

UNIVERZITA PARDUBICE

FILOZOFICKÁ FAKULTA
SOCIÁLNÍ A KULTURNÍ ANTROPOLOGIE

VOLNÁ IMPROVIZACE Z PERSPEKTIVY VIZUÁLNÍ
ANTROPOLOGIE: IMPROVIZACE V REÁLNÉM ČASE.

FREE IMPROVISATION FROM PERSPECTIVE OF VISUAL
ANTHROPOLOGY: MUSIC CREATING IN REAL TIME.

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Vypracoval: Bc. Aleš Jež

Vedoucí práce: PhDr. Livia Šavelková, Ph. D

2020

Univerzita Pardubice
Fakulta filozofická
Akademický rok: 2016/2017

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(projektu, uměleckého díla, uměleckého výkonu)

Jméno a příjmení: **Bc. Aleš Jež**
Osobní číslo: **H16327**
Studijní program: **N6703 Sociologie**
Studijní obor: **Sociální antropologie**
Téma práce: **VOLNÁ IMPROVIZACE Z PERSPEKTIVY VIZUÁLNÍ ANTROPOLOGIE:
IMPROVIZACE V REÁLNÉM ČASE**
Zadávající katedra: **Katedra sociální a kulturní antropologie**

Zásady pro vypracování

Diplomová práce se bude zabývat fenoménem volné improvizace v prostředí klubové a divadelní scény. Součástí práce bude i vizuálně-dokumentární esej, reflektující současný hudební proud improvizace a zvukové performance v reálném čase. Z perspektivy vizuální antropologie se zaměřím na metodu „smyslové etnografie“, v jejímž duchu se chystám zapojit do interakce s hráči a v otevřeném procesu imaginace oscilovat mezi východisky imaginární reality filmu a imaginární reality hudebníků. Snahou bude navázat společný dialog, který může vyjasnit některá specifika volné improvizace v čase a prostoru. V teoretické části se budu věnovat myšlenkám ovlivňující hudební improvizaci. Jedná se především o zkoumání pramenů improvizace, spojených s koncepty J. Cage nebo D. Bailey. D. Bailey jako průkopník v improvizaci, odlišuje ne-idiomatickou hudební improvizaci od improvizace chápané v kontextu jazzu nebo jiných specifických žánrů improvizace. Dále se budu inspirovat teoretickými prameny v rámci vizuální antropologie, například od Schneidera a Christopera Wrighta – *Between Art and Anthropology*, Marcuse Bankse a Jaye Rubyho – *Made to Be Seen* nebo Esejí o vizuální antropologii od T. Petráně.

numkz

Rozsah pracovní zprávy:

Rozsah grafických prací:

Forma zpracování diplomové práce: **tištěná/elektronická**

Seznam doporučené literatury:

PETRÁŇ, Tomáš. Ecce homo: (esej o vizuální antropologii). Pardubice: Univerzita Pardubice, 2011. ISBN 978-80-7395-341-6.

BANKS, Marcus a Jay RUBY. Made to be seen: perspectives on the history of visual anthropology. London: University of Chicago Press, 2011. ISBN 9780226036625.

SCHNEIDER, Arnd a Christopher WRIGHT. Between art and anthropology: contemporary ethnographic practice. English ed. New York: Berg Publishers, 2010. ISBN 9781847885012.

WATSON, Ben. Derek Bailey and the story of free improvisation. Paperback edition. New York: Verso, 2013. ISBN 978-1-78168-105-3.

CAGE, John. Silence. Wesleyan: University press, 1973. ISBN 0-8195-6028-6.

GOFFMAN, Erving. Všichni hrajeme divadlo: sebereprezentace v každodenním životě. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1999. ISBN 80-902482-4-1.

LÉVY, Pierre. Kyberkultura: zpráva pro Radu Evropy v rámci projektu „Nové technologie: kulturní spolupráce a komunikace“. V Praze: Karolinum, 2000. ISBN 80-246-0109-5.

DRYJE, František, Šimon SVĚRÁK a Roman TELEROVSKÝ. Princip imaginace: tvůrčí proces hry, experimentace, volná tvorba : pracovní sborník Skupiny českých a slovenských surrealistů. Praha: Spolek Analogon, 2016. ISBN 978-80-905968-8-7.

CSÍKSZENTMIHÁLYI, Mihály. Flow: o štěstí a smyslu života. Přeložil Eva HAUSEROVÁ. Praha: Portál, 2015. ISBN 978-80-262-0918-8.

LAOZI a Ralph Alan DALE. The tao te ching. London: Watkins, 2017. ISBN 978-1-78678-028-7.

LIŠČÁK, Vladimír. Konfucianství od počátků do současnosti: dějiny, pojmy, osobnosti. Praha: Academia, 2013. Orient (Academia). ISBN 978-80-200-2190-8.

Vedoucí diplomové práce:

PhDr. Livia Šavelková, Ph.D.

Katedra sociální a kulturní antropologie

Datum zadání diplomové práce:

30. března 2017

Termín odevzdání diplomové práce:

30. března 2018

L.S.

doc. Mgr. Jiří Kubeš, Ph.D.

děkan

PhDr. Adam Horálek, Ph.D.

vedoucí katedry

PROHLÁŠENÍ AUTORA

Prohlašuji:

Tuto práci jsem vypracoval samostatně. Veškeré literární prameny a informace, které jsem v práci využil, jsou uvedeny v seznamu použité literatury.

Byl jsem seznámen s tím, že se na moji práci vztahují práva a povinnosti vyplývající ze zákona č. 121/2000 Sb., o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon), ve znění pozdějších předpisů, zejména se skutečností, že Univerzita Pardubice má právo na uzavření licenční smlouvy o užití této práce jako školního díla podle § 60 odst. 1 autorského zákona, a s tím, že pokud dojde k užití této práce mnou nebo bude poskytnuta licence o užití jinému subjektu, je Univerzita Pardubice oprávněna ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložila, a to podle okolností až do jejich skutečné výše.

Beru na vědomí, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb., o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších předpisů, a směrnicí Univerzity Pardubice č. 7/2019 Pravidla pro odevzdávání, zveřejňování a formální úpravu závěrečných prací, ve znění pozdějších dodatků, bude práce zveřejněna prostřednictvím Digitální knihovny Univerzity Pardubice.

V Pardubicích dne: 11. června 2020

Podpis:

TATO PRÁCE SE SKLÁDÁ Z TEXTOVÉ A AUDIOVIZUÁLNÍ ČÁSTI.

ANOTACE

V diplomové práci se zabývám pracovní metodou a současným fenoménem „*zvukové improvizace tvořené v reálném čase*“. Z perspektivy *smyslové, sonické a vizuální antropologie* se zamýšlím nad rolí komunikace, smyslu a exprese v otevřeném procesu improvizace. Zaměřuji se na současnou scénu v prostředí pardubického Divadla 29.

V průběhu práce jsem si položil otázku, *jaké vztahy panují mezi intuicí a smyslovým vnímáním v otevřeném procesu zvukové improvizace tvořené v reálném čase?* Odpověď předkládám prostřednictvím textové a audiovizuální formy. K audiovizuální formě jsem přistupoval z hlediska metod vizuální antropologie - „*sensory ethnography*“ a „*sonic ethnography*“, které metodologicky vytvářejí dokumentární formu s názvem „*Esej o volné improvizaci*“. Při tvorbě audiovizuální eseje jsem reagoval na široké zvukového spektrum a vnímal volné trajektorie mentálních dynamismů lidské mysli. Prostřednictvím objektivu kamery jsem se zapojil do interakce s hráči a v otevřeném procesu imaginace osciloval mezi východisky imaginární reality filmu a imaginární reality improvizace. Prostřednictvím společného dialogu s hudebníky vznikl prostor pro vyjasnění některých specifík v rámci pojmového uchopení improvizace, doplňující audiovizuální a textovou formu diplomové práce. Zaznamenané dialogy v digitální podobě se v procesu postprodukce prolínají se zvuky hudebních nástrojů, rozličných praktik, získanou zkušeností a imaginací, kterou tvoří matadoři improvizací scény jako *Thomas Lehn, Martin Küchen, Liudas Mockūnas, George Cremashi, Miro Tóth, Rafal Mazur* a další. V dalších tezích se mimo jiné zabývám historickými souvislostmi spojenými s rolí hudební improvizace, zejména se změnami v poslední polovině 20. století. Věnuji se myšlenkovým a metodologickým proměnám na poli hudební improvizace. Rovněž pracuji s prameny a koncepty, které doplňují kontext k uvedeným rozhovorům pořizených v rámci audiovizuální tvorby.

Vybrané myšlenky, koncepty a jejich souvislosti spojené s hudební improvizací čerpám z literatury od *J. Cage „Silence“* nebo *D. Bailey - „And the story of free improvisation“*, kde například *Bailey* odlišuje „*ne-idiomatickou volnou improvizaci*“ od improvizace chápané jako součást jazzu nebo jiných žánrů. Dále se v rámci vizuální antropologie inspiroji teoretickými prameny od *Sarah Pink – Doing Sensory Ethnography, Schneidera a Christopera Wrighta - „Between Art and Anthropology“* nebo *Esejí o vizuální antropologii* od *Tomáše Petráně*.

Klíčová slova: Vizuální esej o volné improvizaci, vizuální antropologie, smyslová etnografie, zvuková etnografie, antropologie smyslů, improvizace v reálném čase, ne-idiomatická improvizace, Divadlo 29.

SUMMARY

In my diploma thesis I am interesting in the contemporary phenomenon of "*sonic improvisation creating in real time*". From the point of view of *sensory, sonic and visual anthropology*, I am thinking about the role of communication, senses and expression in the process of improvisation. I am focus on the contemporary scene of improvisation at the *Theater 29 - Pardubice, Czech Republic*.

As part of the methodology, I tried to develop visual approaches within "*sensory ethnography*" and "*sonic ethnography*," which I used for creating audiovisual documentary called „*Essay on Free Improvisation*." In the audiovisual documentary I responded to a spectrum of sounds and further perceive a free trajectories of the mental dynamisms of the human mind. Through the camera lens I was engage in interaction with the contemporary players. Based on mutual interaction in the space, I was oscillating between imaginary reality of film and the imaginary reality of free improvisation within an open process of imagination. In made interviews, the musicians clarified some of a specifics of free improvisation in the perception of space-time. Within the post-production I subsequently transformed most of interviews into a documentary narrative with a musical instruments, various practices, experiences and imaginations, made up of matadors of the scene – for instance *Thomas Lehn, Martin Küchen, Liudas Mockūnas, George Cremashi, Miro Tóth, Rafal Mazur* and many others. Thesis also consider a historical context associated with a role of musical improvisation – especially in the last half of the 20th century. Focus on thinking about ideas of transformations and changes within sound improvisation, which complement practical audiovisual part of thesis.

In the context of ideas and concepts within sound theory I came out from literature as *J. Cage "Silence"* or *D. Bailey - "And the story from free improvisation,"*. Bailey distinguishes "*non-idiomatic free improvisation*" from improvisation understood as part of *jazz* or other genres. In case of visual anthropology, I was inspire by theoretical sources from

Sarah Pink – Doing Sensory Ethnography, Schneider and Christopher Wright - "Between Art and Anthropology" or Essay on Visual Anthropology by Tomáš Petráň.

Key words: Visual essay on freejazz improvisation, visual anthropology, sensory ethnography, sonic ethnography, freejazz improvisation, non-ideomatic improvisation, improvisation creating in real-time, Theatre 29.

OBSAH

<i>ÚVOD</i>	2
1. IMPROVIZACE V REÁLNÉM ČASE	4
1.1 POČÁTKY V TERÉNU A POZADÍ AUDIOVIZUÁLNÍ PRÁCE	4
1.2 ÚVEDENÍ DO IMPROVIZOVANÝCH POZNÁMEK Z TERÉNU	9
1.3 VLNA IMPROVIZACE V KRÁTKÉM HISTORICKÉM EXKURZU	10
1.4 VÝVOJ IMPROVIZACE A EXPERIMENTÁLNÍ SCÉNY OD 50. LET V EUROAMERICKÉ KULTUŘE.....	15
2. KLUBOVÁ SCÉNA VOLNÉ IMPROVIZACE DIVADLA 29 V PARDUBICÍCH	24
2.1 DIVALDO A IMPROVIZACE.....	25
2.1.1 DIVADLO, SMYSLY A PROSTOR PRO IMPROVIZACI.....	26
2.2 DIDI A SPOLEČNÉ SETKÁNÍ JAKO ATC TRIO	30
2.3 VOLNÁ IMPROVIZACE JAKO METODA.....	33
2.4 THOMAS LEHN EXPERIENCE	43
2.5 RICARDA COMETA A PETR VRBA	47
3. IMPROVIZACE A FLOW	50
3.1 IMPROVIZACE A ODPOVĚDNOST	54
4. SONICKÁ IMPROVIZACE Z PERSPEKTIVY SMYSLŮ A VIZUÁLNÍ ANTROPOLOGIE – METODOLOGIE DOKUMENTÁRNÍ TVORBY	60
4.1 VIZUÁLNÍ A SMYSLOVÁ ANTROPOLOGIE	62
4.1.1 SMYSLOVÉ VNÍMÁNÍ V ANTROPOLOGICKÉ PERSPEKTIVĚ	67
4.2 VIZUÁLNÍ ESEJ O VOLNÉ IMPROVIZACI.....	70
5. ZÁVĚR	87
POUŽITÁ LITERATURA	90

VÝZKUMNÁ OTÁZKA

Výzkumné otázky se uskutečnily ve dvou rovinách poznání, a to ve vztahu k vizuálnímu a textovému výstupu diplomové práce. První otázka byla soustředěna na tvorbu *vizuálního materiálu*, kde jsem intuitivně prostřednictvím objektivu kamery reflektoval poznání o volné improvizaci. Druhá otázka studuje v rámci samotné tvorby a výzkumu vztahy smyslů a vědomí v otevřené zvukové soustavě prvků, které vycházejí z okolností vzájemné interakce během improvizace.

- 1. Jak se současný proud hudebního vnímání volné improvizace v prostředí divadelní a klubové scény Divadla 29 zrcadlí v objektivu kamery?*
- 2. Jaké vztahy panují mezi intuicí a smyslovým vnímáním v otevřeném procesu zvukové improvizace tvořené v reálném čase?*

Tímto bych chtěl poděkovat paní *PhDr. Lívia Šavelková, Ph. D* za vedení diplomové práce, pomoci při specifikaci myšlenek, odborných výrazů, gramatiky, stylistiky a věcných poznámek v textu.

ÚVOD

Diplomová práce nabízí pohled do současné tvorby v rámci *metody* zvukové improvizace tvořené v reálném čase. Téma je zajímavé z hlediska role komunikace v otevřeném procesu, zvukové fenomenologie, interpretace, paměti, vědomí nebo významu vnímání „svobody“ či „volnosti“ hudebního přístupu na přelomu tisíciletí. Současný proud improvizace opět poskytuje prostor k tomu, aby hudebníci znovu otevřeli zvukový materiál za účelem očištění od zavedených automatismů z minulých dekád a objevili jiná či potenciálně nová spojení v otevřené soustavě zvukových prvků. Efekt vrcholí v imaginativní tvorbě a procesu vytváření abstraktních myšlenek v rámci zvukových frekvencí. Dochází zde ke kontaktu mezi hmotnou strukturou hudebních nástrojů a neviditelným vlněním ve spektru zvukových vibrací, které rezonují s tělem a jeho smyslovým a intuitivním vnímáním. Tato práce se pomocí přímé zkušenosti s improvizací snaží přiblížit vnímání fenomenologie zvukových vjemů.

