer: *Konkrétní hudba*, prel. F. Tvrdý, Praha: Supraphon 1971. Termín „akuzmatická skúsenosť" v zmysle skúsenosti, pri ktorej sú zvuky počuté bez toho, že by odkazovali k svojim zdrojom, používa napríklad aj Roger Scruton pri svojich popisoch hudobnej skúsenosti (napríklad jeho kniha *The Aesthetics of Music*, Oxford: Oxford University Press 1997, reprint 2009). Podľa Scrutona pri posluchu (tradičnej západnej) hudby vnímame jej vlastnú, vnútornú kauzalitu (tonálne usporiadanie zvukov, ktoré sa na základe posluchu dá metaforicky popisovať ako nadväzovanie, vyžadovanie sa, dopĺňanie sa a podobne), nie fyzikálnu kauzalitu vzniku zvuku, t. j. samotný úder na hudobný nástroj. K analýze pojmu „akuzmatický" u Schaeffera pozri knihu Briana Kanea *Sound Unseen. Acousmatic Sound in Theory and Practice*, New York: Oxford University Press 2014, zvl. prvá kapitola.

sluchovej skúsenosti, môžeme sa pýtať, či je práve uvedený popis možné analogicky vztiahnuť aj na ticho: je možné ticho počuť ušami v tomto neartikulovanom zmysle, teda mimo kontext reči alebo vnímania zvukov ako nositeľov významu o svojich zdrojoch? Keď je tichu možné rozumieť, vieme ho takto jednoducho počuť? Alebo inak, ako by sme mohli tichu rozumieť, ak by ho nebolo možné bezprostredne zakúšať tak ako zvuky, teda v priamom zmysle slova *počuť*?

Takto formulovaná otázka napovedá, že predložená kniha nebude, aspoň nie explicitne, pokusom o analýzu skúsenosti ticha v kontexte reči či v kontexte filozofickej teológie, ako o tom bola zmienka vyššie. Týka sa skôr bežného používania jazyka a jeho vzťahu k skutočnosti, ktorú má jazyk vystihovať; je tak výrazom intuície, že tu niečo ako skúsenosť ticha je a má zmysel o nej hovoriť. Bežný rozum a jazyk na tomto mieste podnikajú nesamozrejmý krok: keď povieme, že ticho je neprítomnosť zvuku, hovoríme čosi netriviálne. Chýbanie zvuku označujeme ako niečo, s čím máme skúsenosť. Tento spôsob uvažovania o tichu na základe zvuku pritom nie je nutne myslený v reduktívnom zmysle. Ako reduktívna by sa daná úvaha mohla javiť v porovnaní s uvedeným, obvyklým kontextom o tichu mlčania, tichu ako základe reči a podobne; teda ako podmienená fyzikalistickým spôsobom uvažovania o zvuku ako zvukovom vlnení a tichu ako jeho neprítomnosti: prečo hovoriť o tichu z hľadiska zvuku, keď máme reč, „vyššiu" formu organizácie zvuku, ktorá je človeku bližšia a ticho v nej má svoje nepochybné miesto? Prečo znižovať ticho mlčania na zvukové prázdno? Tak to však myslené nie je: povedať, že absencia zvuku „je" ticho, znamená povedať, že „je" to niečo – niečo, čo počujeme a nad čím sa obvykle nezamýšľame, keď to zakúšame, či keď o tom hovoríme, ale pritom tomu nejako rozumieme. Z čisto fyzikálneho hľadiska to nedáva zmysel; v tejto reči o skúsenosti je absencia, nič, povýšená na „niečo"; predstavuje ontologický krok. V tomto zmysle je skúsenosť a jej jazykový odraz iste možné interpretovať na základe veľmi odlišných ontologických intuícií. Ak vychádzame z roviny úvahy o tichu ako zmyslovo zakúšanej absencii zvuku, toto pozadie môže priamo zaznieť: je ticho niečím, čo by sme mohli vnímať, a teda dáva zmysel hovoriť o tichu ako o entite *sui generis*,

alebo naopak, o čom bežne hovoríme ako o počutí či vnímaní ticha si vyžaduje iný, alternatívny, subjektívne založený popis? Do úvahy tak budú vstupovať rôzniace sa intuície týkajúce sa toho, čo je (ontologicky) skutočné, o čom sa dá povedať, že to je. Patria absencie do sveta skutočnosti?

Zvlášť vo svetle naznačeného filozofického kontextu ticha môže otázka o zmyslovo vnímanom tichu pôsobiť stroho, až zbytočne. Prečo oddeľovať vnímaný význam od matérie, ktorá význam nesie, a čo nám takéto skúmanie povie o človeku, ak vôbec niečo? Úlohou a zámerom knihy ale nie je tento typ otázok, ktoré úvahu o tichu bezprostredne spájajú s úvahou o mlčaní, reči a bytí, nijako zatláčať do pozadia, skôr naopak, pokúsiť sa ich nanovo vidieť po tom, čo sa s danými súvislosťami explicitne nezachádza (aj keď nebudú tematickým obsahom knihy). Z tohto hľadiska bolo jednou z prvotných motivácií na pozadí textu pokúsiť sa zistiť, či je možné vidieť alebo aspoň zahliadnuť súvislosti, o ktorých filozofia hovorí ako o samozrejmých, ktoré sú zakotvené v skutočnosti zmyslového vnímania poskytujúceho prvý a bezprostredný kontakt s okolitým svetom a so sebou samým ako jeho súčasťou, a ak áno, v čom. Vlastným hnacím motorom úvahy je však napokon snaha zistiť, či vieme filozofickým jazykom popísať skúsenosť, ktorá sa zdá byť na hranici takého popisu: je skúsenosť s absenciou možná? Celkovo sa tak budeme venovať trom okruhom ľudského záujmu, ktoré v sebe spájajú a koncentrujú otázky o tichu: hudbu, ktorá k tomuto inému položeniu otázky viedla (a otvára množstvo iných zaujímavých otázok), zmyslové vnímanie a ontológiu ako skúmanie toho, čo je a čo je čo. Prepojenosť ontológie a filozofie vnímania k nám bude z viacerých strán prenikať najmä v druhej polovici knihy.

Teraz však otázka o počutí ticha pôsobí trochu vágne. Závisí predsa na tom, ako ticho definujeme. Ak je ticho dostatočne nízkou hladinou zvuku, potom ho samozrejme počujeme. Záleží na situácii, v akej sa ocitáme, ktorá určuje štandard pre to, čo za ticho pokladáme a čo už nie. Ticho na ulici je len iná úroveň zvukovej hladiny, ktorú ako „ticho" neoznačíme v prípade, že sa vyskytne v nahrávacom štúdiu.[16] V hudbe zase ticho ob-

[16] Všíma si to Roy A. Sorensen: *Seeing Dark Things. The Philosophy of Shadows*, New York: Oxford University Press 2008, zvl. kapitola „Hearing Silence", s. 267–290, ktorej analýze sa budeme podrobne venovať.

vykle znamená neprítomnosť notovaného zvuku – nachádza sa tam, kde je zvuková pauza – to ale nevylučuje, že okrem znenia skladby k nám doliehajú zvuky, ktoré k notovaným zvukom či tónom skladby nepatria a ktoré obvykle ignorujeme a nepokladáme vzhľadom na počúvanú hudbu za zvuky hodné pozornosti: môžeme teda počuť ticho. Ak pod „tichom" chápeme „zvukové vlnenie mimo dosah ľudského sluchu", teda vlnenie nad prahom počuteľnosti (ultrazvuk) a pod ním (infrazvuk), tak ticho nepočujeme. Predstavuje to však znovu variáciu na prvú možnosť. Pes svoju píšťalku počuje (ultrazvuk, ktorý počujú aj delfíny, či netopiere); ticho sú potom opäť zvuky, hoci pre človeka sluchom nevnímateľné. Takých zvukov je pritom celá škála, pretože aj častice obsiahnuté vo vzduchu sú v pohybe – ide o tzv. Brownov pohyb –, a teda produkujú tlakové vlnenie, o ktorom by sme bežne hovorili ako o zvuku, ak by ho bolo možné zosilniť natoľko, že by sme ho počuli. Obvykle však o tlakových vlnách, ktoré nepočujeme, ako o zvukoch nehovoríme – ako „zvuk" zvyčajne označujeme tlakové vlnenie, ktoré počujeme.

Tu nám môže pomôcť krátka fyzikálna odbočka. Decibel je jednotka zvukovej hladiny, ktorá dáva do pomeru objektívnu hodnotu výšky zvukovej hladiny, ktorú je možné namerať pomocou prístrojov, s referenčnou hodnotou pre ľudský sluch. Zvuková hladina je hodnota akustického tlaku. Ten sa stanovuje ako miestna odchýlka od priemerného atmosférického tlaku, ktorá je spôsobená zvukovou vlnou. Zvukové vlny sú tlakové, princíp šírenia zvuku je mechanický – vlna sa začne šíriť po náraze častíc, napríklad keď udrieme vareškou na hrniec. Zvuková hladina nula decibelov, ktorá sa pokladá za prah ľudského sluchu, nie je úplné ticho (neprítomnosť zvukového vlnenia), ale najnižší pre človeka počuteľný zvuk. Vyskytuje sa vtedy, keď sa nameraná intenzita akustického tlaku rovná referenčnej hodnote pre ľudský sluch (pre vzduch je to dvadsať mikropascalov). Pri takomto tlaku je teda – pokiaľ máme skutočne dobrý sluch – možné počuť slabý zvuk. Nula decibelov teda označuje situáciu, v ktorej k zvukovému vlneniu dochádza, hoci je veľmi nepatrné a sluchom sotva zachytiteľné. Nejde o situáciu, pri ktorej by sme nemohli počuť vôbec nič, pretože by tam žiadne zvukové vlnenie (akustický tlak) ne-

bolo. Vlnenie je nepatrné, tlak je veľmi nízky, ale nie je rovný nule. Pre zaujímavosť, zvuk desaťkrát intenzívnejší ako nula-decibelové skoro-ticho má desať decibelov, ktoré zodpovedajú zvuku padajúceho listu, zvuk stokrát intenzívnejší má dvadsať decibelov, zodpovedá šumu jesenného lístia, a zvuk rozhovoru má šesťdesiat decibelov a je miliónkrát intenzívnejší ako najtichší zvuk. Hranica bolesti sa udáva v rozmedzí stodvadsať až stoštyridsať decibelov, čo je približne hluk rockového koncertu alebo lietadla počutého v tesnej blízkosti.

Podľa fyziky teda nikdy nepočujeme ticho, pretože sluch z definície prichádza so zvukom. Len čo jeden zvuk doznie a počujeme jeho ticho, započujeme zvuk iný a je po tichu. Žiadne zvuky nie sú len vo vákuu, pretože tam nie je vzduch, prípadne iné médium prenosu častíc, teda dostatok častíc, ktoré by do seba mohli vzájomne narážať pri pôsobení zvukovej vlny a tým ju prenášať; panuje tam absolútne ticho.[17] Fyzik by však pri otázke, či vo vákuu *existuje* ticho alebo nie,

[17] Hoci vo vesmíre sa nevyskytujú zvuky (vlnenie, ktoré je zachytiteľné ľudským uchom), elektromagnetické vlnenie spôsobené nebeskými telesami je možné zachytiť a počuť, ak ho dostatočne zosilníme. Ide o tzv. plazmové či magnetosonické vlny. (Plazma je ionizovaný plyn, stav hmoty vo vesmíre. Pozostáva z nabitých častíc, ktoré môžu vytvárať a byť ovplyvnené elektrickým a magnetickým poľom.) Tieto vlny sú tlakové, tak ako zvukové vlny, ale zároveň sa vyznačujú magnetizmom. Keďže sa vyskytujú v zvukových frekvenciách, je možné ich zachytiť pomocou špeciálnych „magnetických mikrofónov", zhustiť v čase, zosilniť a prehrať pomocou reproduktoru. Nie sú to teda zvuky, ale na zvuky transformovaná energia, ktorú v prísnom zmysle človek nemôže počuť. Teoretická predstava „obohatenia" ľudského sluchu pomocou špeciálnej pomôcky, ktorá by to umožňovala, potom vyvoláva netriviálnu otázku, čo znamená zmyslovo vnímať a či by sa – a v akom zmysle – napokon nedalo hovoriť o počutí, či vnímaní zvukov vesmíru. (Prečo hovoriť o vnímaní s použitím pomôcok ako sú okuliare a naslúchadlá, ale nie v prípade umelých pomôcok – napr. vizuálne protézy pre nevidiacich –, ak by dokázali generovať pomerne presnú, systematickú a objektívnu reprezentáciu v určitej – či novoutvorenej – zmyslovej modalite? Treba definovať vnímanie ako závislé na zmyslovom orgáne alebo na účele, ktorý plní?) Pozri článok Tonyho Phillipsa z NASA, s mnohými zvukovými ukážkami, The Sounds of Interstellar Space, *NASA Science* (online), 1. 11. 2013, https://science.nasa.gov/science-news/science-at-nasa/2013/01nov_ismsounds, Martina Archera What Does Empty Space Sound Like? We Need Your Help to Find Out, *The Conversation* (online), 23. 11. 2016, https://theconversation.com/what-does-empty-space-sound-like-we-need-your-help-to-find-out-69252, a článok venovaný otázke umelého vnímania: Julian Kiverstein – Mirko Farina – Andy Clark: Substituting the Senses, in: *The Oxford Handbook of Philosophy of Perception*, ed. M. Matthen, Oxford: Oxford University Press 2015, s. 659–675.

mohol zneistieť: nie sú tam možno žiadne zvuky, ale povedať, že tam existuje niečo, čo nie je nič, sa zdá byť skôr filozofické, nie fyzikálne (o fyziku sa opierajúce) tvrdenie. Človek by toho vo vákuu napokon asi mnoho zažiť nestihol (čo niektorých filozofov motivuje k úvahám o kauzálnej sile ničoty),[18] ale podmienky vákua môžu do určitej miery simulovať zvukotesné miestnosti, ktoré sú na pokusy s tichom dostačujúce a nie sú až také nebezpečné pre život. V týchto miestnostiach nie sú žiadne zvuky, ktoré by ľudský sluch mohol zachytiť, čo stačí, ak chceme v úvahe pracovať so zvukom zachytiteľným ľudským sluchom a nie so zvukovým vlnením ako takým. Vo zvukotesných miestnostiach často nesvieti svetlo (svetlo produkuje zvuk), namiesto pevnej podlahy sú tam oceľové drôty, pod ktorými priestor pokračuje dolu, steny miestnosti vrátane dverného priestoru sú z každej strany obložené zvuk pohlcujúcimi ihlanmi; je tam úplná tma a ticho. Miesto, ktoré by mohlo splniť sen človeka o tichu. A predsa nás ani tieto miestnosti na vlastné ucho nepresvedčia, že ticho, ktoré sa snažíme dosiahnuť, existuje. Tí, čo vo zvukotesnej miestnosti boli, odišli so zaujímavou skúsenosťou, ale nebolo to ticho, čo zakúsili. Hoci sa k tomuto motívu budeme opakovane vracať, môžeme hneď prezradiť, čo zažili. Neprekvapivo – zase zvuky. Pre niektorých z nich však nečakane zvuky vlastného tela v rozsahu, v akom to ešte nikdy predtým nepočuli.[19] Žijeme obklopení zvukmi, zvonku aj zvnútra.

Ako už bolo naznačené, v polovici dvadsiateho storočia otázku o počuteľnom tichu v rámci hudby uvedením svojej skladby *4'33"* položil a špecifickým spôsobom rozvinul práve John Cage. V dobe, keď americká spoločnosť Muzak začala pomocou káblov šíriť špeciálne upravenú hudbu do verejných priestorov (tento fenomén poznáme z reštaurácií, nákupných centier a podobne), Cage túžil po tichu. Pokladal ho za zá-

[18] Obhajoba kauzálnej sily absencií stojí na predpoklade, že kauzalita nie je vzťah medzi udalosťami, ale faktami a fakty sa môžu týkať absencií; pozri odkazy v druhej časti knihy, ktorá se téme kauzality podrobne venuje.