Na úplném počátku jsem si stanovil výzkumnou otázku pro práci s kamerou – *Jak se současný proud hudebního vnímání volné improvizace v prostředí divadelní a klubové scény Divadla 29 zrcadlí v objektivu kamery?* Prostřednictvím položené otázky a intuitivního přístupu v terénu pro práci s kamerou, se ve vizuálním materiálu postupně vyjevovaly první kontury a obrazy dokumentární tvorby. V odrazech jednotlivých vizuálních reflexí bylo možné zaznamenat projevy imaginace, zkušenosti, hledání nových metod, vzájemného naslouchání, projevů intuice a svébytných reakcí. V pozadí za pořádanými koncerty volné improvizace stála především aktivita a dramaturgie multižánrového centra *Divadla 29*, která dokázala do prostor přizvat zvučná jména na poli otevřené hudební tvorby. Ve většině případů se jednalo o zkušené a často profesionální hudebníky, kteří již delší dobu praktikovali tento způsob improvizace nebo působili v odlišných žánrech klasické hudby, jazzu, rocku aj. Nicméně, objevili se mezi nimi i takoví hudebníci, kteří za sebou neměli akademické vzdělávání či profesionální dráhu hudebníků, přesto se byli schopni neustálým praktikováním a neustálou invencí prosadit i mezi špičkovými improvizátory. To poukazovalo na vzájemnou otevřenost a motivaci vytvářet zcela jedinečné a pestré prostředí, kde se mísí různé lidské charaktery hudebního vnímání, kultury a odlišnosti přístupů.

V další otázce, která souvisí s pojmovým vymezením intuitivní metody improvizace, se soustřeďuji na vztahy panující mezi jednotlivými hudebníky, z hlediska smyslového vnímání a přístupu k rozehranému zvukovému materiálu. *Jaké vztahy panují mezi intuicí a smyslovým vnímáním zvukové improvizace tvořené v reálném čase?* Smyslem diplomové

práce je částečně objasnit, jaké aspekty lidského vnímání a sociokulturních vztahů jsou přítomné během improvizované tvorby v reálném čase. Jak role smyslového a intuitivního vnímání utváří krajinu znění a podobu improvizace nebo naopak jak zvuková krajina utváří smyslové vnímání a intuici? Jedná se o zcela nespoutaný chaos a zcela autentický hudební projev nebo se zde setkáme s částečnými prvky struktury a organizace? Odhaluje tento proces skryté roviny poznání? Jakou úlohu v procesu zastává paměť a vědomí? Jakou klíčovou roli v improvizaci hraje prostor? Jakým způsobem hudebníci interpretují volnost a svobodu? Jakými způsoby se hudebníci v procesu improvizace vystavují vůči nejistotě? Jakou míru odpovědnosti pojmají vůči posluchačům?

Jelikož podstatná část projektu byla realizována skrze dokumentární kameru, tudíž do jisté míry promýšlím zvukovou krajinu volné improvizace i prostřednictvím audiovizuálního materiálu. V textu však neopomím vlastní pocity a vjemy – prožité během každého představení. Následně pak osciluji ve východiscích imaginární krajiny filmu a imaginární reality volné improvizace. Mezi abstrakcí a vymezením metody. Svěbytné zvukové frekvence, interakce vlnových délek a zvukové syntézy v reálném čase, dodávají živou půdu pro jedinečný charakter audiovizuální tvorby o současné expresy a proměnlivosti jednání ve volné improvizaci. Dalo by se říct, že v tomto případě forma do jisté míry překračuje obsah a informuje nás o výzvách a naléhavosti otevřených soustav poznání.

1 IMPROVIZACE V REÁLNÉM ČASE

1.1 POČÁTKY V TERÉNU A POZADÍ AUDIOVIZUÁLNÍ PRÁCE

„Žádná témata nejsou přichystána, vytváříme je na místě. Pokud se nějakého chytíme, což je možné diatonicky, tonálně nebo melodicky, tak jsou spontánně vymyšlené na tom místě“. (Miro Tóth)¹

V úvodu do kapitoly o *improvizaci v reálném čase* bych rád představil tento metodologicky specifický proud a zároveň nastínil své setkání s tématem. Zejména to, proč jsem si ho vybral a co mě k tomu vedlo. Popis spojený s vytvářením této práce pojmám podobně jako *výzkumnou metodologii*, kterou striktně neselektuji do samostatné kapitoly, ale zahrnuji a rozměňuji do celého textového pole. V textu používám různá označení pro tento způsob improvizace, jelikož jsem se v průběhu natáčení neseťkal s jednotným označením ani jasnou definicí, která by přesně určovala tento princip zvukové, potažmo hudební tvorby. Naopak v průběhu jsem se setkal s mnoha výrazy a pojmy jako například, freejazzová, volná, spontánní či experimentální improvizace nebo také jako neidiomatická improvizace v reálném čase. Avšak nejenom z mé perspektivy je nejpříhodnější a v celku i nejpřesnější označení této tvorby či metody - „*zvuková improvizace tvořená v reálném čase*“ neboli „*music creating in real time*“. To zejména proto, že označení zahrnuje rozmanité přístupy a témata ve zvukovém materiálu, které se v tvorbě vzájemně prolínají. Rovněž označení vyjevuje určité souvislosti s otevřenou soustavou poznání, odehrávající se v přítomném okamžiku. Nejedná se ani tak o přesné vymezení jakožto žánru, spíše jako o vymezení hudební *metody*. Podstatným aspektem tohoto přístupu je vytváření témat na daném místě a vnímání zvukového fenoménu, který v podstatě uniká přesné analýze, jelikož se vztahuje k subjektivnímu vnímání.

Úvod jsem otevřel vybraným citátem z jednoho rozhovoru, který byl uskutečněn v rámci audiovizuální tvorby. Uvedl jej slovenský hudební skladatel *Miro Tóth*, který svým uměním částečně přispěl k celkovému charakteru audiovize. Na začátek jsem ho citoval proto, že postupně bych chtěl představit všechny aktéry improvizace, zapojených do této práce a rovněž na úvod vyslovil jeden z hlavních intuitivních aspektů improvizované tvorby - „*Žádná témata nejsou přichystána, vytváříme je na místě*“. *Miro* je skladatel současné hudby a rovněž „*real-time performer*“, který se snaží prolomit hranice současné zvukové exprese a nacházet

¹ Citace z rozhovoru s Miroslavem Tóthem, pořázeného v rámci tvorby audiovizuálního materiálu. (Diplomová práce, audiovizuální část – *Vizuální esej o volné improvizaci: Music creating in real-time*)

skrze metodu nové souvislosti. Snaží se bořit hudební mýty, zaběhnuté automatismy, hledá příčinné souvislosti, spojuje a objevuje jiné perspektivy hudebního myšlení a představivosti. Představuje také současnost hudební scény na poli volné improvizace a experimentální scény, do které je zapojen v několika paralelních hudebních projektech.

Miro Tóth je mimo jiné, jeden z nejvýraznějších skladatelských osobností mladé generace na Slovensku. Studoval hru na klavír, saxofon a kompozici na bratislavské VŠMU. Jako autor složil tři konceptuální opery, vede proměnlivý šedesátičlenný symfonický orchestr Frutti di Mare a soubor Musica Falsa et Ficta, věnující se kolektivní improvizaci. (Divadlo29: Archiv)²

Podobně jak již bylo výše nastíněno v úvodním citátu *Miroslava Tótha*, mé začátky v terénu byly obdobné v objevování tohoto způsobu tvorby a otevřeného poznání. Avšak s tím rozdílem, že toto objevování a poznávání improvizace se neuskutečňovalo přímo skrze hudební tvorbu ale nepřímo skrze naslouchání a reflexi zpečetěné v interakci audiovizuálního formátu za pomoci ruční kamery. Vzniklý materiál jsem později promýšlel v součinnosti s antropologickým myšlením. Nicméně, ještě před tím jsem se pomocí hledáčku kamery pokusil rozvíjet možnosti smyslových vjemů, spojených se zvukovým spektrem a posléze tyto vjemy ozřejmit o pojmy v rozhovorech s hudebníky. Soustředil jsem se na úvahy o významu volné improvizace a experimentu, kde jsem se snažil postupně uvědomovat, kým je člověk praktikující volnou improvizaci a jakými prostředky funguje.

Na počátku mého pobytu v terénu jsem nepůsobil příliš zkušeně ani připraveně, spíše jsem vnímal motivaci k tomu, prakticky si rozšířit vlastní obzory v oblasti hudebního poznání. Když se mě lidé ptali, proč jsi si vybral zrovna toto téma? tvrdil jsem, že chci natočit dokument spojený s hudbou. Vedle toho musím poznamenat, že už předtím, než jsem započal tuto osobní výzvu, zaujalo mě několik přednášek na místní univerzitě, na které jsem v té době studoval. Tím jsem se poprvé dostal do kontaktu s pojetím zvukové imaginace. Náplní několika přednášek bylo téma „*urban soundscapes*“³, neboli *zvuková krajina* města a její proměny. Rozmanitost zvukové krajiny souvisí s jednáním člověka v jeho každodenní interakci, tudíž téma bylo předmětné a zároveň objevné pro studium sociokulturní

² Divadlo 29, 2020. *Archiv 2002-2019/starý web Divadla 29*. Dostupné z: <http://www.divadlo29.cz/Archiv> Citováno. 11.6.2020. Popis jednotlivých koncertů a hudebních protagonistů čerpám z internetového archivu Divadla 29. Informace byly obsahem chystaného programu v rámci internetových stránek Divadla 29 a rovněž vydávány jako informační programová brožura, která informovala o chystaném dění. Informační obsah byl vytvořen Divadlem 29 na základě již dostupných zdrojů o jednotlivých osobnostech a skupinách dohledatelných na internetu a upraven do odpovídající podoby. V případě citování tohoto obsahu v rámci diplomové práce, se výhradně odkazují na tento materiál dostupný z webu Divadla 29 a informačních programových brožur.

³ Přednášky o „*zvukové krajině města*“ se uskutečňovaly v rámci interpretativního semináře během bakalářského studia, kde bylo předmětem autentické hledání a objevování zvukové krajiny v daném prostředí.

antropologie. Dodnes si živě pamatuji některé myšlenky, související například s vnímáním zvuku v jeho přirozeném prostředí. Obsahem bylo, jak zvukové prostředí ovlivňuje naše smyslové vnímání. Dále například, jak infrastruktura modeluje okolní zvuky například od tekoucí vody v přehradách a splavech, přes potůčky po okrasné fontány. Každý z nás může vědomě zaznamenat, jakou zvukovou krajinu tvoří právě jeho městské, příměstské či vesnické prostředí. Zda se v něm více nebo méně rozléhá chaotická krajina zvuků tzv. *nízko informačního zvukové prostředí*⁴, kde se naše smyslové vnímání orientuje více na vizuální obsahy. Nebo naopak, pokud se pohybujeme více v prostředí přírody, lesů, luk a hájů, kde se s největší pravděpodobností rozléhá čistý zvuk tzv. *vysoko informační zvukové prostředí*⁵, jako šumění listí, ohýbání stromů pod náporu větru, zpěv ptáků nebo zvuku datlujícího strakapouda do kmene stromu při hledání potravy.

Díky těmto úvahám a myšlenkám jsem byl schopen či motivován i k úvahám o volné improvizaci, avšak s tím rozdílem, že v tomto případě jde více o zvuky spojené přímo s hudebníky a jejich osobním pozadím, které v improvizaci mohou působit na zvukové projevy. Dále se vedle toho tyto úvahy poněkud liší v parametrech prostoru a jednání, jelikož mnou myšlená zvuková improvizace se odehrávala v prostředí multižánrového centra, představující současné nemainstreamové umění.

Okolnosti mě zavedly do *Divadla 29* v Pardubicích. Po relativně krátké době seznamování se s různými uměleckými koncerty, koncepty a performancemi, vyvstala poněkud naléhavá inspirace pro freejazzovou, experimentální, volnou či v reálném čase tvořenou improvizaci. Jak jsem již výše zmínil, do terénu jsem vstoupil s ne zcela profesionálním základem a věděním o hudbě a hudebních přístupech, k hudebním profesionálům ve svém oboru. Postavilo mě to do nejisté situace a představovalo velkou osobní výzvu s výraznými prvky neurčitosti výsledku. Nicméně, důvěřoval jsem intuici, a i přes tuto skutečnost výzvu přijal nejen ve vztahu k rozvoji vlastního poznání ale rovněž i jako výzvu zpracovat a poukázat na inspirující prostředí volné improvizace, i přesto, že jako inspirující koncept se nemusí jevit na první poslech.

Pokud se zaměřím na technické parametry a nástroje použité v terénu, tak z počátku jsem si vystačil k pořízení audiovizuálního záznamu s vypůjčenou kamerou. Šlo o amatérskou ruční kameru, což se v příměru k této scéně improvizace jevílo jako příhodné a ve výsledku zde nerozhodovala kvalita použité techniky, spíše jako přístup samotný.

⁴ ŘIHÁČEK, Tomáš. 2006. *Jak zní město? Zvukové prostředí města z hlediska konceptu sonosféry*. Sociální Studia. Masarykova Univerzita. 11. str. 155-171. 10.5817/SOC2006-2-155.

⁵ Tamtéž.

Kamera je jeden z prostředků reflexe v antropologické praxi, slouží k záznamu nonverbálních jevů a stěžejního charakteru daného tématu, pro jejíž uchopení neexistuje adekvátní terminologie ani přesně konceptualizované metody. (Petráň 2011:128)⁶ V tomto případě šlo o zachycení nonverbálních jevů fenomenologického charakteru volné improvizace.

Kamera byla vhodná pro záznam okamžiků, které nebyly příliš uchopitelné pojmy a díky technice bylo možné přenést částečné pocity, reakce a zkušenosti vycházející z procesu improvizace. V terénu jsem se zcela jistě setkával v rámci interakce s abstraktním zvukovým či hudebním vyjádřením, přičemž jsem naslouchal a v počátku příliš nerozuměl. Podotýkám, že v takových momentech jsem zažíval své vlastní hranice sluchového a pojmového vnímání. V tyto momenty jsem si nebyl jistý tím, zda mluvíme skutečně o hudbě nebo se bavíme více o pojetí zvuku. To vše vyvstávalo v průběhu natáčení a pořízením vizuálního materiálu jsem byl schopen podržet a uchovat tyto zkušenosti alespoň do doby, než jsem k nim částečně dopracoval v aspektech rozumového ozřejmění. Postupné uchopování tématu volné improvizace skrze objektiv kamery se zrcadlilo v pořizovaném digitálním materiálu, kde jsem se pohybem kamery snažil o vývoj symbolicky vyjádřené interakci s hráči.

V průběhu výzkumu jsem i částečně zvažoval různé dramaturgické možnosti, kterými bylo možné určovat narativní směr z hlediska filmové konzistence. Šlo zejména o to, aby bylo možné vystihnout improvizaci tak, aby narativní linka zahrnutá ve vizuální tvorbě korespondovala s prostředím *Divadla 29* a zároveň vtahovala do dynamického procesu improvizace založeného na naslouchání, intuici a reakci smyslového vnímání. Uvažoval jsem například nad ozřejměním širších okolností v souvislostech s osobnostním pozadím u vybraných hudebníků i třeba mimo divadelní jeviště. Hlavou mně také probíhaly myšlenky, nevzdalovat se s kamerou z prostředí jeviště a snažit se zachytit jedinečné okamžiky a myšlenky (*fenomény*), ze kterých se přístup k improvizaci utváří. Možností bylo samozřejmě více, avšak u druhé zmíněné představy jsem rovněž zůstal a dále ji rozvíjel v souvislosti s prostorem a hlediskem udržení konzistence dokumentárního narativu.

V dalších fázích natáčení, jsem se rozhodl rozšířit techniku o stativ a externí mikrofon, abych si vyzkoušel různé možnosti při sběru materiálu. Po několika koncertech jsem tuto možnost opustil a technicky zůstal u využití pouze ruční kamery. Kromě samotného natáčení jsem si dělat poznámky na papír s drobnými postřehy a otázkami. Některé poznámky a otázky

⁶ PETRÁŇ, Tomáš. 2011. *Ecce homo: (esej o vizuální antropologii)*. Pardubice: Univerzita Pardubice. ISBN 978-80-7395-341-6.

jsem vyslovil v rozhovorech, jiné zůstaly nevysloveny, zavrhnuty nebo jinak zapomenuty. Rozhovory s umělci se staly velmi užitečné při objasňování *fenomenologie zvuků*. Směřovaly především k hlubšímu poznání a porozumění či přesnějšímu vyjasnění současné improvizace z pozice samotných aktérů, což mě pomáhalo i ke zmiňované soudržnosti celkového dokumentárního narativu. Prostřednictvím rozhovorů, jsem se snažil zmírnit chaos a objasnit některé nahodilé momenty a polohy během improvizace, při nichž panovala vysoká míra abstrakce tak, aby i běžný divák částečně pochopil to, o čem v tomto principu jde. Mluvené slovo v dokumentu popisuje vybrané scény, místy domněle harmonizuje, jindy poskytuje prostor pro vyjádření extrémního či radikálního zvukového spektra nebo snižuje napětí vzhledem k porozumění alespoň do chvíle, než přichází další zvuková performance.