[19] Podobný zážitok ticha noci popisuje Ellen v jednoaktovke *Silence* Harolda Pintera (in: Harold Pinter: *Landscape and Silence*, London: Methuen 1969, s. 31–51, s. 43): „Around me sits the night. Such a silence. I can hear myself. Cup my ear. My heart beats in my ear. Such a silence. Is it me? Am I silent or speaking? How can I know? Can I know such things? No-one has ever told me."

sadné pre svoju tvorbu a domnieval sa, že ak zvuky umlčíme, budeme môcť počuť úplné ticho. A tak začiatkom päťdesiatych rokov navštívil zvukotesnú miestnosť na Harvard University. Zažil tam jedno zo svojich najväčších životných sklamaní, ktoré sa mu stalo trvalou inšpiráciou, ako to opakovane zmieňuje v mnohých svojich textoch a rozhovoroch. Cage po tejto návšteve dokončil prácu na diele *4'33"*, o ktorom uvažoval už dlho predtým a ktoré neobsahuje žiadne notované zvuky. No v kontraste k svojej pôvodnej predstave o skladbe teraz začal hlásať, že ticho neexistuje, sú len zvuky a zvuky sú hudba.

Cageove tvrdenia nie sú triviálne. Vo svojej knihe *Silence*, ku ktorej sa budeme opakovane vracať, ponúka dve tézovité vysvetlenia, prečo nemôžeme ticho počuť, ktoré vo svojej hudbe dôkladne rozvíjal. (Ako uvidíme, Cageovu hudbu je z tohto hľadiska možno chápať ako založenú podstatne konceptuálne.) Prvé vysvetlenie je, že ticho, absencia zvuku, neexistuje. Máme dočinenia len so slovom, ktoré nevyjadruje žiadnu skutočnosť; všade okolo nás a v nás sú potenciálne zdroje zvukov, ktoré zvuk často vydávajú. Sú to práve ambientné zvuky prostredia, na ktoré zameriaval svoju pozornosť. Cage následne usudzuje, že ak absencia zvuku neexistuje, nemožno ju sluchom vnímať, pretože vnímanie je vždy vnímaním niečoho a nie ničoho; umožňujú ho predmety a nie ich absencie. Ale môžeme sa pýtať: v akom zmysle musí byť skúsenosť skúsenosťou s *niečím*, aby ňou vôbec bola? Predsa s rôznymi typmi absencií sa nielen vo vnímaní, ale aj v skúsenosti zo širšieho hľadiska, stretávame úplne bežne, ako si to všímal už Aristoteles v knihe *O duši*, keď uvažoval, že vnímanie je zamerané na vnímateľné *a nevnímateľné*: zrak sa zameriava nielen na svetlo, ale tiež na tmu, sluch nielen na zvuk, ale aj na ticho, a to isté platí pre zvyšné tri zmysly, k čomu sa na príslušnom mieste dostaneme. Cageovej téze, ako aj jej myšlienkovému vývinu, sa budeme podrobne venovať. Práve Cageova hudobná a textová tvorba totiž umožňuje sledovať zrod otázky o tichu v súčasnej kultúre a myslení; zápas bežného postoja k tichu, o ktorom si myslíme, že je a že ho počujeme, s radikálnym odvrátením sa od tohto názoru; zápas vo svojom jadre filozofický, ktorý však na otázku o tichu neodpovedá a vŕši otázky iné. Pôda hudby otázku nanovo nielen formuluje, ale dáva jej konkrétnu

podobu. Dôležitou témou je preto dejinné a hudobno-teoretické pozadie tichého diela, sprevádzané uvedením množstva detailov ohľadom Cageovej inšpirácie, kompozičných postupov a korešpondencie jeho hudobnej a textovej tvorby, ale tiež nastolenie kritických otázok, ktoré budia mnoho rozpakov o zrozumiteľnosti Cageovej estetiky. Je dielo, v ktorom jeho autor neorganizuje žiadne zvuky, hudobnou skladbou, a je autor takejto skladby skladateľom? Umožňuje hudba vnímať zvuky bezprostredne, podobne ako ich vnímame bežne v živote? Ak existuje niečo ako „aktívny" posluch, o ktorom Cage často hovoril ako o vhodnejšom a plodnejšom spôsobe vnímania hudby, ako sa líši od „pasívneho" posluchu, ak niečo také existuje? A naopak, ak je posluch aktívny, čo vylučuje možnosť niektoré zvuky vďaka vlastnej aktivite nevnímať a počuť ticho?

Tento filozofický zápas bežného postoja s radikálnym, naturalisticky ladeným odvrátením sa od predpokladu, že ticho počujeme, bude v nasledujúcich častiach knihy ústiť do úvahy založenej na textoch dvoch súčasných filozofov, Roya Sorensena a Iana Phillipsa. Zameriava sa na otázku, v akom zmysle je ontológia dôležitá pre filozofiu vnímania, zvlášť ak ide o vnímanie absencií. Čitateľa touto otázkou bude sprevádzať najmä podrobná argumentácia zameraná na tézy autorov zastávajúcich veľmi odlišné pozície, pričom v prvom prípade bude uvedený širší kontext súčasných teórií vnímania s dôrazom na rolu kauzality, ktorá je v prípade Sorensenovej analýzy kľúčová. Obaja autori zastávajú pomerne kontroverzné pozície, ktoré voči sebe navzájom, ale aj voči predošlým pasážam o hudobnom tichu Johna Cagea, tvoria žiadaný kontrast.

Roy Sorensen v knihe *Seeing Dark Things*, ktorá vzbudila a vzbudzuje mnoho ohlasov pre svoje neintuitívne závery, obhajuje názor, že ticho sa počuť dá a svoje tvrdenie stavia na objektivite absencií. Absencie sú podľa neho (fyzikálne a ontologicky) objektívne a ako také sa vyznačujú príčinnou silou. Ako však budeme sledovať, Sorensenovo chápanie objektivity je veľmi problematické. Sorensen povie, že vo zvukotesnej miestnosti *je* ticho a v tmavej jaskyni *je* tma a keď tam vstúpime, môžeme ich z toho dôvodu zmyslovo vnímať – pôsobia na nás, podobne ako zvuky a svetlo. K obhajobe tohto tvrdenia prijíma rámec kauzálnej teórie vnímania, a tiež pred-

pokladá, že vnímanie nesúvisí nutne s poznaním, čo je téza, na ktorej v knihe *Seeing and Knowing*[20] Fred Dretske stavia svoju teóriu „neepistemického vnímania". (Dretske presnejšie hovorí len o videní, ale úvahu môžeme vztiahnuť aj na ostatné zmysly, ako to robí Sorensen vzhľadom na počutie.) Podľa nej, stručne povedané, nie zakaždým, keď zmyslovo vnímame nejaký predmet, sa o ňom niečo dozvedáme. Keď čítate túto stránku textu, neviete presne, koľko písmen ste prečítali, ale určite ste ich museli všetky vidieť. V tomto duchu napríklad Sorensen povie, že ranený vojak môže ticho počuť aj vtedy, keď nevie, či naozaj počuje ticho alebo stratil sluch a nepočuje vôbec nič – za predpokladu, že jeho sluch je funkčný. Hoci spôsob, ako Sorensen so svojimi predpokladmi pracuje, nie je z jeho knihy vždy zjavný a interpretácia si preto vyžaduje v prvom rade ich odkrytie, pomenovanie týchto súvislostí umožní vidieť, ako nás Sorensenov text stavia do jadra problému o tichu a prispieva k vyjaveniu, hoci nie vyjasneniu jeho vlastného miesta. Deje sa to aj z toho dôvodu, že Sorensen chce poprieť skúsenosť, o ktorej hovoril Cage a ktorá sa zdá byť nesporná – teda že vždy, keď počujeme, počujeme zvuky. Pre Sorensena Cage len nastavuje latku pre ticho príliš vysoko a Cageov problém – že zvuky, ktoré vo zvukotesnej miestnosti počujeme, sú zvukmi nášho tela – sa snaží vyriešiť po svojom. Čo keby sme, navrhuje Sorensen, postavili Cagea mimo zvukotesnú miestnosť a vyrezali do nej maličký otvor, akurát tak na jeho jedno ucho? Cage by potom počúval ticho zvukotesnej miestnosti, ktoré sa tam rozlieha nerušené hlučnými prejavmi jeho tela.[21]

Sorensenovo vysvetlenie počutia ticha si vyžaduje pozornosť, aj keď sa ukazuje ako ťažko prijateľné. Zamietnutie tohto vysvetlenia si žiada argument vo viacerých krokoch a zahrnie nielen tézu samotnú (ako môže nič spôsobiť čokoľvek, napríklad vnímanie), ale tiež koncepcie, na ktorých téza stojí (čo nám dáva dôvod premýšľať o tichu, ak nie naša skúsenosť, teda niečo, čo si všímame a k čomu zaujímame určitý postoj?). Okrem ticha, ku ktorému sa budeme priamo vzťahovať v úpl-

[20] Fred Dretske: *Seeing and Knowing,* Chicago: University of Chicago Press 1969.