I když ve volné improvizaci jde v *principu* o vyjádření *naprosté volnosti*, z hlediska vlastní oscilace mezi intuicí, smyslovým a pojmovým nazíráním mohou redukovat některé aspekty procesu improvizování. Avšak nikoliv záměrně. V celkové audiovizi se snažím prolnout a harmonizovat obě roviny, a tím vytvořit audiovizuální médium pro přiblížení tématu volné improvizace i méně náročným divákům. Přesto považuji celek za náročnější v porozumění. Nejzajímavější a nejpůsobivější okamžiky během koncertů trvaly jen krátce a přicházely zcela nahodile bez tušených příprav a téměř náhodou. To způsobilo i mnoho situací, které mně unikaly a zůstaly jen v mé paměti, popřípadě paměti přítomných aktéru a obecnstva. Ty momenty, které se podařilo zaznamenat byly dále podrobeny selekci v procesu postprodukce a zasazeny do celkového narativu, vyprávějící praktickou audiovizuální část s názvem „*Vizuální esej o volné improvizaci*“. V postprodukci byly prvky náhody více soustředěny v promyšlení aktu improvizace a jak tento akt ovlivňuje akt sledování. V případě těch nejzajímavějších momentů nebylo možné v rámci postprodukce ukázat celé spektrum zaznamenaných momentů, které vyšly na povrch dění. Celková produkce je limitována stopáží videa a scéna volné improvizace je reprezentována pouhým zlomkem všech aktérů, kteří se věnují tomuto způsobu tvorby.

V závěru této podkapitoly a krátkém úvodním nástinu – jsem z-reflektoval počáteční okolnosti a svou motivaci v přístupu „*outsidera*“ k tématu improvizace. To mě jistým způsobem postavilo do etické úrovně zkoumání, které se projevovalo ve dvou odlišných přístupech, to je v přístupu *smyslové* a *sonické* explorační. V procesu vzájemné interakce s hudebníky jsem zachovával důraz na *smyslové vjemy* a *neurčitost* při natáčení, což ve vybraných okamžicích podtrhuje subjektivní charakter audiovize. Vedle toho, odlišný přístup v myšlení jsem zachovával zejména během účasti při rozhovorech. Občas jsem pořizoval rešerše o hudbě a umělcích z dostupných zdrojů, abych si nepřipadal jako naprostý ignorant

hudební teorie. Z příprav jsem vyvozoval racionální závěry, které v některých případech unikaly skutečnému pochopení interakce, v jiných případech posloužily jako motiv k rozšiřování možných otázek. Nicméně občasná pochybení v uvažování o tématu se někdy ukázala jako velmi cenná, a díky tomu mohlo dojít k zajímavému vyústění rozhovorů. Tím, jak přicházely nové a jiné osobnosti, vyjevovaly se i jiné přístupy ke zvukovému materiálu s novými otázkami.

Ve finále se tyto dva proudy intuitivního a smyslově-pojmového vnímání ustálily v částečné struktuře obrazu a otázek s několika proměnnými reakcemi, jež reagovaly na konkrétní či libovolné fenomény.

1.2 ÚVEDENÍ DO IMPROVIZOVANÝCH POZNÁMEK Z TERÉNU

Poznámky z terénu zpočátku uvádějí čtenáře do zjevně chaotického či nejistého stavu, podobně jako když se poprvé ocitnete v přítomnosti volné improvizace. Jako nezkušený posluchač hledáte vhodná slova pro pozici, ve které se improvizace nachází, co se tím myslí, kam to celé směřuje a kladete si různé otázky.

Zvuková improvizace se často ocitá v abstraktních polohách oscilujících od extrémního ticha po radikální zvuky. Neopomínejme však i meditativní pasáže s hledáním vnitřní dynamické rovnováhy a s vědomím jedinečnosti a smyslu vlastní existence. Otevřenost, kreativita a rozmanitost mezinárodní spolupráce, radikální změny, dekonstrukce, nesčetné techniky, sonická pronikavost, oscilace mezi žánry, hloubka, energické rozpětí, invence a nebývalá volnost.

Tato práce s sebou nese ambice podat vyčerpávající studii o experimentální či volné improvizaci, ale staví se do pozice smyslově dokumentárního sdělení, které čerpá své zkušenosti z prostředí divadelní scény Pardubického *Divadla 29*. Zvuková krajina a divadlo se vzájemně prolínají a doplňují jako tělo s duchem. Subjektivní invence dodávají svébytnost kolektivní a neustále plynoucí jedinečnosti. Prolínání experimentálních přístupů v improvizaci povětšinou svádí k otázkám způsobu, možností a hranic. Kudy vedou a kam až sahají? Odkud vycházejí? A jakými způsoby jsme je schopni vnímat?

V představách o volné improvizaci může panovat domnělá polarita z hlediska vnímání společnosti. Člověk během improvizace čelí zcela otevřeným procesům *sonické zkušenosti*. Na počátku se některé okamžiky mohou jevit záhadné, nekomfortní a nekonformní, avšak

časem se záhady rozplývají v rozehraném materiálu, dokud se vzájemná interakce nevyčerpá. Spíše než se v průběhu improvizace ohlížet zpět, jde o to jít kupředu.

Improvizace je výrazem současných možností a míry volnosti společenských hranic v metodách artikulace, formy, propojenosti, otevřenosti, porozumění nebo vzájemné spolupráce, jež jsou výrazem sonické sféry. V takové sféře se prostřednictvím zvuku vyjevují sociální, kulturní a ekonomické podmínky, které mohou povznášet přítomnost ducha, ale zároveň na něj mohou klást s tím spojenou naléhavost situace, jež je daleko od harmonie. Může zde být přítomná obrovská fluktuace, chaos s nárůstem nejnovějších technologií a úplně jiných pravidel hry týkajících se mezilidských vztahů, jež mohou být impresí smyslově vnímané krajiny. S tím souvisí i hudební vztahy, které díky volnosti, svobodné interakci tvoří, udržují či zlepšují kvalitu a úroveň života, ale rovněž bourají či destruuji, uzavírají, zakládají nebo dále rozvíjejí vztahy a struktury nejasného konce. Pojem *svoboda* se v takových případech může zdát se jako klišé, nicméně osvobodit se od částečných programů a stereotypů vytvářených lidskou myslí můžeme, ale stojí to hodně energie a odříkání.

„V kapele často znamená prožívání svobody tolik abstraktního vyjádření, že se už nic neříká, nikdo ani nerozumí, co ten další vypráví anebo jakými prostředky funguje.“ (Miro Tóth)⁷

1.3 VLNA IMPROVIZACE V KRÁTKÉM HISTORICKÉM EXKURZU

Princip zvukové improvizace pracuje s prvky intuice, proměnlivosti, neurčitosti, náhody a sociokulturním prostředím. I když se tyto prvky jeví z počátku velmi abstraktně, v subjektivním vnímání mohou vyvolat konkrétní pocity s odkazem na lidskou paměť. Z vlastní zkušenosti jsem vnímal, jak ve mně naslouchání různým kvalitám zvuku navozovalo rozličné pocity, které jsem obvykle zakoušel skrze smyslovou zkušenost. Přivádí mě to k zamyšlení, do jaké míry je improvizování založené na smyslové zkušenosti, výrazem předurčené či determinované paměti sociokulturního prostředí nebo jde skutečně o výraz zcela volného a náhodného procesu reflexe? Jak se tyto úrovně vzájemně prolínají? Je improvizace výrazem historické paměti? A jak je vnímána z hlediska historie?

⁷ Citace z rozhovoru s Miroslavem Tóthem, pořázeného v rámci tvorby audiovizuálního materiálu. (Diplomová práce, audiovizuální část – *Vizuální esej o volné improvizaci: Music creating in real-time*)

Improvizaci lze nalézt téměř při jakékoliv práci se zvukem. V hudební perspektivě ji můžeme spojovat s mnoha žánry komponované hudby, klasické hudby, varhanní hudby, jazzem, free jazzem, experimentální hudby, volné improvizace atd. Improvizace neustále prochází změnami v prostředí a období, kterého je součástí a ve kterém se rodí a praktikuje. V každém pojímaném žánru se vyskytuje různá míra přítomné improvizace, nicméně v každém pojetí může znít naprosto odlišně podle toho, v jaké době a jakým smyslem ji ozřejmujeme. V jednom nezávazném povídání po skončení koncertu jsem se zeptal jednoho z hudebníků, jestli v průběhu historie byla improvizace nějakým způsobem znemožněna, potlačena nebo dokonce přerušena? Vysvětlil mi, že odpověď nese několik rovin. „Například vždy, když vytváříš jakoukoliv hudbu, vyvstává potřeba improvizovat. Ta vychází z podstaty hry, učíš se skrze ni naslouchat a ovládat nástroj v libovolných polohách. Pak se ale můžeš ocitnout v poněkud vážnější situaci, kdy improvizací reaguješ na některé okolnosti a tendence ve společnosti. To je jiná část improvizace. Ale ano, v historii docházelo k jistému ovlivnění její míry volnosti a podřizování se k dané struktuře. Například v mnoha žánrech hudby byla její míra přerušována vlivem okolností. To je zřejmé zejména v rámci komponovaných skladeb, kde improvizace nehrála roli, případně byla příliš nepodstatná, i když to se pomalu mění. Avšak u příkladu varhanní hudby lze zaznamenat během historie nepřerušovanou linii improvizace, praktikovanou hudebníky. Je to jedna z oblastí hudby, kde se této praxi dostávalo ve větší míře a tím improvizace přežívala. Takové vibrace varhan, uskutečněná v některém z impozantních sálů, působí silou až do hloubky kostí a přináší nesmírně rezonující tělesný a pocitový zážitek.“ Během těch slov jsem si vzpomněl, že již od malička jsem naslouchal zvuku varhan, i když jsem si v té době příliš neuvědomoval jejich zjevný efekt. Dnes je tomu jinak. Nicméně, jedna věc je na varhany hrát a další naslouchat, i přesto, že se obě zkušenosti v určitém momentu prolínají.

V momentech, kdy si můžeme v sedě na dřevěných lavicích dovolit vnímat sami sebe, pak jsme schopni vědomě odlišit vibrace vyšších tónů varhan v kratších kostech končetin a hluboké tóny v delších kostech a jiné interindividuální vjemy tónů v našich tělech. Také při zpěvu mantry ÓM jsme schopni prožít vibrace uvnitř našeho těla navozené vlastní produkcí. (Jandová 2009:208)⁸

V Evropě se improvizace praktikuje po dlouhé období, nicméně dříve se v tomto prostředí praktikovala v rámci silně formálních aktivit, limitovaných pravidly organizace zvukového materiálu a hudební hry. V renesanční, barokní nebo klasické hudbě byla

⁸ JANDOVÁ, Dobroslava. 2009. *Balneologie*. Praha: Grada. ISBN 978-80-247-2820-9.

improvizace jedinou metodou k obohacení formy dalších kompozičních parametrů a byla striktně podřízená či mohla být chápána jako vedlejší efekt. (Mazur 2014:54)⁹

Polský hudebník *Rafal Mazur* je součástí scény volné improvizace po několik let a rovněž svou pravidelnou účastí obohacuje tuto formu svým jedinečným přístupem. Rovněž je jedním z aktérů v audiovizuální tvorbě - „*Esej o volné improvizaci*“. Mimo pravidelné praktikování improvizace souvisle publikuje odborné texty o improvizaci na akademické půdě. Rozvíjí myšlení v rámci improvizace i v souvislosti s čínskou filosofií, kde se nad tuto zkušeností zamýšlí z etické perspektivy. V publikovaném článku – „*Spontaneous Expression and Spontaneous Improvisation: What Contemporary Improvising Artists Can Learn from Chinese Artist-Philosophers*“ – spojuje paralelu improvizace s myšlenkovým principem v rámci čínské tradice.

V Číně, mezi učenci a filozofy *konfuciánské praxe* existuje výraz pro tvořivý způsob „*wenren*“, který se částečně promítá do sebe zlepšovací a kultivující filosofie, jako subjekt *filozofické reflexe*. Je to specifická *metoda* pojednávající o estetice v umění a cestě k ontologické podstatě, přetrvávající v ní už stovky let. Součástí metody je subjektivita spontánní exprese a svobody a praktikuje se vedle hudby i při malbě a kaligrafii. V rané fázi, když bylo toto učení vedeno pod oficiální doktrínou vládnoucí strany, učenci používali takovou praxi k seberealizaci nebo k rozšíření svých filozofických aktivit. (Mazur 2014:54)¹⁰.

V počátku podobně jako tomu bylo u barokní, renesanční nebo klasické hudby stejně jako v konfuciánské praxi, se tato metoda chápala spíše jako doplňková. Praktikování sloužilo k inspirování, objevování či abstraktnímu naznačení určitých směrů myšlenek a idejí s cílem posunout svou praktickou činnost na další úroveň.

S čínskou tradicí mně přišlo zajímavé připomenout si pojem „*Wenren*“ z etymologického hlediska a nastínit jeho význam v objasňování některých sounáležitostí volné improvizace. „*Wen*“ v konfuciánské a neokonfuciánské tradici tvoří vhodný vzor, podle něž se lidé Konfuciovy vlastní generace a následných generací mohli učit cestu cnosti starověkých lidí. Obsahem tohoto učení bylo „*Wen*“, tedy lidská kultura či civilizace v nejširším slova smyslu. V knize *Konfuciánství od počátků do současnosti (Dějiny-pojmy-osobnosti)*, je pojem interpretován striktně podle stereotypu konfuciánské tradice jako v podstatě literární či knižní učení. Význam je však mnohem širší než pouze klasické texty ve

⁹ MAZUR, Rafal. 2014. *Spontaneous Expression and Spontaneous Improvisation: What Contemporary Improvising Artists Can Learn from Chinese Artist-Philosophers*. The Polish Journal of Aesthetics [online]. Institute of Philosophy Jagiellonian University in Kraków, Poland. (1/2014) (Vol. 32) [cit. 2020-06-12].