[21] R. A. Sorensen: *Seeing Dark Things*, s. 289.

nom závere príslušnej kapitoly, budeme sa venovať aj videniu tmy a ešte predtým otázke, či môžeme vidieť predmety, ktoré sú zakryté inými predmetmi.

Úvaha bude pokračovať rozborom tézy súčasného anglického filozofa Iana Phillipsa,[22] ktorá kontrastuje nielen so Sorensenovým, ale tiež s Cageovým pohľadom na vec. Podobne ako Sorensen, aj Phillips sa domnieva, že absenciu zvuku je možné vnímať. Aj podľa neho nielenže počujeme ticho, ale môžeme sa do ticha aj započúvať. Na rozdiel od Sorensena sa však táto rýdzo zmyslová skúsenosť nedá vysvetliť v zmysle počutého kvázi-objektu – ticha, ktoré nie je žiadnym skutočným *objektom* – a v Sorensenovej koncepcii vidí problém predovšetkým kvôli niektorým neintuitívnym dôsledkom, ktoré Sorensen prijíma (napríklad, že nepočujúci majú potenciálne neustále halucinácie ticha). Naopak, skúsenosť ticha je podľa neho umožnená štruktúrou vedomia. Môžeme počuť ticho, pretože dokážeme zameriavať pozornosť na úsek času, ktorý vnímame ako prázdny od zvukov. Phillips tak stavia Cageovu (ale aj Sorensenovu) pozíciu do iného svetla. Zmyslovú skúsenosť môžeme vysvetľovať aj inak než vzhľadom na vnímaný predmet, respektíve inak než na základe zaznamenávania fyzikálnych podnetov, príčin vnemov. Jeho nesmierne zaujímavé rozpracovanie tejto tézy však naráža na odlišný problém, ktorému budeme čeliť, a tým je otázka, či je možné zmyslovú skúsenosť adekvátne popisovať výlučne na základe štruktúry vedomia, bez ohľadu na podnety, ktoré jej dávajú náplň. Podľa Phillipsa pre pochopenie zmyslového vnímania nepotrebujeme objekty; čo je téza, ktorá stojí v opozícii k celej filozofickej tradícii (a tradíciou sa tu nemyslí „len" Aristoteles).[23] Podľa tradície je jednou z otázok, ktoré si v súvislosti s vnímaním kladieme, ako sa na základe vnímania

[22] Ian Phillips: Hearing and Hallucinating Silence, in: *Hallucination. Philosophy and Psychology*, ed. F. Macpherson – D. Platchias, Cambridge, Massachusetts: MIT Press 2013, s. 333–360.

[23] Otázka, že vnímanie je vždy vnímaním niečoho (teda že vnímanie nás dáva do kontaktu so zmyslovo vnímateľnými kvalitami predmetov), je samozrejme odlišná od otázky, čo je skutočné, v ktorej zhoda tradične nebola. Grécki atomisti tvrdili, že skutočné sú atómy a prázdno; zmyslové vnímanie nám podľa toho *nedáva* pravdivé poznanie o svete, ako Demokrita cituje Sextus Empirikus: „dohodou sladké, dohodou hořké, dohodou teplé, dohodou studené, dohodou barva, ve

dozvedáme niečo o svete, teda o *predmetoch* sveta širšie vzaté, ktoré chápeme ako zdroj a pôvod našej zmyslovej skúsenosti, a to aj napriek tomu, že tá im nie vždy úplne zodpovedá (ide tu najmä o problém ilúzií).

Kapitoly o hudobnom tichu-zvukoch Johna Cagea a tichu filozofov sa v určitom ohľade budú niesť v negatívnom duchu: každá z iného uhla pohľadu, a teda z rôznych dôvodov, ukazuje, že hovoriť o počutí ticha ušami je nanajvýš problematické. Negatívne vymedzenie však zároveň ponecháva otvorenú druhú možnosť, ktorá v knihe na rôznych miestach priebežne zaznieva, výslovne dokonca aj v rámci rozboru Cageovho diela (napriek tomu, že on sám túto možnosť bližšie nerozvíja). V základe druhej možnosti, ako uvažovať o tichu, stojí jednoduché pozorovanie: povedať, že ticho nepočujeme ušami, nie je to isté, ako povedať, že s tichom nemáme žiadnu skúsenosť. Popis skúsenosti ticha, založený na chápaní ticha ako absencie zvuku, ktorý prijímajú všetci zmieňovaní autori, tu budeme musieť zanechať. Ak by sme to neučinili, nevyvarovali by sme sa jednej z dvoch neplauzibilných ciest, ktoré ukazujú vlastnú aporetickú povahu skúsenosti ticha – absencie zvuku. V jednom prípade by sme museli trvať na záveroch argumentácie proti daným pozíciám a v rozpore s bežnou skúsenosťou prijať, že skúsenosť ticha je jednoducho nezmysel, nič také nie je. Alternatívne by sme v rozpore s predkladanou argumentáciou museli niektorú z pozícií prijať na základe nezávislého rozhodnutia, čiže presvedčenia, a to buď tézu, že je možná skúsenosť s čistou absenciou, pretože absencia je niečo ako kvázi-entita, alebo druhú tézu, že o skúsenosti so svetom je možné hovoriť výhradne na základe zakúšajúceho subjektu. Objavuje sa však naznačená tretia možnosť, založená na prijatí faktu, že skúsenosť s tichom sa tomuto prísne sémantickému popisu vymyká. Tichu nezodpovedá predmet (či absencia predmetu) skúsenosti, ale jej kvalita. Tu sa rysuje možnosť pokúsiť sa o popis alternatívny, metaforický, majúci zmysel na inej než logicko-sémantickej rovine, ktorý je ňou však negatívne vymedzený. Posledná časť knihy je tak svorní-

skutečnosti však atomy a prázdno". G. S. Kirk – J. E. Raven – M. Schofield: *Předsókratovští filosofové*, s. 527.

kom druhej, nenápadnej myšlienkovej línie textu, občasne sa vynárajúcej na viacerých miestach, ku ktorej sa vrátime prostredníctvom témy reprezentácie ticha, avšak tentokrát nie reprezentácie hudobnej, ale výtvarnej. Spojujúci motív týchto interpretačných pasáží o tichu, ktoré nie je absenciou zvuku, poskytli úvahy hudobníka, autora niekoľkých kníh a jedného z predných znalcov súčasnej zvukovej kultúry Davida Toopa o tichu obrazov.[24]

[24] David Toop: *Sinister Resonance. The Mediumship of the Listener*, London: Continuum 2010.

Ešte predtým, než sa obrátime k sľubovanému tichu Johna Cagea, vrátime sa v hudobno-umeleckom čase, do ktorého Cage vstupuje. Jeho úvahy vytrhnuté z kontextu by mohli pôsobiť ako izolovaný, na ničom nestojaci pokus. Videné v súvislostiach sú však v zásade prirodzeným, hoci radikálnym, vyústením dlhodobých tendencií, ktoré ich zakladajú, a voči ktorým je možné sa vymedziť.

Záujem o ticho je z hľadiska hudby prirodzený, hoci sa snáď žiadne umenie nezaujímalo o ticho v takej radikalite ako umenie dvadsiateho storočia, zvlášť v jeho prvej polovici.[25] Nešlo, prirodzene, len o hudbu – tu sa budeme musieť vrátiť v čase ešte o trochu viac – ale podstatne o literatúru, filozofiu (Wittgensteinovo a Heideggerovo mlčanie) a výtvarné umenie. V literatúre sa do stredu pozornosti dostáva médium jazyka, hranice komunikatívnej funkcie reči a otázka nemožnosti zmysluplného jazykového vyjadrenia, čo okrem iného vytvára priestor aj pre otázku mlčania a ticha. Nemožnosť priamo vysloviť zmysel vedie k nepriamemu, inému než slovnému vyjadreniu. Preto neprekvapuje, že Cage sa v niektorých svojich mezostichoch inšpiroval Jamesom Joyceom, ktorého texty môžu pôsobiť ako hudobná reč:[26] autor sa hrá so slovami, akoby to boli tóny alebo frázy, ktoré je možné vedľa seba klásť nielen na základe ich zmyslu, ale aj podľa rytmu či znenia – rozmer čoho

[25] David Metzer: Modern Silence, *The Journal of Musicology* 23, č. 3 (2006), s. 331–374.