¹⁰ Tamtéž.

smyslu šesti umění (*liou i*), nýbrž jde v původním významu znalosti obřadů *li* 禮, hudby 樂, lukostřelby 射, kaligrafie 書 a matematiky 數. (Liščák 2013:417-418)¹¹

Slovo „*Ren*“ je používán v konfuciánství jako protiklad ke skupině lidí. Jeho použití znamená spojený *vztah* mezi lidmi s *lidskostí* a *humánností*. Podle Mencia „*Ren*“ vyrůstá ze smyslu pro soucit a slitování, který je zároveň myslí, která nemůže snést pohled na utrpení lidí. V neokonfuciánství existovaly rozdíly mezi jednotlivými školami v interpretaci toho, zda „*Ren*“ je umístěn do lidské přirozenosti nebo v srdci a mysli. Někteří učenci tento princip kladou na úroveň nebeskému principu a spatřují v něm zárodek dobra a jednotící cnosti. V současných konfuciánských diskuzích je jádro konfuciánského učení vyjádřeno ve smyslu doktríny. „*Ren*“ je vztah jedné osoby ke druhé, přičemž v tomto vztahu je zakotven mravní charakter jedince i společnosti, a také vnitřní přirozenost jedince a samotného vesmíru. (Liščák 2013:432)¹²

LI 禮–v literatuře¹³ je uvedeno, že výraz znamená klíčový pojem k pochopení konfuciánské tradice, používaný od nejstarších dob až do současnosti. Charakter se skládá ze dvou složek, 示 je obecný termín pro ducha, posvátné věci, 豐 označuje rituální nádobu. Termín tak naznačuje náležité chování, které může nést náboženský význam. Tradiční záznamy z té doby se soustředí především na prováděcí stránku rituálu daleko více než na diskuse o osobním postoji. Podstatným aspektem samotných obřadů byly spíše vnitřní pocity, které je doprovázely. Pro Konfucia a jeho následovníky není cílem účinnost praxe jako takové, ale spíše nakolik tato praxe odhalí smysl pro řád a harmonii ve světě a ukáže charakter ušlechtilého člověka. Konfucius považoval obřady a hudbu spojenou s mravním charakterem. Pozdější nekonfuciánská škola pohlížela na *li* jako na součást postoje reprezentujícího přirozenost člověka než působivé provádění obřadů. V klasickém období Sun-c' bylo na *li* nahlíženo jako kritickou složku procesu přeměny lidské přirozenosti, co je dobré. Využití má za následek řád a harmonii, jak pro jedince, tak společnost. Zaměření na duchy se minimalizovalo a interpretovalo jako ztělesnění principu Nebes. Ve výsledku se většina tradice točí kolem pojmu *li*, které navazuje na *t'i*, což se užívá v širokém smyslu o kosmickém

¹¹ LIŠČÁK, Vladimír. 2013. *Konfuciánství od počátků do současnosti: dějiny, pojmy, osobnosti*. Praha: Academia. ISBN 978-80-200-2190-8.

¹² LIŠČÁK, Vladimír. 2013. *Konfuciánství od počátků do současnosti: dějiny, pojmy, osobnosti*. Praha: Academia. ISBN 978-80-200-2190-8.

¹³ Tamtéž.

řádu a struktury i o jedincově vlastní schopnosti mravní reflexe a konání. (Liščák 2013:199-200)¹⁴

Dále v rámci čínské tradice Taoismu je zajímavým příkladem pojem *ju*, tak jak ji vnímá *Mihalyi Csikszentmihalyi* v jeho knize s názvem *Flow*. Přirovnává tento pojem k jevu v západní tradici nazývaný jako *flow*, výrazu optimálního plynutí. O pojmu *ju* se hovoří ve spisech taoistického učence jménem Čuang-c'. *Ju* je synonymum pro správný způsob sledování *Cesty* zvané též *Tao*. Překládá se jako „putování“, „chůze“ aniž bychom se dotkli země, nebo jako „plavba“, „let“ či „plynutí“. Čuang-c' věřil, že k dosažení *ju* je třeba žít bez starostí o odměnu vnějšího světa, spontánně a s naprostým zaujetím. Někteří kritikové zdůrazňují rozdíly: Zatímco stav *flow* je výsledkem vědomé snahy ovládnout určité úkoly, k *ju* dochází, když se jedinec vědomého mistrovství vzdá. V tomto smyslu je stav *flow* chápán jako příklad „západního“ hledání optimálního prožitku, které je založeno na změnách objektivních podmínek (např. na porovnání výzev a dovedností), zatímco *ju* je příkladem „východního“ přístupu, který úplně přehlíží objektivní podmínky a dává přednost duchovní hravosti a transcendenci reality. (Csikszentmihalyi 2015:178,179)¹⁵ V čínské tradici je tento pojem „*ju*“ interpretován také Menciem, který připomíná, že pojem je výrazem pro redukování tužeb, což je nejlepší cestou k živení srdce a mysli. To je pak předpokladem ušlechtilého člověka. Pozdější učenci buddhismu a taoismu interpretují tento výraz jako rysy beztouhovosti a klidu. (Liščák 2013:159)¹⁶

„Improvizace je takový druh meditace ve stavu mysli, v němž nesoudíš, protože si uvědomuješ spontánní radost z pohybu, který je na jevišti. Tímto způsobem improvizování není ani tak těžké. Je to velmi spontánní, opravdu snadné a přirozené.“ (Rafal Mazur)¹⁷

¹⁴ LIŠČÁK, Vladimír. 2013. *Konfucianství od počátků do současnosti: dějiny, pojmy, osobnosti*. Praha: Academia. ISBN 978-80-200-2190-8.

¹⁵ CSÍKSZENTMIHÁLYI, Mihály. 2015. *Flow: o štěstí a smyslu života*. Přeložil Eva HAUSEROVÁ. Praha: Portál. ISBN 978-80-262-0918-8.

¹⁶ LIŠČÁK, Vladimír. 2013. *Konfucianství od počátků do současnosti: dějiny, pojmy, osobnosti*. Praha: Academia. ISBN 978-80-200-2190-8.

¹⁷ Citace z rozhovoru s Rafalem Mazurem, pořizeno v rámci tvorby audiovizuálního materiálu. (Diplomová práce, audiovizuální část – *Vizuální esej o volné improvizaci: Music creating in real-time*)

1.4 VÝVOJ IMPROVIZACE A EXPERIMENTÁLNÍ SCÉNY OD 50. LET V EUROAMERICKÉ KULTUŘE

V následující kapitole se věnuji historickému vývoji a kontextu hudby v souvislosti s volnou improvizací, kde odkazují především na osobnosti a aktéry spjaté s audiovizuálním dokumentem „*Esej o volné improvizaci*“, které utváří podobu a ducha praktické části.

Volná improvizace má své kořeny ve vývoji jazzu na jedné straně a experimentální klasické hudby Ameriky i Evropy na straně druhé. Během konce padesátých a začátkem šedesátých let se posunula směrem k volnějším stylu jazzové improvizace v kontrastu s idiomatičtějšími styly Bebopu a Hard Bopu¹⁸. Vývojem byly zpochybňovány některé konvence jazzových harmonických a metrických vzorců, v nichž se objevily jiné strukturální přístupy, způsob *neurčitosti* a dočasné trvání. Vývoj v takové éře hudby směřoval k reakci na otázky vyvolané jistou rigiditou v rámci kompoziční techniky, kontroly a organizace, což vedlo k iluzornímu cíli celkové organizace a pro mnohé skladatele, kteří dosahovali bodu vyčerpání. (Sansom 2001:29)¹⁹

V Evropě byla *neurčitost* zpočátku aplikována pouze na čas a teprve v šedesátých letech byla použita na parametry výšky, formy a významu. Tyto změny nevyhnutelně vedly k otevřenosti vůči roli notace a vývoji grafických partitur a posunu k performanci. Notace sloužila víceméně jako přibližný parametr vývoje. Na rozdíl od kolapsu modernistického lineárního vývoje v Evropě směrem ke zvyšující se kontrole, americká hudba již začala radikálně přehodnocovat. Počínaje rokem 1950 se aplikace Zenové filozofie *Johnem Cagem* – snažila zbavit jeho záměru skladby a nechat zvuky být prostě „samy sebou“. Cage použil náhodné operace (neurčitosti radikálně aplikované na všechny parametry, v kontrastu s jeho postupným používáním v Evropě) k odvození obsahu skladeb, když se snažil dosáhnout „hudební skladby“, jejíž kontinuita je bez individuálního vkusu a paměti (psychologie) a která je rovněž osvobozena od osvětlené literatury a „tradic“ umění. Do skladeb zapojuje šumy, nepřetržité linky, tiché pasáže a přenechává zvukovou organizaci na nepředvídatelných okolnostech v prostoru. Jeho tvorba nesla přesah i do dalších forem uskutečnění jako je divadlo, tanec nebo poezie. Zdůrazňuje *beziúčelnost* hudby, která je pouhou afirmací života. (Sansom 2001:29-30).²⁰

¹⁸ *Hard Bop* je druh jazzu, v němž jsou charakteristické hudební nástroje jako piano, trumpet, saxofon, kontrabas a bicí. *Hard Bop* navazuje na *Bebop*, kde podstatu určuje temporalita a míra improvizace.

¹⁹ SANSOM, Matthew. 2001. „*Imaging Music: Abstract Expressionism and Free Improvisation*.“ MIT press impro: Leonardo Music Journal, vol. 11, 2001, pp. 29–34. Accessed 31 Mar. 2020. Dostupné z: JSTOR, www.jstor.org/stable/1513424.

²⁰ Tamtéž.

John Cage proslul tím, že ke kompozici přistupuje z pozice, kdy neví, co dělá. Samozřejmě, že je to v podstatě metafora toho, co považoval za vhodnou pokoru k tvorbě umění. (Wynne in Schneider, Wright 2013:52)²¹

Cage se ve svém přístupu domníval, že alespoň částečně se lze přiblížit k objektivní skutečnosti, v níž snižoval projevy vlastního „Já“ - „*Kdekoliv, kde se nacházíme, často slyšíme šum. Když ho ignorujeme, ruší nás. Když mu nasloucháme, jsme fascinováni*“. (Cage 1961:3)²²

Počátkem 60. let vydává knihu nebo spíše takový soubor textů pojmenovaných „*Silence*“. Jak už samotný název napovídá, v knize rozebírá specificky pojatý koncept ticha, jakožto psychologický obrat směřující k vnímání světa a přírody jako neoddělitelné složky.

Koncept ticha - „V okolním prostředí není nic jako prázdný prostor nebo prázdný čas. Vždy je v něm něco k vidění, něco ke slyšení. Ve skutečnosti si zkusme udělat ticho, nejde to. Z technického hlediska je na místě najít co možná nejtišší místo. Takové ideální místo, jako je zvukově izolovaná místnost (anechoická komora), kde je šest stěn vyrobených ze speciálního materiálu, v nichž nevzniká ozvěna. Když jsem vysvětlil mé pocity odpovědným pracovníkům komory, informovali mě o dvou neustále přítomných zvucích v těle. Jeden s vysokou frekvencí byl můj operující nervový systém a druhý nízký s nízkou frekvencí byl koloběh krve. Nemusíme se obávat o budoucnost hudby“. (Cage 1961:9)²³

„*Když vyšla tato kniha „Silence“ v 60-70. letech od Johna Cage, lidé v Evropě 70-80. letech text přepisovali na strojích a podpultově ho rozdávali. Na strojích v kopíraku ho natukali a dali dohromady jednoduše, pomocí samizdatu. Tam se někde tvořil základ u nás na Slovensku. Postupem času v Čechách, Maďarsku, Polsku se vytvářela celkem silná základna lidí, která sleduje vývoj v posledních 40 letech na scéně volné improvizace nebo scéně, která má základy v improvizaci. Například v té době se i v Maďarsku rozvíjely tyto myšlenky větší uvolněnosti ve freejazzových kapelách. Uvědomuji si dodnes, když chlapci, co v současnosti mají například kolem 28 let a se kterými hrávám, jednoduše hráli s lidmi, co dnes mají 40-60 let. To znamená, že ti, co mají těch 60 let, v té době 80. let už dávno hráli. Například v Polsku*

²¹ SCHNEIDER, Arnold. WRIGHT, Christopher. 2013. *Between Art and Anthropology: Contemporary Ethnographic Practice*. In article: WYNNE, John: *Hearing Faces, Seeing Voices: Sound Art, Experimentalism and the Ethnographic Gaze*. Page. 49-65. Eds. London: Bloomsbury Academic. ISBN: 978-1-8478-8501-2.

²² CAGE, John. 1961. *Silence: Lectures and Writings*. United States of America: Wesleyan University Press. ISBN 0-8195-6028-6.

²³ CAGE, John. 1961. *Silence: Lectures and Writings*. United States of America: Wesleyan University Press. ISBN 0-8195-6028-6.

je velký základ avantgardy, která byla v 60 letech. Takže volně improvizovaná nebo aleatorická hudba byla pro ně jako mateřský cecek“. (Miro Tóth)²⁴

Při pohledu na scénu v Anglii je třeba zmínit jména jako *Gavin Bryars*, *Tony Oxley* nebo *Derek Bailey*, kteří v tomto období pracovali také na poli improvizace: v letech 1963 až 1966 se jejich hudební zkoumání přesunulo z víceméně idiomatického jazzu k volně improvizované hudbě neboli „*neidiomatické improvizaci*“, termín používaný *Derekem Baileyem*. Tato kontextualizace odhaluje volnou improvizaci jako specifickou a definovatelnou činnost a zobrazuje povědomí o hudbě jako *o jediné zvukové události*; uznání a prozkoumání role a významu interpreta jako tvůrce / skladatele bez diktátu notace, grafiky nebo jiného; začlenění využití náhody, podpora využívání prvků mimo vědomou a úmyslnou kontrolu; a projevující otevřenost vůči souhrnu zvuků - jak experimentální přístup ve spojení s experimentálními instrumentálními technikami, tak ve vztahu k environmentálním kontextům (nejen foneticky, ale také v jiných oblastech vědomí). (Sansom 2001:30)²⁵

Derek Bailey se svou pozicí v improvizaci vymezoval proti autoritativním režimům a do značné míry konzumní společnosti. Poukazoval na fakta a způsoby kontroly v umění během autoritativního útlaku. Například jedna ze zbraní stoupenců „Nazi“, bylo autoritativní potlačování humoru a absurdity v umění, což v příměru k volné improvizaci lze považovat za „anti-Nazi“ způsob tvorby par excellence. Podobně na něj působila konzumní společnost a umění mainstreamu, které mu připadalo zábavné, ale zároveň vysoce podezřelé. Spatřoval v nich prvky absence smyslu pro absurditu. Zároveň nevěřil v oddělování odlišných aspektů potenciálů zkušenosti mezi válčícími tábory, dichotomicky vymezených jako vysoká versus nízká, zábava versus učení atd., které snižují naši schopnost porozumět a cítit. Stejně jako třídní společnost nás rozděluje, taková kultura sama o sobě skutečnost zkresluje a člení. Podobně jako předpoklad efektivního sociálního dynamismu, technického hudebního rozvoje **a redukování všech aspektů lidského života na soutěž, je charakterizováno ničením.** *Baileyho* filosofie volné improvizace je plná odkazu k Hérakleitovi, a jak uvádí v knize *The Story of Free Improvisation*, že původ je oheň a všechny věci jsou jen permanentní iluzí. Stejně jako, že člověk nemůže dvakrát vstoupit do stejné řeky, protože voda se neustále mění

²⁴ Citace z rozhovoru s Miroslavem Tóthem, pořízeného v rámci tvorby audiovizuálního materiálu. (Diplomová práce, audiovizuální část – *Vizuální esej o volné improvizaci: Music creating in real-time*)

²⁵ SANSOM, Matthew. 2011. *Imaging Music: Abstract Expressionism and Free Improvisation*. MIT press impro: Leonardo Music Journal, vol. 11, 2001, pp. 29–34. Accessed 31 Mar. 2020. Dostupné z: JSTOR, www.jstor.org/stable/1513424.

a pohybuje. První krok považoval za ten nejlepší, protože je unikátní a všechno imitování je přílišné. (Watson 2013:6-9)²⁶

Další významnou postavou na scéně volné improvizace, je britský vrcholný vokalista *Phil Minton*. Phil Minton je mimo jiné i jako osobnost – součást praktické části audiovizuální eseje na téma improvizace, a tudíž ho nemohu nezmínit v rámci kontextu scény *britské improvizace*.

Na scéně soudobé hudby se pohybuje již od šedesátých let a prošel téměř celou světovou hudební avantgardou. Zaměřuje se hlavně na zpěv a dechové nástroje. Především jeho hlasové schopnosti jsou neuvěřitelné, dokáže svým vokálem vnuknout život mnoha identitám, ne nutně přímo lidským, interpretuje po svém přírodní zvuky i neživé předměty. Se svým hlasem dokáže podobná kouzla jako domorodí šamané nebo beatboxeři. Jeho projev můžeme nazvat fantastickým zvukovým divadlem. Divoký anarchistický přístup k hudbě si uchoval i ve svých sedmdesáti letech, nijak ze svéhlavých postojů neustupuje, ba právě naopak. (Divadlo29: Archiv)²⁷

Pozoruhodné vystoupení předvedl i na prknech *Divadla 29* a kratičkový výsek jeho vokálního přístupu k tvorbě – je možné vidět v audiovizuální eseji ve spolupráci s rakouským improvizátorem *Dietrem Kovačičem – Dieb13*.