[26] Pozri Jon D. Green: The Sounds of Silence in 'Sirens': Joyce's Verbal Music of the Mind, *James Joyce Quarterly* 39, č. 3 (2002), s. 489–508. Za všetky zmieňme len tri príklady z románu *Ulysses*, ktoré Green uvádza (tamže, s. 491): staccato: „I. Want. You. To."; trilok/modulácia: „wavyavyeavyheavyeavyevyevy hair"; fermáta: „endlessnessnessness".

Cage doviedol do radikálnych dôsledkov. Tichom prešpikované sú niektoré diela absurdného divadla, okrem vyššie citovaného Harolda Pintera je možné zmieniť dve nenápadné krátke rozhlasové hry Samuela Becketta z roku 1961, *Words and Music* a *Cascando*; pre *Words and Music* neskôr na odporúčanie Becketta zložil sprievodnú hudbu Morton Feldmann, ktorý často pracuje s tichom a pre Cagea bol v určitom období inšpiráciou. Analogicky vo výtvarnom umení začiatkom a v prvej polovici dvadsiateho storočia umelci skúmali možnosti a medze obrazového vyjadrenia prostredníctvom postupného rozdrobenia figúr v prospech abstraktných vzorov a napokon holého média farby, ktoré sa mení v „message", ako to vyjadril Marshall McLuhan. Tu sa nám núka možnosť vybaviť si Mondrianove geometrické kompozície, Malevičove štvorce *White on White*, expresívne abstraktné obrazy Jacksona Pollocka a Willema de Kooninga, farebné plátna Marka Tobeyho, Barnetta Newmana (napríklad biele, jemne štruktúrované maľby *The Voice* a *Canto I*), prípadne jednofarebné plochy Roberta Rauschenberga, z ktorých *White Paintings* sa stali inšpiráciou a spätne vizuálnou verziou *4'33"* a ešte o nich bude reč.

Ticho sa teda do umenia dostáva v súvislosti pozvoľného rozpustenia komunikatívnej úlohy umenia a umelca ako komunikátora ideí, odmietania kantovského chápania diela ako výtvoru geniálneho tvorcu, a teda spolu s tendenciou uchopiť a reflektovať svoju podstatu novým spôsobom. Najjasnejšie je to snáď vyjadrené v Duchampových ready-mades, kde dielom nie je výsledný predmet, ale myšlienka v jeho pozadí, ktorá dáva nový obsah a príbeh zvolenému predmetu bežného užívania, vyzdvihnutému z jeho pôvodných súradníc na mapu umenia.[27] Dielo má často charakter neukončeného procesu, ktorý sa dotvára každým novým stvárnením (v hudbe), okolím a divákmi (vizuálne, zvukové umenie), definuje sa svojím udalostným charakterom a nevyjadruje nutne žiadnu zásadnú myšlienku, prípadne ju nevyjadrí v úplnosti. Ponúka skôr návod na zažitie situácie, ktorá sa odohrá za určitých podmienok v konkrétnom časopriestore (ako v prípade happeningu).

[27] K premene bežných predmetov v umelecké pozri Dantovu analýzu podstaty avantgardného umenia v jeho knihe *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press 1981.

Kontext pre úvahu o tichu v hudbe jednoznačne poskytuje úvaha o základnom hudobnom jazyku, o paradigme hudobnej organizácie. Tou je – alebo skôr, zhruba od sedemnásteho storočia približne po Mahlerovu Deviatu symfóniu bola – tonalita (funkčná či triadická tonalita). Skladatelia koncom devätnásteho a začiatkom dvadsiateho storočia hľadali spôsob, ako s tonalitou pracovať, keďže mnohým sa zdalo, že napriek rôznosti foriem, ktoré sa v jej jazyku rozvinuli, ide o mŕtvy jazyk, že jej možnosti sú vyčerpané. Nová úloha ticha v hudbe je tak spojená s rozpadom tonálnych štruktúr a pokusmi nahradiť ich novými štruktúrami, prípadne, v dôsledku toho – ako u Cagea, žiadnymi.

Tonalitu nie je jednoduché jednotne definovať, keďže ide o systém, ktorý sa stále vyvíja, ale je zrejmé, že v jej základe stojí tón. Ten sa od bežného zvuku líši v dvoch aspektoch. Z čisto fyzikálneho hľadiska je tón mechanicky spôsobené zvukové vlnenie podobne ako zvuk, ale s tým rozdielom, že tón je zvuk so *stálou* výškou, teda periodickou frekvenciou, ktorá sa v prírode bežne nevyskytuje. Tón má svoju farbu, danú hudobným nástrojom alebo kvalitou hlasu, dynamiku („silu“) a v rámci rytmickej organizácie skladby tiež presne vymedzené trvanie. Podstatné je, že tón má v tonálnej hudbe na rozdiel od zvuku ďalšie funkčné vlastnosti vzhľadom na iné tóny, medzi ktorými je zasadený – každý tón má v tonálnej hudbe svoje pevne určené miesto vo vzťahu k ostatným tónom. Po formálnej stránke je tonálna hudba systém hierarchických vzťahov medzi tónmi skladby. Privilegovaným, základným tónom je tonika, ktorá (v kombinácii s ostatnými tónmi) reprezentuje melodický záver, metaforicky povedané, „cieľ“ skladby. Počujeme, že hudba niekam pomyselne smeruje a keď tam dospeje, vnímame evokovanú stabilitu a „odpočinok“, uvoľnenie budovaného napätia. Ostatné tóny sú počuté vo vzťahu k tonike a implikujú tak pohyb, ktorý buď smeruje k cieľu alebo sa od neho odkláňa, alebo sa odvracia od cieľa prvotného k cieľu druhotnému. Hudobné udalosti sú dané do súvislostí, ktoré sa rozvíjajú postupne v čase.[28] Z psychologického hľadiska ide o systém, ktorý

[28] Eric Salzman: *Twentieth Century Music. An Introduction*, Englewood Cliffs: Prentice-Hall 2002, s. 4 a R. Scruton: *The Aesthetics of Music*, s. 239–308, zvl. s. 240.

môže mať efekt vďaka tomu, že vzbudzuje očakávania, ktoré napĺňa alebo nenapĺňa. Preto je možné hovoriť o budovaní a uvoľnení napätia, konsonancii a disonancii (ľubozvučnosť – harmónia a jej opak), kadencii (zakončenie hudobnej „myšlienky" sériou akordov alebo jej vystupňovanie), dôraze (dynamika, hlasitosť) a artikulácii (následnosť tónov v skladbe, či sú tóny plynule spájané alebo oddeľované).[29] Tonalita nie je vlastnosťou zvukov, prípadne samostatne stojacich tónov, ale vecou počutia, teda vnímania súvislostí medzi tónmi.

V rámci tonálnej hudby naberalo ticho svoj význam vždy na základe tonalitou „artikulovaného" celku. Úlohu ticha v hudbe preto môžeme s určitou rezervou popisovať analogicky k úlohe ticha (mlčania) v reči, keďže „zmysel" ticha v tonálnej skladbe je utváraný na základe „zmyslu" sekvencie tónov, podobne ako je v reči zmysel ticha utváraný zmyslom slov. Samozrejme, je otázne, či sa dá hovoriť o vlastnom *zmysle* hudobného (tonálneho) ticha alebo tónu. Hudba nemá jednoznačný a vlastný význam na rozdiel od slova, hudobná veta na rozdiel od vety jazyka nič neznamená (prinajmenšom *neznamená* v zmysle jazykovej tvorby významu), i keď jej môžeme nejaký význam pripisovať, dávať do slov, čo hudba pre nás znamená, popisovať jej význam na subjektívnej rovine. Hudba sa však dá aspoň pracovne, z čisto pragmatického hľadiska, označiť za kvázi-gramatickú štruktúru,[30] teda za „gramatickú" v prenesenom zmysle slova, ktorý zmienenú analógiu umožňuje. Podľa toho má hudba svoju syntax, teda pravidlá spájania tónov do celkov – melódií. Keďže syntax je nutnou podmienkou pre jazyk, hudba je niečo ako jazyk, je kvázi-jazyková. Vnímame, že (tonálna) hudba nám „niečo hovorí" a môžeme počuť, keď táto komunikácia viazne. Falošný tón mimo „logiku" skladby spoznáme, ako spoznáme chybný vetný člen, a preto nám veta nedáva zmysel. Neznamená to však, že musíme dokonale gramatike rozumieť a vedieť ju analyzovať. Na druhej strane,

[29] Salzman (*Twentieth Century Music*, s. 4) pridáva frázovanie, rytmus, dynamiku, tempo a farbu tónu, ale to sa zdá kontroverzné.