„Lidé můžou naslouchat sobě samým jako k úrovni vyprávění. Někteří lidé slyší jako operní pěvci, další lidé mohou slyšet čisté zvuky a já jsem toho vibrací“. (Phil Minton)²⁸

V průběhu 50-60. let minulého století je volná improvizace, respektive některé aspekty improvizace chápány v účasti na vizuálním umění, jako tvorba grafických partitur, pohyblivých nebo tvořených obrazů na plátně. Nejznámější hnutí, které má původ v improvizaci nebo se pohybuje mezi improvizací a abstraktní expresí je hnutí *Surrealismu*. *Surrealisté* jsou inspirováni myšlenkami *Dadaismu*, naplněné cynismem k buržoaznímu racionalismu, nihilistickým výhled do budoucnosti a vlastní je i Freudova idea nevědomí, jako výrazu osvobození představivosti od zmrzačeného efektu logiky a důvodu. Celkovým výrazem pak byla exprese psychických automatismů, jak verbálních, tak psaných s cílem

²⁶ WATSON, Ben. 2013. *Derek Bailey And The Story of Free Improvisation*. Verso: UK, 6 Meard Street, London. ISBN 978-1-78168-105-3.

²⁷ Divadlo 29, 2020. *Archiv 2002-2019/starý web Divadla 29*. Dostupné z: <http://www.divadlo29.cz/Archiv> Citováno. 11.6.2020.

²⁸ Citace z rozhovoru s Philem Mintonem, pořizeného v rámci tvorby audiovizuálního materiálu. (Diplomová práce, audiovizuální část – *Vizuální esej o volné improvizaci: Music creating in real-time*)

odhalit pravdivé funkce myšlení s absencí větší míry kontroly. Tudíž význam nevědomí a to, jak současné síly v každodenním životě jsou zdroji směru umělecké produkce. Tyto postupy, spolu s použitím neobvyklých materiálů, odrazovaly od úmyslné kontroly a povzbuzovaly vznik více nevědomých snímků. Tyto aspekty poskytují významné podobnosti s postupy volné improvizace. (Sansom 2001:31)²⁹

Jak bylo zmiňováno, v Evropě dříve panovala postupná a umírněnější tendence ke změně než například v USA, která se odlišovala odlišnou mírou racionality v přístupu k hudebnímu materiálu a grafických partitur. V krátkosti se zaměřím na německou scénu avantgardy, respektive postavy, které byly inspirací pro aktéry či hudebníky působící na finální podobu vizuální eseje.

Za ikonické postavy německé avantgardní scény byli považováni *Pierre Boulez*, *Arnold Schönberg* nebo *Karlheinz Stockhausen* a mnoho dalších. Ve své době jejich tvorba rovněž zahrnovala nový a kreativní myšlenkový přístup ve využití a organizaci technologie zvuku. Začali se zbavovat nadměrně složité notace sekundárních kompozic, které vedly jen k částečnému notovému zápisu (například Stockhausenova – *Zeitmasse* [1956] a Berioova – *Sequenza* [1958]) a k uvědomění si nelogičnosti při používání konvenčního zápisu not, které mohou být během hry pouze přibližné. (Sansom 2001:29)³⁰

„Téměř přes třicet let jsem učil děti hrát na piano a čas od času se zeptám jejich rodičů, jestli znají například skladatele jako Arnold Schönberg nebo Karlheinz Stockhausen. A oni v odpovědi nevěděli, o koho jde. Ocítl jsem se téměř v šoku“. (Thomas Lehn)³¹

Další výraznou postavou německé experimentální a improvizální scény je klarinetista a saxofonista *Peter Brötzmann*. Jako náhodou se mi podařilo zachytit jednu scénu během jeho jediného představení v České republice v roce 2018. Scéna je součástí audiovizuální práce, kde vystupuje společně s kolegy ze Švýcarska *Marianem Pliakasem* a *Michaelem Wertmüllerem*.

Peter Brötzmann vyrůstal na konci 50. a začátkem 60. let v Německu, kde mimo jiné studoval malířství. Jako mladý dostal možnost se setkat s již výše zmiňovanými jmény jako

²⁹ SANSOM, Matthew. 2001. *Imaging Music: Abstract Expressionism and Free Improvisation*. MIT press impro: Leonardo Music Journal, vol. 11, pp. 29–34. Accessed 31 Mar. 2020. Dostupné z: JSTOR, www.jstor.org/stable/1513424.

³⁰ Tamtéž.

³¹ Citace z rozhovoru s Thomasem Lehmem, pořizovaného v rámci tvorby audiovizuálního materiálu. (Diplomová práce, audiovizuální část – *Vizuální esej o volné improvizaci: Music creating in real-time*)

A. Schönberg, J. Cage, Nam June Paik a další. Mimo jiné ho ovlivnili lidé z hnutí Fluxu, jejichž impulsy vycházely z děl Marcela Duchampa a dadaismu. Jeho smyslem nebyl pouze umělecký záznam ale tendence vytvořit další alternativní dimenzi nových zvuků a hudebních metod. Svou praxi obohacoval o přírodní či mechanické přístupy. Některé radikální přístupy k hudbě, jež zastával, měly souvislost s obdobím 60. let jako reakce na tendence nacionalismu, autoritativních režimů nebo násilí ve společnosti. (Slabý: 2018)³²

„Od mého mládí jsem se moc nestaral o pravidla. Vždy jsem to dělal podle těch svým pravidel, a to je to co se snažím dělat i v současnosti.“ (Red Bull Music Academy 2018)³³

*„V šedesátých letech jsme si pochopitelně mysleli, že všechno změníme nebo uděláme velkou revoluci, ale když se teď ohlížím zpět, tak to nebyla pravda. **Postoupili jsme jenom o malý krůček.** Improvizace v životě znamená, že beru, co přichází.“ (Red Bull Music Academy 2018)³⁴*

V 60. letech vyrůstal i jeden z dalších významných hudebníků, který přispěl v rámci experimentální a improvizální scény především svými zvučnými syntézami v oscilujícím spektru na EMS Synthi z 60. let, *Thomas Lehn*. Věnuje se hře na klavír a posléze k tomu přidal hru na analogový syntezátor, přičemž obě tyto činnosti propojil dohromady. Přibližně od 80. let začal kombinovat tyto zkušenosti dohromady v procesu „*music creating in real-time*“, a stal se tak významnou osobností na scéně volné improvizace. Svůj osobitý vliv na zvukové performance představuje dodnes. S odstupem času reflektuje vývoj experimentální, improvizální a reálné hudby:

„V této souvislosti mě napadá myšlenka... Na poli hudby tvořené v reálném čase proběhla změna paradigmat. Koncem 90. let do začátku přelomu tisíciletí se improvizace dostala do situace, kdy se v ní objevilo něco mechanického. Bylo to o automatizování naší činnosti jako hudebníků. To bylo období, které se později nazvalo jako redukcionistické, zahrnovalo to myšlenky minimálního přístupu. A můžu říct, že za posledních 10 let se to znovu změnilo. Ti lidé, kteří na tom pracovali, znovu otevřeli zvukový materiál a posunuli ho

³² SLABÝ, Petr. 2018. *Peter Brötzmann: Můžeš tomu říkat, jak chceš*. KULTURNÍ MAGAZÍN [cit. online 2020-06-13]. Dostupné z: <https://www.magazinuni.cz/hudba/peter-brotzmann-muzes-tomu-rikat-jak-chces/>

³³ Red Bull Music Academy. 2018. *Peter Brötzmann on avant-garde, playing solo and radio*. Red Bull Music Academy, Youtube.com [cit. online 2020-06-13]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=ywtHnhDqZsU>

³⁴ SLABÝ, Petr. 2018. *Peter Brötzmann: Můžeš tomu říkat, jak chceš*. KULTURNÍ MAGAZÍN [cit. online 2020-06-13]. Dostupné z: <https://www.magazinuni.cz/hudba/peter-brotzmann-muzes-tomu-rikat-jak-chces/>

k pozitivní mnohonásobné změně. Je to velmi důležité období. Ovlivnilo nás to v tom, že se ptáme, co vlastně děláme? A rovněž, jak ty činnosti vykonáváme? Myslím si, že nás to posunulo na jinou úroveň praxe. Je to vlastně součást dnešního myšlení a toho, jak pracujeme. Avšak nemůžu ve všech ohledech jmenovat sebe, jelikož se tolik nezajímám o práci s počítačem. Tomu se příliš nevěnuji.“ (Thomas Lehn)³⁵

„Když se podíváte na volnou improvizaci jedná se o jazyk, respektive nový jazyk. Alespoň to, co víme v západní a východní Evropě, improvizace tady byla vždy přítomná. Pokaždé improvizujete, když se věnujete hudbě tady na planetě Zemi nebo možná na „Saturnu“. Ale ze způsobu, jakým se dnes improvizuje, je zřejmé, že do procesu vstupuje mnohem více odlišných dialektů, co do použití zvukových nástrojů a jiných přístupů k rytmu, melodii a vstřebávání inspirace z mnoha hudebních kultur. A přitom stále improvizujete. Je zde tradice evropské a americké improvizace a někdo hraje to, nebo to další. Ve skutečnosti i to se stalo tradicí. A nové inovace a mixování se zdají být nekonečné. Avšak tím nechci říct, že je to dobré nebo špatné, jen se zdají být tyto možnosti nekonečné.“ (Martin Küchen)³⁶

*„Rozhodně sleduji, že dnes jsou si lidé více vědomí o kompozičních technikách a struktuře takových výkonů či vystoupení v rámci volné improvizace. V každém představení se snažím vytvořit jiný narativ. Obecně je to způsobené i tím, že do improvizace vstupují nové a nové vlny. Ale také si všímám, že hodně lidí a skupin jde jiným směrem. Tímto směrem myslím „minimalismus“. Jde jim o velmi specifickou strukturu, kde vědí, kam směřují. Jsem zvědavý, co se stane s těmito dvěma proudy. **Forma volné improvizace jde do hluboké struktury a další forma minimalismu jde více do minimalistických výrazů**.“ (Christian Balvig)³⁷*

„Všude je ta scéna jiná. Ty scény jsou různé, různě populární a nepopulární. Bubeník, kterého znám je z New Yorku, respektive je ze Slovinska, ale již delší dobu žije v New Yorku. Má častou potřebu ty scény škatulkovat. Vidí to ze své perspektivy, že v Německu a Evropě se něco děje nebo, že v Americe se něco děje a tak. Já si třeba myslím, že muzikanti, kteří mě osobně zajímají nejvíce jdou mimo ty scény, nejsou součástí ničeho. Ale popravdě řečeno

³⁵ Citace z rozhovoru s Thomasem Lehmem, pořízeného v rámci tvorby audiovizuálního materiálu. (Diplomová práce, audiovizuální část – *Vizuální esej o volné improvizaci: Music creating in real-time*)

³⁶ Citace z rozhovoru s Martinem Küchenem, pořízeného v rámci tvorby audiovizuálního materiálu. (Diplomová práce, audiovizuální část – *Vizuální esej o volné improvizaci: Music creating in real-time*)

³⁷ Citace z rozhovoru s Christianem Balvigem, pořízeného v rámci tvorby audiovizuálního materiálu. (Diplomová práce, audiovizuální část – *Vizuální esej o volné improvizaci: Music creating in real-time*)

interpretační trendy jsou různé a to, že existují trendy v improvizaci, je samo o sobě dost paradoxní. Trendy jsou odlišné ve Skandinávii, než třeba v České republice nebo v Americe“. (Michal Wróblewski)³⁸

Je zřejmé, že hudební improvizace je rozšířena i mimo jakékoliv scény. Pozoruhodné je objevovat a setkávat se s hudebníky, kteří mohou působit ve strukturálně, sociálně, politicky naprosto odlišných podmínkách, a tak obohatit tuto formu vlastními zkušenostmi bez ohledu na to, zda jsou nebo nejsou součástí některé ze scén.

„Stejně jako všude jinde a v jakýchkoliv jiných žánrech je to o osobnostním přínosu. To znamená, že jsou periody vzestupů a pádu. Vzestup znamená to, že toho člověka objevíme a stane se zajímavým. Začneme se zajímat, jaký zvukový materiál vytváří. A po uplynulé době přichází ten pád, že se člověk po jisté době není schopen kreativně vyjádřit a vytvářet to zajímavé, co jsme dosud ještě neslyšeli. To je největší riziko improvizované hudby. Stále být v něčem jiný a udržet se v cirkulaci progresu. Je to ta nebezpečná spirála, pomalu začínáš v rozběhu a objevíš se, zmizneš, objevíš se a opět zmizneš. To znamená přijmout tu výzvu, neustále přicházet s něčím novým. Ten, kdo se zapomene v této spirále a vždy se vrátí s tím stejným, tak na těch vyšších patrech, kdy už člověk i točí a pravidelně vystupuje, začíná problém s tím, co budeme hrát? Nebo chceme hrát pořád to stejné?“ (Miro Tóth)³⁹

Na každém kontinentu světa se improvizace uskutečňuje v jiných podmínkách a její vývoj se může do značné míry odlišovat v technických, strukturálních, politických, kulturních a dramaturgických parametrech. I přes některé dramatické události, které neustále ovlivňují vývoj improvizace nebo toho, v jakých podmínkách bylo možné tyto nové nebo neznámé přístupy rozvíjet, ukazuje až hlubší kontext. Avšak vzájemná výměna a společné tendence vnést do ustálených uměleckých či hudebních praktik svěží vítr ze současného dění své doby, posouvá hranici *filozofické reflexe*⁴⁰. Tato tendence probouzí vznik nových pokusů, konceptů, zvuků, hudby a metod, jak uchopovat zjevnou realitu či skutečnost na cestě k poznání. Snaha odpíchnout se v této kapitole od historických kořenů v myšlení a současného charakteru

³⁸Citace z rozhovoru s Michalem Wróblewskim, pořizeno v rámci tvorby audiovizuálního materiálu. (Diplomová práce, audiovizuální část – *Vizuální esej o volné improvizaci: Music creating in real-time*)

³⁹ Citace z rozhovoru s Miroslavem Tóthem, pořizeno v rámci tvorby audiovizuálního materiálu. (Diplomová práce, audiovizuální část – *Vizuální esej o volné improvizaci: Music creating in real-time*)

⁴⁰ Filozofická reflexe v tomto případě souvisí s promyšlením zavedených a stereotypních praktik v rámci osobní a historické paměti.

improvizace, se pomalu přesouvám ke stěžejnímu aspektu volné improvizace. Bude se jednat především o popis lokace a akustického prostoru, který utváří celkový pocit z improvizace. Vedle toho konstituje směr textu, a především podobu audiovizuálního dokumentu. Řeč bude o výzkumném terénu, respektive zdroji všeho dění v rámci této práce, o *Divadlu 29*. Jedná se skutečně o **multizánrový neuron v synaptické síti**, propojující zajímavé formy, osobnosti a umělecké projekty napříč kontinenty.

2 KLUBOVÁ SCÉNA VOLNÉ IMPROVIZACE DIVADLA 29 V PARDUBICÍCH

Když jsem poprvé vstoupil do *Divadla 29*, netušil jsem, že se zde po několik let budu věnovat fenoménu hudební improvizace. *Divadlo 29* je veřejné multikulturní centrum pro podporu současného nemainstreamového umění napříč žánry. Prostor se nachází v historickém jádru města Pardubice, avšak Pardubice je dnes možné vnímat i jako město s vysoce rozvinutou industriální infrastrukturou. Zřejmě shoda náhod nebo souhra okolností započatých v minulosti, které jsou v pozadí mého vědomí, mě dovedly na toto místo a vzbudily zájem o vybrané téma. V té době jsem žil a studoval v Pardubicích a poměrně jako každý ze studentů, v počátku hledá zajímavé aktivity k rozvíjení volného času, vedlejších aktivit, setkávání se s lidmi nebo naplnění dalších záměrů. S podobnými motivacemi jsem objevil toto centrum, jež bylo v rámci městského prostoru neobyčejné svou dramaturgií. V průběhu působení na univerzitě jsem toto místo navštěvoval nejen v rámci koncertů, divadel, výstav, workshopů atd., ale i v rámci univerzitních aktivit. Prostor je velmi dobře uzpůsoben pro pořádání kulturních akcí. Člověk tady může zažít kontakt s živým uměním a soudobou uměleckou tvorbou, která uspokojí především otevřeného, náročného a zvědavého diváka či posluchače. Mimo jiné, centrum slouží i jako uzel pro setkání více či méně známých i neznámých umělců a patří do celoevropské a mezikontinentální sítě v oblasti společného umění. V rámci centra existuje i řada dalších projektů na podporu a rozvoj lokálního prostředí.

Během uplynulé doby strávené v Pardubicích – jsem se seznámil s klíčovými lidmi stojícími za vedením *Divadla 29*. Jmenovitě šlo o *Zdeňka Závodného* a *Jaroslava Tarnovského*, kteří mně umožnili zcela otevřeně v těchto prostorech rozvíjet vlastní tvorbu. Z počátku ve mně panovala jistá *neurčitost* k celkovému tematickému zaměření, vhodného pro rozvíjení a ponoření se do jeho okolností. Ve hře výběru témat byl tanec, divadlo, vizuální umění nebo několik odlišných žánrů hudby. Nicméně, od počátku mě velmi inspirovala hudební představení. Prošel jsem v rámci úvodního poznávání různé žánry v hudebním spektru a absolvoval koncerty v přítomnosti zvuků violoncella přes zvuky afrických domorodých hudebních nástrojů po elektronické zvuky, aniž bych tušil budoucí vývoj. Avšak svou jinakostí a volností mě posléze oslovila hudební improvizace, jelikož se jednalo v celku o okrajovou metodu hudby v průměru k praxi mainstreamu a rovněž se mi jevilo jako vhodné téma v rámci rozvoje antropologického myšlení. Antropologii vnímám jako oblast, která se zajímá právě o okrajové či marginální společnosti. Koncerty či performance byly

uskutečňované v rámci podpory *Divadla 29* a projektů *Jazzconnexion* a *Electroconnexion*, jež se podílely na finanční podpoře současné scény.

Iniciátoři těchto projektů motivují k podpoře pravidelného uvádění současné jazzové hudby nejen v Pardubicích, ale v celém regionu Východních Čech. Dramaturgie projektu *Jazzconnexion* usiluje o prezentování co možná nejpestřejšího spektra jazzové hudby v jejích mnoha tvářích a podobách. Blíže lze projekt žánrově vymezit styly od moderního jazzu, freejazzu a jazzové improvizace, přes jazz s prvky folku až po experimentální pojetí jazzu a jeho kombinací s elektronickou hudbou a s prvky moderní vážné hudby. Projekt prezentuje pouze soudobou autorskou tvorbu. Ambicí projektu je také zprostředkovávání kontaktů se zahraničním děním na poli jazzové hudby a pořádání koncertů hudebníků a skupin z evropských i mimoevropských zemí. (Divadlo 29: Archiv)⁴¹

Projekt *Electroconnexion* se realizuje v *Divadle 29* od roku 2005 s cílem představovat aktuální možnosti tvůrčího využití digitálních médií a technologií v co nejširším spektru uměleckých a kulturních aktivit. Kromě počítačového umění samého klade důraz i na nejrůznější formy a tendence vzájemné interakce člověka a techniky v digitální době. Snahou projektu je představit publiku kromě českých i zahraniční tvůrce a přinést tak nové pohledy, názory, poznatky a kontakty z této oblasti. (Divadlo 29: Archiv)⁴²

2.1 DIVALDO A IMPROVIZACE

Prostor divadla se stal příhodným pro spojení původně nezamýšleného záměru, a to výzkumu smyslů či smyslovosti v rámci volné improvizace. Původně to měla být vizuální etnografie hudební improvizace nebo něco podobného. Vymezení tématu v rámci *antropologie smyslů* se později vyjevilo jako něco vedlejšího. Nicméně po čase, aniž bych to víceméně tušil či plánoval, téma smyslů a smyslovosti se prolíná celou prací, ve které se snažím nastínit, jakou roli hrají smysly a intuice v okolnostech spojených se současným proudem volné improvizace a se sledováním audiovizuálního dokumentu, natočeného v divadelním prostředí.

Tématika smyslů a smyslovosti se dostala i na jinou než filosofickou, teologickou nebo fyzikální půdu, totiž na jeviště divadel, jak uvádí *Marek Halbich* v odborném textu *Smysly v sociálněvědním výzkumu: od psychofyzického esencialismu k etnografii*. (Halbich

⁴¹ Divadlo 29, 2020. *Archiv 2002-2019/starý web Divadla 29*. Dostupné z: <http://www.divadlo29.cz/Archiv> Citováno. 11.6.2020.

⁴² Tamtéž.

2019:153)⁴³ Anglický dramatik *Thomas Tomkins* uvedl v 17. století alegorickou komedii *Lingua, or the Combat of the Tongue and five Senses for Superiority*, kde je hlavní postavou žena řečená *Ladie Lingua*, která rozdmýchává neshody mezi smysly. Smyslový řád chápe spíše jako vyjednávaný než něco stabilního, fixního, izolovaného. Jestliže se na smysly dříve pohlíželo jako na relativně samostatné entity oddělované jedna od druhé, napříště již mají být pojímány jak navzájem se prolínající a mezi sebou konfliktní. (Halbich 2019:160)⁴⁴

Další divadelní hru uvedla vévodkyně z Newcastleu *Margaret Cavendishová* (1668), v níž se vypořádává s racionalistickým světovým názorem proponovaným Hobbesem a zejména Descartem a jeho doktrínou *vrozených idejí*, založenou na nezpochybnitelném, a tudíž nikoli na zkušenosti závislém poznání. Stvořila si svůj vlastní svět přátelský ženskému sociálnímu řádu, který se zakládal na imaginárním konventu, v němž by se smysly mohly svobodně rozvíjet. Existence konventu je založena na tělesných rozkoších zprostředkovaných především hmatem, chutí a čichem, které organizují sociální zkušenost a kde se mysl odpoutává od strachu z ekonomických, politických a kulturních překážek, jež tělesné aktivity zpravidla omezují. (Halbich 2019:160)⁴⁵

Tomkish a *Cavendish* tak vnesli do poznání a chápání smyslovosti nový prvek spočívající v jejím ukotvení v sociální zkušenosti a kulturním pozadí, jak je v 17. stol. přinášela nastupující nová generace moderní západní racionalistické filosofie (Descartes, Hobbes, Locke, Leibniz, Spinoza a další), která připravila půdu pro nadcházející století osvícenství a modernismu, kde pro rozvíjení smyslovosti nebylo příliš místa. Tradice nazírání na smysly jako sociálně zakoušené a vyjednávané, tak byla vzkříšena až na počátku 20. století, kdy se tématice smyslového vnímání začali věnovat profesionální sociální vědci. (Halbich 2019:161)⁴⁶

2.1.1 DIVADLO, SMYSLY A PROSTOR PRO IMPROVIZACI

I když na příkladu divadelních her a roli smyslů se neuvádí přímá spojitost s hudební improvizací, smysly a smyslovost je nepochybně stěžejním konceptem pro pochopení

⁴³ HALBICH, Marek. *Smysly v sociálněvědním výzkumu: od psychofyzického esencialismu k etnografii*. in HORSKÝ, Jan, Lenka MARTINEC NOVÁKOVÁ a Vít POKORNÝ. 2019. *Antropologie smyslů* Praha: Togga, Andrias. ISBN 978-80-7571-027-7.

⁴⁴HALBICH, Marek. *Smysly v sociálněvědním výzkumu: od psychofyzického esencialismu k etnografii*. in HORSKÝ, Jan, Lenka MARTINEC NOVÁKOVÁ a Vít POKORNÝ. 2019. *Antropologie smyslů* Praha: Togga, Andrias. ISBN 978-80-7571-027-7.

⁴⁵ Tamtéž, str. 160.

⁴⁶ Tamtéž, str. 161.

audiovizuální práce v otázkách přístupu k prostředí tvorby a následně dotazovaných rozhovorů. V průběhu natáčení jsem pořídil asi dvě desítky rozhovorů s umělci improvizací scény, týkajících se současného vnímání způsobu volné improvizace. Osobní poznatky každého z umělců se staly velmi cennými pro dokumentární materiál a celkové pochopení konceptu volnosti během tvorby. Rozhovory nepochybně napomáhaly k naplnění jednoho z aspektů k pochopení smyslového a pojmového přístupu improvizace. Předcházela jim samozřejmě jistá domluva mezi vedením a vystupujícími nebo mezi mnou, vedením a hudebníky. Vše se odehrálo na volné a dobrovolné bázi spolupráce s patřičným souhlasem. Většina hudebníků k rozhovoru přistoupila poměrně kladně, někteří se vzhledem k časové náročnosti celého vystoupení omluvili a odmítli z důvodu únavy nebo jiných okolností. Některé z osobností rozhovory jednoduše neposkytovaly, neměly o to zájem, což jsem plně respektoval. Nicméně musím uznat, že většina hudebních umělců byla rozhovorům nakloněná a přístupná, někteří projevili dokonce potěšení za vzniklý zájem. Bezpochyby za přistoupení k rozhovoru jim patří velké poděkování a rovněž za osvětlení pozadí improvizované hudby ve vztahu ke svým otázkám. Absolvoval jsem řadu polostrukturovaných rozhovorů a řada dalších otázek vystála ze situace. Z počátku byla moje ukotvenost v otázkách velmi slabá a neurčitá, přičemž jsem v jejich kladení spoléhal především na vlastní intuici. Avšak v krátké době jsem si částečně definoval výzkumnou otázku, podle které jsem vytyčil jistý směr audiovize a rozhovorů. Součástí základních otázek, od kterých jsem následně rozvíjel své další tázání, spočívalo zejména v otázkách prostoru a akustiky jakožto základního parametru improvizace.

„Prostor je velmi důležitý pro improvizaci. To místo je pro vás inspirací ve spontánní improvizaci stejně jako lidé, kteří ho obklopují“. (Liudas Mockūnas)⁴⁷

Všechny uvedené koncerty či performance byly realizovány v divadelním sále *Divadla 29*. Jak je možné zaznamenat v audio-dokumentu, prostor se skládá ze středně velkého jeviště s prkennou podlahou a dvěma patry pro diváky či posluchače. V půdorysu spodního patra je posluchač vystaven téměř přímému kontaktu s umělci a dostává se s nimi do čelní a mnohem intimnější konfrontace. Vrchní patro pak poskytuje pohled z poněkud vyšší perspektivy a posluchač může sledovat i upozaděné dění. Celé patro kolem dokola lemuje úzká ulička

⁴⁷ Citace z rozhovoru s Liudas Mockūnas, pořizovaného v rámci tvorby audiovizuálního materiálu. (Diplomová práce, audiovizuální část – *Vizuální esej o volné improvizaci: Music creating in real-time*)

s vystavěnou technikou, masivními reproduktory a osvětlením, které dotvářejí kompletní celek vizuální a zvukové cirkulace.

„Pro mě je tady skvělá akustika umocněná tím, že na zemi jsou parkety. Pro můj nástroj se tady perfektně odráží zvuk. Prostor je velmi technicky vystavěn, jsou zde skvěle rozmístěny reproduktory, a i okolí je dostatečně velké na to, aby zvuk mohl dobře cirkulovat. Také se zde najde příjemné publikum. Celkově je tady vybavení na to, abychom mohli jít za své hranice, a nic nám v tom podstatně nebrání“. (Miro Tóth)⁴⁸

„Prostor se mi opravdu líbí, opravdu fantastický. Rád hraji v malých divadlech, ocitli jsme se velmi blízko publika“. (George Cremashi)⁴⁹

Christian Balvig s Michalem Wróblewskim popisovali akustickou atmosféru během performance v-celku pozitivně. Pociťovali, že se nacházeli v divadelním prostředí, což zvukově umožňovalo pohybovat se v silně dynamickém rozpětí s velmi konkrétním zněním. Mohli si zahrát od zcela jemných a tichých frekvencí po silně rezonující zvukovou hladinu. Jeden z nejvýraznějších českých umělců improvizací scény Petr Vrba dodal, že především díky skvělé zvukové technice zde cirkuloval čistý zvuk. Zvuk bylo možné patřičně modelovat a pracovat s ním podle dané situace. To vše bylo možné díky početné naddimenzované aparatuře. Nevýhodou tohoto místa bylo klimatické prostředí, které bylo poněkud horké a suché. To zejména v letních měsících.

Pokud se dále zamyslíme nad improvizací z hlediska smyslového vnímání, prostor byl za pomoci zvukové aparatury vystavěn a organizován tak, aby nabídl značný potenciál pro integrování zvukových vjemů na úrovni mozku a rezonoval do hloubky s více smysly. Početná soustava reproduktorů zvýrazňovala veškerý zvuk cirkulující v prostoru a naddimenzovaný vlnový efekt dovedl silně rezonovat s receptivními smysly aktérů i posluchačů.

⁴⁸ Citace z rozhovoru s Miroslavem Tóthem, pořizeno v rámci tvorby audiovizuálního materiálu. (Diplomová práce, audiovizuální část – *Vizuální esej o volné improvizaci: Music creating in real-time*)

⁴⁹ Citace z rozhovoru s Georgem Cremashi, pořizeno v rámci tvorby audiovizuálního materiálu. (Diplomová práce, audiovizuální část – *Vizuální esej o volné improvizaci: Music creating in real-time*)

V knize *Antropologie smyslů*, příspěvkem od Lenky Martinec Novákové – *Integrace smyslových informací: neurální podstata, principy a vývoj*, (Martinec-Nováková 2019:81)⁵⁰ popisuje smyslovou integraci jako aktivitu „*multimodálních*“ a „*multisenzorických*“ neuronů, které odpovídají na signály přicházející z rozličných smyslových čidel a receptorů v rámci empirického výzkumu.

Tyto receptory nepřijímají každý smysl zvlášť (ať už sluchový či zrakový), ale smysly fungují ve vzájemné závislosti. (...) Míra aktivity a integrace vjemů se odvíjí od míry zapojení smyslů v součinnosti s vnímaným objektem. Míra integrace je odlišná při zapojení pouze sluchu, než když zapojíme sluch, zrak nebo hmat najednou. (...) Multimodální neurony se nalézají ve struktuře zvané colliculus superior (CS), což jsou horní hrbolky středního mozku, využívající zrakové, sluchové a „*somatosenzorické*“ informace k řízení pozornosti a orientačního chování. (...) Základním principem smyslové integrace je, že vyskytují-li se smyslové signály z různých smyslových modalit blízko v prostoru a čase, odezva zralých multimodálních neuronů se zvyšuje a dochází k integraci do jediného celku. (...) Nicméně, přítomnost multimodálních neuronů ještě nezaručuje schopnost smyslové integrace. To, že daný neuron přijímá signály z různých smyslových kanálů, automaticky neznamená, že je schopen je také integrovat. Smyslová integrace tedy prochází poměrně dlouhým obdobím zrání, přičemž schopnost přijímat rozmanité smyslové signály vývojově předchází schopnosti je integrovat. (Martinec-Nováková 2019:81-90)⁵¹ Detailní popis integrování signálů z prostoru je obsažen v literatuře *Antropologie smyslů* v kapitole *Integrace smyslových informací: neurální podstata, principy a vývoj*.⁵²

Nástin smyslové integrace lze do značné míry vztáhnout i na prostředí interakce v rámci otevřené soustavy volné improvizace, tudíž u aktérů i posluchačů či obecnstva probíhá různá míra zapojení soustavy smyslů. Avšak tímto neurálním procesem nebo popisem smyslové integrace, není zcela možné postihnout komplexní proces improvizace, ale pro pochopení komplexního pohledu je poznání tohoto neurálního procesu nezbytný.

⁵⁰ MARTINEC NOVÁKOVÁ, Lenka. *Integrace smyslových informací: neurální podstata, principy a vývoj*. in HORSKÝ, Jan, MARTINEC NOVÁKOVÁ Lenka a Vít POKORNÝ. 2019. *Antropologie smyslů*. Praha: Togga, Andrias. ISBN 978-80-7571-027-7.