[30] Pozri Roger Scruton: *Understanding Music. Philosophy and Interpretation*, London: Bloomsbury 2016, s. 29n a Peter Kivy: *Music Alone. Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience*, Ithaca: Cornell University Press 1990, s. 8n.

syntax nie je postačujúcou podmienkou, aby hudba bola jazykom (preto kvázi-gramatická). Hudba nemá sémantiku. Hoci jej vety nie sú úplne bezobsažné, ale „nesú" či „komunikujú" *niečo* – určitú emóciu alebo stav mysle (takže sa dá hovoriť o kvázi-sémantike hudby), vety hudby neodkazujú k ničomu ďalšiemu, čo by bolo od nich oddeliteľné, tak ako slová odkazujú k veciam, udalostiam a podobne, ktoré sú na slovách nezávislé. V rámci kvázi-gramatickej štruktúry hudby majú „komunikatívnu" funkciu nielen tóny, ale aj ticho. Hoci nejde o to, že by ticho v hudbe k niečomu odkazovalo, predsa nie je úplne bez zmyslu.

Pre zbežnú predstavu sa preto v pár poznámkach vráťme k tomu, akú konkrétnu podobu naberalo ticho v tonálnej hudbe.[31] Stranou necháme štrukturálnu úlohu ticha ako nutného, ale v zásade podružného predelu medzi jednotlivými časťami skladby alebo ako prirodzenú súčasť frázovania skladby. Tak napríklad ticho v prvej časti Vivaldiho *Leta* nemá inú funkciu než odlíšiť jednotlivé frázy (je niečo ako bodka za vetou). Také ticho nie je vnímané ako melodická súčasť postupu skladby (ako keď sa odmlčíme, a čo potom povieme, máva iný náboj), hoci bez neho by skladba znela úplne inak.

Ticho v rámci hudobnej skladby, teda hudobná pauza (ale nie pauza od hudby alebo od posluchu), môže mať v rámci tonálnej hudby odlišnú expresívnu silu, ktorú je možné docieliť rôznymi spôsobmi, ako to poznáme z počúvania mnohých skladieb. Môže ísť len o prosté vynechanie tónov, ktoré by „mali" zaznieť, aspoň tak to poslucháč očakáva, ale nezaznejú: poslucháčovo ucho si ich však samo rýchlo doplní podľa melodického návodu, ako to ukázal Haydn v symfónii č. 94 G dur. Podobný efekt má záver jeho „vtipného" sláčikového kvartetu

[31] K tradičnému významu ticha v hudbe pozri Thomas Clifton: The Poetics of Musical Silence, *The Musical Quarterly* 62, č. 2 (1976), s. 163–181. Ide o analýzu ticha na základe niekoľkých ukážok notových zápisov skladieb. Ticho chápe Clifton ako zakúšanú hudobnú kvalitu, ktorá má rôznu podobu, významy a funkcie, podľa toho, ako je v kompozícii dosiahnutá. Pre súvislosť s úlohou ticha v súčasnej hudbe pozri tiež Jennifer Judkins: Silence, Sound, Noise, and Music, in: *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, ed. T. Gracyk – A. Kania, London, Routledge 2011, s. 14–23 a Jennifer Judkins: The Aesthetics of Silence in Live Musical Performance, *The Journal of Aesthetic Education* 31, č. 3 (1997), s. 39–53.

opus 33, č. 2 Es dur, ktorý pomocou ticha navádza poslucháča na to, že hudba skončila, ale tá vzápätí pokračuje a s poslucháčom sa takto chvíľu hrá. Skladateľ môže použitím pauzy stupňovať napätie a ticho tak môže mať zakaždým iný nádych. Inak znejú dramatické nádychy a výdychy v úplnom závere Händlovho *Mesiáša* v *Aleluja*, v Berliozovom *Pohrebnom pochode* k záverečnej scéne Hamleta (tretia časť cyklu *Tristia*, op. 18), v Mozartovom či Verdiho *Requiem*. Pauza môže (aspoň niekomu) evokovať krátky moment pred pomätením sa a po ňom (v úvode Lisztovej symfonickej poémy *Eine Faust-Symphonie*) alebo zadržaný dych (úvod Debussyho *Prelúdia k faunovmu popoludniu*). Beethoven a Schubert (v scherzách a triách) pracujú s tichom kontrastne ako s abruptnou pauzou, ktorá znejúcu hudbu nečakane preruší.

Beethovenove tichá vzbudzujú zvláštnu pozornosť, pretože je o tichu v jeho skladbách možné uvažovať ako o konštitutívnom prvku hudby,[32] ako o zámernej súčasti celkového motívu diela.[33] Deje sa tak jednak vzhľadom k jeho záverečným tichám, nad ktoré Beethoven nadpisuje fermátu,[34] ktorá obvykle slúži na predĺženie znenia *tónu*. Vo svojej ranej tvorbe zase často využíva takty pozostávajúce výlučne z páuz alebo kombinuje pauzy a fermáty, ako napríklad v závere prvej časti Sonáty č. 2 v A dur, op. 2, č. 2. Tie však nie je možné uchom odlíšiť od štrukturálneho použitia ticha oddeľujúceho prvú a druhú časť sonáty (pokiaľ nebudú „hrané" s predĺženým, obzvlášť nápadným trvaním). Beethovenovo ticho môže byť výrazne pálčivé a ťaživé (v úvode a závere predohry ku Collinovej dráme *Coriolan*), na druhej strane ho používa bez významových konotácií ako banálne, bezobsažné prázdno. Ticho tým získava špecifický obsah, napríklad v trinástej z *Variácií na Diabelliho valčík* skomponovaných v rokoch 1819–1823, ktorá je podľa niektorých najextrémnejším dielom pre pauzy v devätnástom

[32] Pozri Barry Cooper: Beethoven's Uses of Silence, *The Musical Times* 152, č. 1914 (2011), s. 25–43.

[33] Zmieňuje sa o tom Jan Swafford vo svojom krátkom článku Silence is Golden, *Slate* (online), 31. 8. 2009, http://www.slate.com/articles/arts/music_box/2009/08/silence_is_golden.html.

[34] Gilead Bar-Elli: Pause and Silence: Symmetry and the General End-pause in Beethoven, nepublikovaný rukopis (online), cit. 16. 5. 2018, http://pluto.huji.ac.il/~barelli/pausesilence-1.pdf.

storočí.[35] Oba spôsoby použitia ticha (v prázdnych taktoch a ako súčasť motívu) vyvolávajú otázku, čo vlastne znamená, že ticho je súčasťou hudby, do akej miery je rovnocenné s tónmi ako hudobný materiál a aký je jeho vzťah k tichu prostredia, keď medzi nimi nie je jasná hranica. Beethovenov zámer s tichom mohol byť v mnohých skladbách prozaický – učiniť zadosť symetrickosti rytmickej štruktúry skladby.[36] Tiché takty by boli podľa toho len do počtu. Stále by sa tým však nevysvetlilo zámerné predĺženie tichých taktov a fermáta.

Na úlohu ticha v tonálnej hudbe zásadne upozornili romantici s predstavou ticha ako podmienkou hudby. Hudba sa (v duchu Hölderlina a Hegela) z ticha vynára postupným rozozvučaním tónov a spätne ukazuje na svoje externé pozadie, do ktorého sa napokon naspäť vnára (dobre to ilustruje Čajkovského symfónia č. 6 alebo Lisztova sonáta pre klavír h mol, ešte jasnejšie je to snáď u Wagnera v prelúdiách opier *Das Rheingold* a *Siegfried*). Jemné zvuky romantizmu majú byť hudobnými alúziami nielen na ticho (stíšenie), ale zvlášť na to, že hudba sa dotýka nekonečna, je večne a všade prítomná a predstavuje najvznešenejšie umenie zahŕňajúce všetok čas a priestor. V danom zmysle ticho *je* hudbou. Tento sladko znejúci, nadnesený a enigmatický výrok bude mať v Cageových ústach doslovnú, trpkú chuť. Podľa Cagea sú všetky zvuky, nielen tie komponované, hudbou, ktorá nikdy neprestane: vždy niečo počujeme a ticho – teda nekomponované ambientné zvuky prostredia – je v tomto zmysle vždy a všade.

Jemné zvuky romantickej hudby tak nerušia, ale naopak, zvýrazňujú rozporuplný vzťah medzi externým tichom a artikulovaným tichom hudby. Externé ticho tu síce ešte nie je hudbou v modernom zmysle Johna Cagea (u romantikov sú to tóny, nie zvuky, ktoré tvoria hudbu), ale nie je ani absenciou hudby. Ticho je len evokované prostredníctvom jemne hraných akordov či tónov, ktorých trvanie môže byť navyše predĺžené. Motív pozvoľného rozoznievania sa a odznievania hudby bol u romantikov prenesený aj do priestorového rozmeru počúva-

[35] Martin Zenck: Dal niente – Vom Verlöschen der Musik. Zum Paradigmenwechsel vom Klang zur Stille in der Musik des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhuderts, *MusikTexte* 55 (1994), s. 15–21, s. 17.

[36] G. Bar-Elli: Pause and Silence, s. 16 a ďalej.

nia hudby (hudba je *všade*, nielen stále) v podobe ozveny. Zvuk skladby sa postupne prenáša z hlasnejších nástrojov na tichšie: Schumann indikuje v sedemnástej skladbe cyklu *Davidsbündlertänze*, op. 5 z r. 1837 „wie aus der Ferne", „ako z diaľky", až v diaľke zmizne úplne. Tento prvok sa u Mahlera pretaví do podoby tzv. vzdialeného orchestra (Fernorchester), teda skupiny nástrojov, ktoré počas predvedenia diela nie sú umiestnené v koncertnej sále spoločne s orchestrom, ale mimo neho, napríklad za pódiom. Diela majú otvorený koniec[37] a vzdialený orchester tak umožňuje poslucháčovi uvedomiť si ticho z pozadia doznievajúcej hudby, ktoré je súčasťou skladby. Toto ticho sa líši od záverečného ticha Beethovenovho, ktoré je, aspoň v zmienených prípadoch, menej nápadné z hľadiska počutia a viac pri pohľade na notový zápis; skôr môže poslúžiť na zamyslenie sa než na zažitie ticha, teda pokiaľ nie sú tichá v interpretácii zámerne zdôraznené. Tichá sú na miestach štruktúrneho členenia, ktoré ukončuje a oddeľuje časti sonáty: očakávania, ktoré vytvára, sa netýkajú hudobného pnutia a kontinuity hudobnej línie, teda hudobne artikulovaného významu ticha, ale skôr prostého faktu, že niečo bude nasledovať. Ak majú tichá k hudobnému celku odkazovať, tento poukaz nie je taký zjavný ako v neskoršej Mahlerovej tvorbe, napríklad v druhej symfónii, kde je ticho deliace prvú a druhú vetu predĺžené zhruba na päť minút. Každopádne, už Beethovenova tendencia zdôrazniť ticho ako prvok skladby jasne ilustruje posun v dôraze, ktorý bol a bude na ticho kladený u ďalších autorov.

Rozvinutie vlastného originálneho výrazu skladateľa pomocou tonality súviselo nielen s možnosťami tonality ako systému, ale tiež so vznikom konceptu hudobného diela a hudby ako účelu samého o sebe. Uvedený rozmer je pre nás dôležitý, pretože v Cageovej hudobnej estetike zohrával významnú rolu nielen jeho odpor voči tonálnemu systému, ale tiež voči konceptu umeleckého diela ako takému. Tieto zmeny je možné spätne vidieť zhruba v období prelomu osemnásteho a devätnásteho storočia (hoci mali za sebou nepochybne dlhší vývoj).[38] Ide o kľúčovú zmenu v praktizovaní hudby a v jej podieľaní sa

[37] K týmto motívom pozri M. Zenck: Dal niente – Vom Verlöschen der Musik, s. 16.

[38] Vznik konceptu hudobného diela podrobne skúma Lydia Goehrová v knihe *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*,

na verejnom živote. Len s chápaním hudby ako autonómneho hudobného diela sa mohli rozvíjať s tým súvisiace koncepty autorských práv, plagiátorstva a náležitého šírenia diela, mohla vzniknúť potreba jasného odlíšenia notovaného diela od jeho realizácie a ideál interpretácie skladby presne podľa pôvodného zámeru skladateľa (Werktreue), a čo je podstatné, inštitút pozorného, sústredeného počúvania hudby v tichu koncertnej sály. Avšak, ako píše Lydia Goehrová, potom, čo koncept hudobného diela nabral na dôležitosti, začali ho na prelome devätnásteho a dvadsiateho storočia spochybňovať opačné koncepty a teórie. Koncept diela to paradoxne posilnilo, ako budeme podrobne sledovať na príklade Cagea, ktorý podľa Goehrovej „zjavne neuspel so *4'33"* a ďalšími takými ‚dielami' so snahou zoslabiť koncept diela *v rámci* hudobnej inštitúcie."[39]

Autonómna pozícia hudby a hudobného diela súvisela s tým, že skladatelia prestávali byť závislí na mimo-hudobných inštitúciách, neboli tak úzko naviazaní na svojich podporovateľov, patrónov, na prianie ktorých by v rámci žiadaných konvencií mali tvoriť. A hoci sa Beethoven v r. 1809 ešte nechal „zamestnať" vestfálskym kráľom, Wagner ponuku „miesta" odmietol, keďže to bolo nezlučiteľné s jeho dôstojnosťou. Obrátenou stranou mince bola skutočnosť, že sa mnohí skladatelia cítili verejnosťou nepochopení, izolovaní, ignorovaní a niektorí snáď aj trpeli hladom. O Haydnovi je známe, že sa po krátkom pobyte vo „voľnosti", akú ponúkal mestský svet, vrátil k službe na dvore. Iní skladatelia sa museli živiť príjmami z verejných nájomných objednávok, ktoré vypisovali formujúce sa profesionálne hudobné telesá. Napríklad Beethovenova slávna *Deviata symfónia* vznikla na zákazku Londýnskej filharmonickej spoločnosti. Odhliadnuc od toho, skladatelia sa začali vnímať (a byť vnímaní) ako slobodní tvorcovia majúci nárok na to, aby sa s hudbou zachádzalo ako s „vysokým" umením. Liszt v r. 1835 požadoval, aby sa každých päť rokov v parížskom Louvre počas jedného mesiaca denne ceremoniálne prednášala najlepšia hudobná tvorba, ktorú by následne odkúpila vláda a na vlastné výdavky ju publikovala; požadoval vznik akéhosi

Oxford: Clarendon Press 1992, o ktorú sa nasledujúca pasáž opiera, pozri zvl. ôsmu kapitolu a mnohé nadväzujúce odkazy.

[39] Tamže, s. 264, por. tiež s. 242.

hudobného múzea. Hudba sa stávala symbolom individuality, slobodného skúmania, otvorenej revolty, nositeľom osobného výrazu, prípadne ideí obdivuhodného génia, skladateľa. Bizet popisoval Beethovena ako boha, Bach bol vnímaný ako svätec, „hudobný kňaz" a poloboh, o Haydnovi sa hovorilo, že jeho duch preniká svätyňou nebeskej múdrosti. Hudobné diela boli ich autormi často vnímané ako zdroj mimo-hudobného (vzhľadom na hudbu transcendentného) významu. Niektorí skladatelia pokladali svoju hudbu za „absolútnu" (ktorá, ako ideál hudby, podľa nich na nič okrem seba neodkazuje, nič nereprezentuje, nemá žiaden mimo-hudobný význam),[40] iní za „programovú", obsahujúcu okrem hudobného významu náboženskú, duchovnú či politickú myšlienku, zobrazujúcu udalosť, osobu či objekt, iní váhali.[41] Program mal danú myšlienku priblížiť verejnosti, čím by „ochránil poslucháča pred nesprávnou poetickou interpretáciou".[42] Programy tak ilustrujú mieru, do akej sa hudba naplno stala predmetom reflexie, na rozdiel od predošlých období, a fakt, že skladatelia chápali svoju tvorbu ako diela, ktoré im patria, o ktorých rozhodujú.