⁵¹MARTINEC NOVÁKOVÁ, Lenka. *Integrace smyslových informací: neurální podstata, principy a vývoj*. in HORSKÝ, Jan, MARTINEC NOVÁKOVÁ, Lenka a Vít POKORNÝ. 2019. *Antropologie smyslů*. Praha: Togga, Andrias. ISBN 978-80-7571-027-7.

⁵² Tamtéž. Str. 81-103.

„Působí to tady hodně oficiálně. Ale cítil jsem se tady velmi koncentrovaně a všimnul si, že diváci intuitivně naslouchali. Kromě toho, že mohou zajít dolů a dát si pivo, tak zde přišli i skutečně naslouchat improvizaci“. (Didi Kern)⁵³

Při koncertech volné improvizace jsem se vesměs nesetkal s masami posluchačů. Nicméně ti, co počtali místo svou návštěvou, dovedli být skutečně otevření a naslouchali nejen a pouze zvukovému materiálu, ale i duchovnímu prožitku. Proto i divácký, potažmo posluchačský aspekt byl neodmyslitelným prvkem volné improvizace. Dotvářel celkovou atmosféru během skutečného koncertu či performance.

2.2 DIDI A SPOLEČNÉ SETKÁNÍ JAKO ATC TRIO

„Lidé si mohou vybrat, zda zůstanou nebo odejdou. Pokud někdo vstoupí a naslouchá, musí tomu být otevřený, protože se může stát skutečně cokoliv“. (Didi Kern)⁵⁴

Didi Kern představuje rockovou, improvizovanou a elektronickou hudební tvorbu. Od devadesátých let je členem kapel Bulbul nebo Fuckhead. Spoluzaložil skupinu Broken Heart Collector a mezi jeho spoluhráče patří například Philipp Quehenberger, Mats Gustafsson, Ken Vandermark, Georg Graewe, Franz Hautzinger. (Divadlo 29: Archiv)⁵⁵ V úvodu našeho rozhovoru s Didim jsem se ho zeptal, jak se dostal k hudební improvizaci?

„Improvizované hudbě se věnuji od dvanácti let, a tudíž se pro mě scéna improvizace hodně změnila. Zpočátku jsem byl nováčkem, takzvaně „zelenáčem“. Ale tehdy jsem celkem věděl, jak hrát na bicí. Hrál jsem předtím v rockové a hardcorové kapele, ve kterých stále vystupuji a hraji hodně hlučnou muziku. Dvanáct let jsem se věnoval také techno hudbě. Už když jsem začínal, byla to nová vlna. Neměl jsem zkušebnu, ale měl jsem bubny a spoustu elektroniky, s níž bylo možné dělat techno hudbu. Opravdu rád jsem se tím bavil a přicházel, jak na to. Nicméně když jsem se zapojil do volné improvizace, přišlo mi to z počátku hodně

⁵³ Citace z rozhovoru s Didi Kernem, pořízeného v rámci tvorby audiovizuálního materiálu. (Diplomová práce, audiovizuální část – *Vizuální esej o volné improvizaci: Music creating in real-time*)

⁵⁴ Citace z rozhovoru s Didi Kernem, pořízeného v rámci tvorby audiovizuálního materiálu. (Diplomová práce, audiovizuální část – *Vizuální esej o volné improvizaci: Music creating in real-time*)

⁵⁵ Divadlo 29, 2020. *Archiv 2002-2019/starý web Divadla 29*. Dostupné z: <http://www.divadlo29.cz/Archiv> Citováno. 11.6.2020.

divně hrát potichu a s hráči na klavír nebo kontrabas. Pro mě osobně to chvíli trvalo, ale v té době jsem si nebyl tak jistý, kterým směrem se přesně vydat.

*Působím často ve Vídni a mohu říct, že za posledních 6-7 let tam proběhlo hodně koncertů spojených s volnou improvizací. Dříve jsem hrával se staršími hudebníky, dnes hraji s těmi mladšími a improvizace se pro mě stala skutečně vlastní. Myslím, že scéna se probudila a stejně jako byla před deseti lety motivace hrát jistý druh elektronické a taneční hudby, tak dnes vidím takovou motivaci v tom, dělat různé improvizované zvuky a šумы. Celkově ta hudba je jistým způsobem **pozitivní**“.* (Didi Kern)⁵⁶

... ..

Na otázku, jak vnímá současnou generaci v souvislosti s ochotou naslouchat spektru oscilujících zvuků, a tedy s tím spojených navozujících myšlenek, které občas nepůsobí zrovna příliš komfortním a konformním pocitem, odpověděl následovně:

„Současná generace je mnohem otevřenější k poslechu zároveň skvělé ale i divně improvizace. Dejme tomu, kolem roku 2015 jsem zaznamenal, že někteří začali mít už dost populární hudby. Defacto po 45 letech pořád toho stejného, stále dokola. No, musím říct, že jsem nebyl velký fanda Beatles. Ale populární hudba v těch dobách The Beatles, Beach Boys byla něco jiného, než je tomu dnes. V tomto případě si lidé mohou vybrat, zda zůstanou nebo odejdou. Pokud někdo vstoupí a naslouchá, musí tomu být otevřený, protože se může stát skutečně cokoliv“. (Didi Kern)⁵⁷

Dalo by se říct, že rakouský bubeník *Didi Kern* vystupuje na prknech *Divadla 29* poměrně často, v různých kolaborativních formacích. V rámci tohoto projektu jsem ho poprvé potkal jako součást tria - „*ACT Trio*“ - (*Didi Kern* (AT) – bicí, *Miro Tóth* (SK) – saxofony, *George Cremaschi* (USA) – kontrabas, elektronika) - které ten večer hrálo úplně poprvé společně. Vzniklo velmi spontánně a původně se mělo hrát v docela jiném složení.

„Je to vlastně shoda okolností, protože tady měla hrát Míša Antalová, ale nemohla přijít, tak jsme zavolali Didiho. S Didim se znám už od roku 2009-2010, kdy jsme společně nahrávali album se Shibuya Motors, tam jsme se potkali poprvé. Jinak s Georgem hraji

⁵⁶ Citace z rozhovoru s Didi Kernem, pořizeno v rámci tvorby audiovizuálního materiálu. (Diplomová práce, audiovizuální část – *Vizuální esej o volné improvizaci: Music creating in real-time*)

⁵⁷ Citace z rozhovoru s Didi Kernem, pořizeno v rámci tvorby audiovizuálního materiálu. (Diplomová práce, audiovizuální část – *Vizuální esej o volné improvizaci: Music creating in real-time*)

docela pravidelně v dalších kolaboracích. Na pódiu nemáme problém začínat nebo zakončovat improvizaci společnou frází, popřípadě vést myšlenky simultánně a být vzájemně otevření jako jedna kapela“. (Miro Tóth)⁵⁸

Ten večer společně s *Didim* a *Mirom*, hrál i *George Cremashi*. *George* je americký kontrabasista, skladatel a hudební experimentátor žijící v České republice. Založil mezinárodní elektroakustický projekt *KRK*, *Pražský Improvizační Orchester* a podílí se na celé řadě projektů na pomezí experimentální, elektroakustické hudby, „improvisingu“, současného tance a performance. Jako interpret se věnuje skladbám L. Andriessena, A. Braxtona, J. Cage, M. Feldmana, Ch. Minguse nebo K. Pendereckého. (Divadlo 29: Archiv)⁵⁹

*„Hrál jsem tady už mnohokrát asi v průběhu šesti nebo sedmi let. V roce 2002 jsem zde absolvoval turné s britským a americkým hudebníkem. Vzpomínám si na to velmi jasně, protože jeden z muzikantů byl klavíristou a musel hrát na starý klavír. Říkal, že ten klavír byl hrozný, ale jak vidím dnes, stojí tady místo něho úplně jiný. A také tady vystupuji v rámci malého hudebního festivalu „Hear me“, kde přijíždím s orchestrem v rámci Pražského Improvizačního Orchestru. S *Mirom* a *Didim* jsem hrál ve větších skupinách, ale dnes hrajeme poprvé jako trio, a ještě k tomu na akustickou kytaru, poněvadž běžně improvizuji na kontrabas. Ve skutečnosti to dnes mělo být více o ženské roli, ale musela odjet do Norska. To je vlastně důvod, proč jsem se připojil ke skupině“.* (George Cremashi)⁶⁰

Také trio *Martin Küchen*, *Rafal Mazur* a *Vasco Trilla* vystupovalo na divadelních prknech *D29* úplně poprvé společně. Jejich performance se nesla v duchu znovu-otevírání a promýšlení různých přístupů k hudebnímu materiálu za pomoci experimentálních a rituálních předmětů, kamenů nebo například použitého filmového pásma z 35 mm kamery.

⁵⁸ Citace z rozhovoru s Miroslavem Tóthem, pořízeného v rámci tvorby audiovizuálního materiálu. (Diplomová práce, audiovizuální část – *Vizuální esej o volné improvizaci: Music creating in real-time*)

⁵⁹ Divadlo 29, 2020. *Archiv 2002-2019/starý web Divadla 29*. Dostupné z: <http://www.divadlo29.cz/Archiv> Citováno. 11.6.2020.

⁶⁰ Citace z rozhovoru s Georgem Cremashi, pořízeného v rámci tvorby audiovizuálního materiálu. (Diplomová práce, audiovizuální část – *Vizuální esej o volné improvizaci: Music creating in real-time*)

„Dnes jsme hráli poprvé jako trio. Nicméně, předtím jsem hrál s Martinem v jiném složení. S Rafalem hrajeme v další trojici s Michalem Dimným. Takže dalo by se říct, že jsme tak nějak propojení, ale ještě nikdy jsme nehráli takto společně“. (Vasco Trilla)⁶¹

Současná scéna volné improvizace jistě přitahuje zájem výjimečných hudebníků z celého světa, a tak nabízí příležitost zahrát si ve zcela jedinečném složení a originálním znění. Ve vymezeném časovém období jsem se v *Divadle 29* setkal s umělci v rámci improvizované tvorby z mnoha koutů Evropy, USA, Jižní Ameriky ale i Asie. Taková mezinárodní účast poskytla možnost zahrát si společně s lidmi, kteří mají zcela odlišný a osobitý přístup k hudbě a k vnímání zvukového materiálu. I když umělci a hudebníci mohou vystupovat například ve svých více či méně známých uskupení, přesto zde působí vysoká míra *proměnlivosti a neurčitosti* v tom, že si v ten večer zahrajete třeba s někým, v naprosto jiném nebo novém složení. To přináší nové impulsy a pokusy naladit se na zcela jinou a nečekanou notu svého spoluhráče v různých vlnách a konfiguracích. V tom spočívá síla dané improvizace. Je to možnost zakusit něco nečekaného a unikátního. Tvoříte dua, tria nebo celé improvizální orchestry.

2.3 VOLNÁ IMPROVIZACE JAKO METODA

„Pokud jednáte v daném prostoru, musíte věřit nadcházejícím okolnostem, kde se konfrontujete s otázkami hudebního pokroku, formy, proporcí, hudebního materiálu, pokračování, přestávek a ponoření se do materiálu. Je to velmi komplexní proces, ve kterém hledáte dynamickou rovnováhu mezi elementy“. (Thomas Lehn)⁶²

V následující kapitole se snažím nastínit formu volné improvizace, jakožto metodu uskutečněnou v přítomném čase bytí. Metoda je v podstatě postavena na základech intuice, zkušenosti a reakce. Jejím prostřednictvím lze studovat a zkoumat vztahy a korelace na úrovni nevědomí či kolektivního vědomí v konkrétním prostoru. Je to jedna z možností, jak přiblížit interaktivní vztah hudebníka a zvukového materiálu, který je součástí komunikace. Každá z hudebních osobností přistupuje ke zvukovému materiálu ve svém jedinečném podání a

⁶¹ Citace z rozhovoru s Vasco Trillou, pořizeno v rámci tvorby audiovizuálního materiálu. (Diplomová práce, audiovizuální část – *Vizuální esej o volné improvizaci: Music creating in real-time*)

⁶² Citace z rozhovoru s Thomasem Lehnem, pořizeno v rámci tvorby audiovizuálního materiálu. (Diplomová práce, audiovizuální část – *Vizuální esej o volné improvizaci: Music creating in real-time*)

uskutečňuje tak fenomenální sluchový prožitek, vytvářející potenciál komunikace na různých úrovních vědomí.

V průběhu natáčení audiovizuálního dokumentu mě zajímalo, jakými prostředky jednotliví hudebníci fungovali a přistupovali k improvizované metodě. I přes to, že improvizace se na první poslech může zdát jako naprosto snadná a přirozená metoda vytváření zvuků, vyžaduje mnohém více mozkové aktivity než kterákoliv jiná hudební praxe. Hudebníci se během procesu vystavovali velké míře *neurčitosti*, která je neodmyslitelnou součástí improvizovaného procesu. Proto při zamýšlení se nad metodou nelze odhlédnout od zkušeností s formou, způsobem hry, hudebním materiálem, míry ponoření se do vzájemné interakce apod. Zajímalo mě, jak jednotliví hudebníci přistupují k neurčitosti. Do jaké míry se tento aspekt prolíná se zachováním autenticity a bezprostřednosti? Do jaké míry je volná improvizace „*tabula rasa*“ a do jaké míry ovlivňována připravenými artikulacemi ve vědomí či životními okolnostmi a prostředím?

Otázky vztahu volnosti a metody se uskutečňovaly v rozhovorech vždy po skončení jednotlivých performancí a dotýkaly se pojmového uchopení vědomých představ o improvizované interakci. Při kladení otázek jsem si zároveň uvědomoval i jistá úskalí, jelikož lze předpokládat, že volná improvizace je zcela bezprostřední forma hudební interakce a souvisí s fenomenologickou povahou a charakterem.

Podobné otázky ve způsobech myšlení bychom si mohli vyložit i jako krok ke kognitivnímu zkoumání, které se projevuje zájmem o poznání a koncepty. Mohli bychom je rovněž definovat jako zájem o mentální procesy spojené se získáváním a řízením znalostí, včetně vnímání, paměti, úsudku, utváření koncepce nebo používání jazyka. (Eriksen 2001:165)⁶³

Pojmy vnímání, paměti v utváření koncepce dále napomáhaly rozvíjet a směřovat narativ k určitému cíli, jež ústilo v další sérii otázek. Avšak tento cíl se příliš neslučoval s kladením otázek na způsob analýzy vytvářených artikulací mysli. Přesto, během postprodukce jsem se snažil zahrnout poznatky z kognitivní perspektivy vnímání a navázat je na pojetí smyslů. Následně jsem se pohyboval v představě kognitivní paměti a imaginární krajinou hudební zkušenosti.

Jakým způsobem může zkušenost poskytnout předmět či ho dosáhnout, jakým způsobem se zkušenosti spolu navzájem opravují či se mohou opravovat, a nejen se

⁶³ ERIKSEN, Thomas Hylland. 2001. *A History of Anthropology*. Pluto Press. ISBN 978-0745313856.

subjektivně posilovat, jakým způsobem má hra zkušenostně logického vědomí znamenat cosi objektivně platného pro věci jsoucí o sobě a pro sebe? (Husserl 2013:16)⁶⁴

„Vědecký výzkum v institutu Maxe Plancka se zabýval pozorováním aktivity mozku během práce s hudbou. V tomto výzkumu můžeme najít dvě skupiny hudebníků. V první skupině šlo o hudebníky praktikující klasickou a komponovanou hudbu, v druhé skupině šlo o hudebníky hrající jazz a improvizovanou hudbu. Požádali je, aby zahráli stejnou skladbu a zjistili, že mozky fungují odlišně. I když je výzkum na začátku, pravděpodobně to znamená, že praktikováním improvizace se aktivuje jiná část mozku ve srovnání s procesem, když neimprovizujeme. **Improvizace je naprosto mimořádným případem lidské činnosti.** (Rafal Mazur)⁶⁵

Podstata „improvizované hudby“ uniká analýze. Hlavně proto, že její úvahy se zaměřují na **specifický fenomén zvuku**. Tady je paradox vzhledem k tomu, že improvizace není stylem, ale spíše **pracovní metodou**. Není možné říct, něco o improvizaci při analýze improvizovaného díla. Hudební teorie je založena na analýze děl, protože každý styl má své idiomatické zvukové vlastnosti. Volná improvizace odhaluje své žánry pomocí **zvukové identity**. (Mazur 2014:58)⁶⁶

„Převážná většina lidí považuje tuto improvizaci za kompozici nebo také ji nazývá spontánní kompozicí. Ale pokud komponujete, tak děláte něco podle nějakého teologického řádu. Máte cíl, který následujete. Přičemž volná improvizace je **mimořádný (neopakovatelný) stav, spontánní stav paměti**.⁶⁷ Mimořádností (neopakovatelností) myslím něco, co vychází ven z okolností. Takže improvizace není cíl. V tomto případě nemám plán. Moje cesta je naslouchat ostatním během koncertu, to je vše. Z takového poslechu se děje to, co hraji já. Za

⁶⁴ HUSSERL, Edmund. 2013. *Filosofie jako přísná věda*. Přeložil Aleš NOVÁK. Praha: Togga, Vita intellectiva. ISBN 978-80-7476-035-8.