Napriek rôznosti foriem tonálneho jazyka mnohí skladatelia postupne začali pociťovať jeho nedostatočnosť, akoby to už nebol jazyk, v ktorom je možné niečo nové povedať. Faktorov, ktoré k oslabeniu funkčnej tonality prispeli, bolo viacero[43] a v skratke možno uviesť len súvislosť, ktorá je z hľadiska našej

---

[40] Podrobnejšie k tomu pozri Roger Scruton: *The Aesthetic Understanding. Essays in the Philosophy of Art and Culture*, Manchester: Carcanet Press 1983, s. 37–40.

[41] Mahlerova tretia symfónia bola inšpirovaná Nietzscheho *Radostnou vedou*, ale Mahler ju po istom váhaní, či jej dať nejaký nadpis, ktorý by vystihoval jej „programového" ducha, napokon chápal ako „absolútnu" s tým, že dielo stojí samo o sebe bez ohľadu na jeho inšpiračný zdroj.

[42] Takto to charakterizoval Liszt, ktorý aj pojem *Programm-Musik* zaviedol. Pozri R. Scruton: *The Aesthetic Understanding*, s. 41. „Program" (podľa Liszta „predhovor k hudobnému dielu") bol často naznačený názvom skladby či jej časti (Debussyho *La mer*, Lisztova symfonická báseň *Tasso*, Beethovenova *Óda na radosť*), venovaním (Gottfried Weber venoval svoje *Te Deum* nemeckej víťaznej armáde), popisom (Lisztova *Revolučná* má vzbudzovať vznešené pocity vzbudené revolúciou, Skrjabinova tretia symfónia *Le divin poème* mala vyjadrovať vývoj ľudskej duše, Beethovenova *Pastorálna* mala byť záznamom pocitov skladateľových spomienok na vidiecky život) alebo ich kombináciou (už Vivaldiho *Štyri ročné obdobia* boli opatrené krátkym „programom").

[43] Pozri Robert P. Morgan: *Twentieth-Century Music. A History of Musical Style in Modern Europe and America*, New York: Norton 1991.

témy nosná. Postupné oslabovanie významu tonality z pohľadu dejín hudby môžeme vystopovať práve (a paradoxne) až k Beethovenovi, v diele ktorého tonálna organizácia hudby vrcholí. Jedným z dôvodov postupného uvoľnenia tonality je totiž práve narastajúce uprednostňovanie osobitého hudobného výrazu, inak povedané, snaha o originalitu, ktorú tonalita umožňovala a ktorú Beethoven vedel rozvinúť. Začiatkom dvadsiateho storočia sa v mene originality výrazu experimentovalo stále viac (skladateľ so svojou hudbou môže nakladať podľa ľubovôle), až vývoj dospel do druhého extrému, aspoň na prvý pohľad. Ako uvidíme, presný opak – zbavenie sa autorskej zodpovednosti za svoju tvorbu a potlačenie ega – bude hlásať Cage. Lenže napriek tomu, že Cage tvrdí, že jeho tvorba je nezámerná,[44] paradoxne potvrdzuje silnú romantickú pozíciu autora, ktorý si vyžaduje rešpekt k svojmu dielu a prísne dbá, aby sa jeho skladby hrali presne podľa pokynov. Od interpretov vyžaduje disciplínu, tak ako ju vyžadovali skladatelia pred ním[45] – značný význam nesie, že David Tudor, prvý interpret *4'33"*, po predvedení diela predstúpil pred publikum, aby zaznel potlesk.

K oslabeniu tonality teda dochádza po tom, čo sa jej možnosti naplno rozvinuli a niektorým začalo byť v systéme tonality tesno. Pozvoľné oslabovanie tonality vidia viacerí u Wag-

[44] Cageova pozícia je jednou z dvoch možných reakcií, ktoré potvrdzujú silné postavenie skladateľa v hudbe prvej polovice dvadsiateho storočia. Iný prístup zaujal Charles Ives, ktorý hlásal, že hudba je „transcendentný jazyk, ktorého konkrétna, svetská realizácia je o trochu viac než urážka". Lydia Goehrová, z knihy ktorej tento citát pochádza (*The Imaginary Museum of Musical Works*, s. 229), v nadväznosti na to cituje Ivesa: „Prečo nemôže hudba vyjsť von tým istým spôsobom, ako do človeka vchádza, bez toho, aby musela preliezť plot zvukov, hrudníkov, čriev, drôtu, dreva a mosadze?" Podobný postoj ako Ives mal Schönberg. Už Beethoven sa dištancoval od niektorých predvedení jeho hudby, čo poukazuje na silný postoj autora, neochotného stotožniť sa s akoukoľvek interpretáciou, ktorú neuznáva za adekvátnu jeho hudobnej myšlienke.

[45] „Cage clearly expected his instructions to be obeyed, since they were intended to exert on others the same distancing effect that he imposed on himself. [...] Cage therefore remained an intentional composer to the extent that he expected the underlying idea of a work to be respected." Alastair Williams: Cage and Postmodernism, in: *The Cambridge Companion to John Cage*, ed. D. Nicholls, Cambridge: Cambridge University Press 2002, s. 227–241, s. 232.

nera,[46] prípadne v neskorších dielach jeho súčasníka a svokra Franza Liszta,[47] u Debussyho a u Mahlera, ktorého *Symfónia č. 9* sa niekedy uvádza ako medzník pre koniec obdobia, keď funkčná (triadická) tonalita bola pokladaná za paradigmu hudobnej organizácie. Len na ilustráciu, že čo si pod „postupným oslabovaním" tonality predstaviť: Wagnerova hudobná dráma (napríklad *Tristan a Izolda*) závisí na vzbudzovaní očakávania na základe tonálnych súvislostí hudobných udalostí (melódia nás „niekam vedie"). Tonálny pohyb smeruje (klasicky) k cieľu, no ten sa vôbec nemusí objaviť. Posluchovo nám tu niečo chýba, zdá sa, že niečo sa „hovorí", ale hudba je akási „nedopovedaná". Tonalita *Tristana* sa tak dá označiť za „pozdržanú":[48] Vzbudené očakávania sú uvoľňované „klamne", teda v rozpore s očakávaním.[49] Vezmime si ďalej Mahlerovu *Štvrtú symfóniu* v jej poslednej časti. Sú tu *dve* tonálne centrá, nie jedno (začiatok je v G dur a koniec v E dur), a tie sa striedajú. Neobratne povedané, sú tu akési dve cesty budovania napätia, čím sa ponúka dvojaká možnosť jeho očakávaného uvoľnenia. V Mahlerovej *Piatej*, Adagietto, známej z Viscontiho *Smrti v Benátkach*, si pri počúvaní zase nie sme istí, v akom kľúči sa nachádzame: F dur je len naznačený, ale základný tón F vôbec nezaznie.[50] Poslucháč tu, inými slovami, počuje nestabilitu, náznaky, ktoré sa nemusia vyplniť tak, ako by čakal; niečo sa mu „hovorí", ale nie je úplne jasné čo. Iní autori začali vo svojej tvorbe využívať prvky ľudovej hudby, ktoré sú

---

[46] Zrejme prvým, kto na to upozornil, bol Ernst Kurth v r. 1920 v knihe *Romatische Harmonik und ihre Krise in Wagner's „Tristan"*, Bern: P. Haupt, pozri Robert O. Gjerdingen: Psychologists and Musicians. Then and Now, in: *The Psychology of Music*, ed. D. Deutsch, 3. vyd., Amsterdam: Academic Press 2013, s. 683–707, s. 691n. K oslabovaniu funkčnej tonality pozri tiež R. P. Morgan: *Twentieth-Century Music*, Morgan zmieňuje Wagnera, Mahlera a Straussa.

[47] Alex Ross vo svojej online audio príručke ku knihe *The Rest Is Noise* (http://www.therestisnoise.com/2007/01/chapter-2-docto.html) odkazuje na „harmonicky zahmlené" dielo RW – Venezia.

[48] R. P. Morgan: *Twentieth-Century Music*, s. 4.

[49] Pozri E. Salzman: *Twentieth Century Music*, s. 9n.

[50] Pozri Leonard Bernstein: *The Unanswered Question. Six Talks at Harvard*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press 1976, s. 197n. Bernstein sleduje, že táto nejasnosť v hudbe sa dá vidieť aj u Mozarta, ale výraznejšie u Beethovena, napríklad záver klavírnej sonáty č. 29 v B dur (*Hammerklavier*), ktorý si dovolí porušovať pravidlá a v mene väčšej expresivity vytvárať nové. Beethoven však nejasnosti vždy dovedie do jasného konca.