⁶⁵ Citace z rozhovoru s Rafalem Mazurem, pořízeného v rámci tvorby audiovizuálního materiálu. (Diplomová práce, audiovizuální část – *Vizuální esej o volné improvizaci: Music creating in real-time*)

⁶⁶ MAZUR, Rafal. 2014. *Spontaneous Expression and Spontaneous Improvisation: What Contemporary Improvising Artists Can Learn from Chinese Artist-Philosophers*. The Polish Journal of Aesthetics [online]. Institute of Philosophy Jagiellonian University in Kraków, Poland. (Vol. 32) [cit. 2020-06-12].

⁶⁷ Rafal Mazur během rozhovoru popisuje metodu volné improvizace v anglickém znění „*emergency order and spontaneous order*“. „*Emergency and spontaneous order*“ rozumím jako sociokulturní proces, jež souvisí s lidskou pamětí, do níž jsou zaznamenávány individuální a historické zkušenosti, které jsou emergentní a tudíž neopakovatelné.

první, jde o poslech, za druhé jde o to spontánně reagovat prostřednictvím intuice“. (Rafal Mazur)⁶⁸

Vnímání mimořádných a neopakovatelných situací, vznikajících na základě *otevřeného komunikujícího systému* jako je například tato metoda improvizace, lze k zamyšlení dát do souvislostí s informačními a kybernetickými koncepty při míře uspořádanosti sociální paměti. V této souvislosti jde především o představu homeostatické organizace v otevřené soustavě, což se mimo jiné dotýká i metody improvizace.

Původní kybernetika je spojená se jménem *Norberta Wienera*, který se u systémů orientoval na zkoumání tzv. „*negativní zpětné vazby*“.⁶⁹ Zabývala se převážně *homeostatickými systémy*, které jsou schopné pomocí tohoto typu zpětné vazby vyrovnávat odchylky od svého rovnovážného stavu a k němu se stále vracet. I pro tyto relativně stabilní systémy však existuje možnost růstu uspořádanosti jejich vnitřní paměti, a proto i možnosti opačného směru vývoje, než jaký předpokládala termodynamika uzavřených soustav. (Wiener in Král 2002:44)⁷⁰

Jedná se o koncept otevřeného systému, komunikující s okolím neboli systémů, které jsou s okolím v trvalé informační i energetické zpětné vazbě. Vlivem této otevřenosti systémů pak může běžně docházet k jevu, který klasická termodynamika předpokládala jen jako nanejvýš nepravděpodobnou výjimku a mimo statistiku pro něj neměla žádné teoretické vysvětlení – k poklesům *entropie* těchto systémů a k *emergentním* změnám entropických úrovní systémů. (Král 2002:44)⁷¹

Král v pojetí interpretace evolučního časového směru přírodních aktivit odkazuje na *Ilyu Prigogina*, jakožto představitele Bruselské školy, který se zabýval emergentními podmínkami kvalitativních změn entropické úrovně systémů a „*pozitivní zpětnou vazbou*“.⁷² K těmto podmínkám patří podle Prigogina:

1. Otevřenost systému vůči okolí, systém musí s okolím komunikovat, neboli musí mezi nimi probíhat vzájemná *informační, energetická a látková výměna*.

⁶⁸ Citace z rozhovoru s Rafalem Mazurem, pořázeného v rámci tvorby audiovizuálního materiálu. (Diplomová práce, audiovizuální část – *Vizuální esej o volné improvizaci: Music creating in real-time*)

⁶⁹ WIENER, Norbert. 1963. *Kybernetika a společnost*. Překlad Karel Berka. Praha; Československá akademie věd. ISBN: 20-030-63.

⁷⁰ KRÁL, Miloslav. 2002. *Hlubinná kosmická paměť: hledání smyslu kosmu a člověka*. Ilustroval Zdeněk HAJNÝ. Praha: Fontana. ISBN 80-7336-022-5.

⁷¹ Tamtéž.

⁷² PRIGOGINE, Ilya a Isabelle STENGERS. 2001 *Řád z chaosu: nový dialog člověka s přírodou*. Praha: Mladá fronta. Kolumbus. ISBN 80-204-0910-6.

2. Výměny s okolím musí probíhat v situaci velké *fluktuaace*, velké odchylky systému od jeho stability. Uspořádanost žádného reálného systému není nikdy úplně stabilní, bez jakýchkoliv fluktuací. V průběhu velké fluktuaace, která překročí určitou kritickou mez, však nastávají podmínky, kdy by systém mohl přejít do nového entropického režimu, mohl by přejít na novou stacionární evoluční úroveň, odlišnou od úrovně původní.

3. Výběr nové úrovně rovnováhy s novými pravidly systémových aktivit probíhá formou *emergentního* „skoku“, který je co do průběhu mnohem rychlejší než předchozí evoluční proces a není striktně determinovaný již existujícími pravidly evolučního procesu. Protože se nová úroveň rovnováhy tvoří poprvé, nemohou pro ni předem existovat opakováním potvrzená pravidla vzniku.

4. Na vznik nové uspořádanosti systému se vždy spotřebuje určitá energie z okolí, která musí být v dostatečné míře k dispozici a pro niž samozřejmě platí jistá obecná fyzikální pravidla. (Prigogine in Král 2002:46)⁷³

Nerovnovážná termodynamika otevřených soustav, kterou rozpracovala Prigoginova škola, překročila myšlenkový obzor jak klasické rovnovážné termodynamiky, tak i původní Wienerových kybernetických přístupů, zabývajících se převážně jen otevřenými rovnovážnými systémy s negativní zpětnou vazbou. Prigoginova interpretace pozitivní zpětné vazby však prokázala, že časově nevratné procesy, spojené se změnou entropie nemusí být zdrojem růstu chaosu. Z chaosu může *emergentně* vznikat také nový řád. Systémy, které produkují entropii – tzv. „*disipativní procesy*“ – mohou principiálně měnit svou původní entropickou orientaci. (Král 2002:47)⁷⁴

„V dnešním případě jde o nepopsaný list. Mluvili jsme spolu pár minut před vystoupením a zeptal jsem se ostatních, víte, co budeme hrát nebo co bychom měli udělat? Odpověď zněla ne. Takže v tomto případě to bylo úplně prázdné. Normálně hraji na kontrabas, ale dnes jsem hrál na kytaru a syntezátory. Pro mě to byla opravdu improvizace, protože normálně nehraji s elektrickou základnou. Hraji více v kapelách, kde přehrávám písně, a když už improvizuji, tak většinou na kontrabas“. (George Cremashi)⁷⁵

⁷³ KRÁL, Miloslav. 2002. *Hlubinná kosmická pamět: hledání smyslu kosmu a člověka*. Ilustroval Zdeněk HAJNÝ. Praha: Fontana. ISBN 80-7336-022-5.

⁷⁴ KRÁL, Miloslav. 2002. *Hlubinná kosmická pamět: hledání smyslu kosmu a člověka*. Ilustroval Zdeněk HAJNÝ. Praha: Fontana. ISBN 80-7336-022-5.

⁷⁵ Citace z rozhovoru s Geogegem Cremashi, pořízeného v rámci tvorby audiovizuálního materiálu. (Diplomová práce, audiovizuální část – *Vizuální esej o volné improvizaci: Music creating in real-time*)

„V improvizaci je ta skvělá a bláznivá možnost hrát s nepopsaným papírem. To znamená, že okamžitě můžu zavřít rozehrané téma a jít na jiné. Radikálně se od toho odpojit. Zároveň je to absolutně riskantní nejistota, s jakou se **vůči ní** vystavuji. Můžete zažít moment toho, že daný okamžik dostanete pod kontrolu, ale samozřejmě, jak ten koncert probíhá, přicházejí stále nové a nové situace. Musíte je vyhodnotit a zpracovat a buď rozvinout nebo zakončit, absolutně je popřít nebo se na nich vést jako na vlně. Takže toto riziko, kterému se vystavujeme, je vlastně příjemným rizikem, které v reálném životě znamená destrukci nebo náraz. Ale v této hudbě je to v podstatě přetočené na jiný způsob. Defacto, když jsem zmínil **destrukci**, tak ji můžeme využít jako prostředek k rozvíjení dalších nápadů, což je vlastně fantastické“. (Miro Tóth)⁷⁶

„Performance se odehrává definitivně v intencích nepopsaného papíru. Pokud děláte tvorbu v reálném čase, není nutné se připravovat. Bylo by to v rozporu, kdybych měl již nějaké artikulace ve své mysli. Šlo by to úplně jiným směrem. Nicméně můžu říct, že v minulosti během 90. let, a to pouze v případě syntezátoru, jsem nastavoval základní zvuk „patch“ před improvizací. Základní zvuk jsem pak po koncertu měnil a nastavoval, ten už však byl předem nakonfigurovaný. Ale dnes již tento způsob více nepraktikuji. V podstatě dnes je pro mě tento proces o tom, že můžu začít v jakékoliv situaci, v jakém je syntezátor nastavený a od toho se odrazit. Jinými slovy, je to jako když skáчете do vody a ocítáte se v **přítomném čase bytí**. Skáчете do vlny pokroku. Stáváte se **zodpovědnými** za to, co se se zvukem děje. Je to hlavně o tom, **být tady a teď** a také o vašem povědomí co se stalo před jednou, třemi, pěti minutami nazpět. Když jdete od nuly, pohybujete se v čase a pak přibližně po dvou nebo třech minutách jste si vědom toho, co jste udělali asi minutu před tím. Takže se v tomto procesu vracíte i nazpět. Jde o otázku hudebního pokroku, otázku formy, proporcí, hudebního materiálu, pokračování, přestávek a ponoření se do materiálu. Je to velmi **komplexní proces**, kde se snažím **hledat dynamickou rovnováhu mezi elementy**“. (Thomas Lehn)⁷⁷

Thomas Lehn mě během rozhovoru uvědomuje o zajímavém rysu improvizace v reálném čase, týkající se právě jeho pojetí časovosti ve vnitřním proudu vědomí, který je podstatný v kontextu smyslovosti, fenomenologie a přijímání zvukové informace. Jak

⁷⁶ Citace z rozhovoru s Miroslavem Tóthem, pořizeno v rámci tvorby audiovizuálního materiálu. (Diplomová práce, audiovizuální část – Vizuální esej o volné improvizaci: Music creating in real-time)

⁷⁷ Citace z rozhovoru s Thomasem Lehnem, pořizeno v rámci tvorby audiovizuálního materiálu. (Diplomová práce, audiovizuální část – Vizuální esej o volné improvizaci: Music creating in real-time)

popisuje *Lehn*, pokud vezmeme v úvahu daný zvuk nebo tón v rámci melodie, začínající bodem nula, který trvá v přítomném čase, pak skončí a celé trvání zvuku či melodie, jakožto jednotlivé fáze, uplývá do stále další a další minulosti. V takové fázi tón sice minul, ale *Lehn* tón přesto drží v přítomnosti vědomí po vymezenou dobu několika minut. V tom případě by se dalo uvažovat, že podržený tón má vlastní trvání ve vědomí v různých časových vzdálenostech od aktuální přítomnosti a zajišťuje *kontinuitu* improvizace. V *kontinuálním procesu* improvizace je pak aktuální přítomnost stále modifikována a stále podržována po vymezenou dobu trvání, což přináší další východiska zaneseného tónu ve vědomí. Otázkou pak je, jak důsledně a do jaké míry v tomto procesu improvizace prožíváme kontinuitu času v souvislosti s chápaným prožitkem diachronního časového spektra s dalšími spoluimprovizátory, abychom mohli navázat na ono zvukové či hudební spojení a synchronicitu? Podstatou však je v takové improvizaci nejen naslouchat, ale především kontinuitu vytvářet, ať už ony zvuky nebo tóny v melodii znějí, jakkoliv příšerně. Při tvorbě můžeme zaznamenat prožitek a sílu toho, jak minulé utváří budoucnost během trvání a společně vytváří kolektivní vědomí.⁷⁸

„Rozhodně to není nepopsaný list. Jde o to, že ta hudba je pro nás něco jako filozofická reflexe. Stále kontrolujeme, co se děje, kde jsou hranice, jak můžeme rozvinout strukturu dynamiky, proudění (flow) a všechny věci okolo. Toho si musíme být velmi dobře vědomí, protože jsme tři hudebníci. Je to jako interaktivní trojúhelník a když někdo dělá něco jiného, dělá to z hlediska vyvolávání podezření, projevu a energie. Rozhodně se snažíme o to, být si co nejvíce vědomí vlastní interakce“. (Christian Balvig)⁷⁹

„Improvizujeme od začátku do konce. Ale to, jakým způsobem improvizujeme, je do značné míry ovlivněno tím, že jsme předtím měli zkoušku. Stejně jako u komponované hudby, a hlavně jsme o tom mluvili. To si myslím, že má největší vliv na naše koncerty. Snažíme se body těch diskuzí promítnout do koncertu“. (Michał Wróblewski)⁸⁰

⁷⁸ Podobný prožitek zvuků a myšlenek, které uvíznou v-paměti, bychom mohli vztáhnout i na jednotlivé části audiovizuálního dokumentu. Při tvorbě v postprodukcí reaguji na dění a zanesené informace v prostoru, přičemž jsem se snažil podržet některé momenty v souzvucích a myšlenkách pro vyjádření kontinuity děje.

⁷⁹ Citace z rozhovoru s Christianem Balvigem, pořázeného v rámci tvorby audiovizuálního materiálu. (Diplomová práce, audiovizuální část – *Vizuální esej o volné improvizaci: Music creating in real-time*)

⁸⁰ Citace z rozhovoru s Michałem Wróblewskim, pořázeného v rámci tvorby audiovizuálního materiálu. (Diplomová práce, audiovizuální část – *Vizuální esej o volné improvizaci: Music creating in real-time*)

„Poslouchám a reaguji, samozřejmě mám v mysli nějaké vzorce nebo vtipné momenty, které se staly například tento týden ve zkušebně, nebo myšlenky, na kterých pracuji. Dnes jsem byl nadšený z toho, že George přinesl elektrickou základnu. Skutečně mě to baví, když někdo přinese nástroje, které neočekávám. Ale vesměs se moc nepřipravuji, jen naslouchám procesu v reálném čase. Někdy to funguje opravdu dobře, někdy to opravdu nevyjde. Je to o tom, jak se cítíte. Někdy se během vystoupení cítíte pohodlně a pak uděláte chybu a uvědomíte si, že to mohlo být lepší. Ale dnes už o tom moc nepřemýšlím, spíše je to o přicházejících vlnách. Rád se nechám unášet a pak samozřejmě na to reaguji“. (Didi Kern)⁸¹

„Myslím si, že současná improvizace nemůže nikdy být prázdným listem. Dnes večer jsme sice nemluvili o tom, co a jak to budeme dělat v celé své formě. Ta zůstává prázdná. Ale pak každý z nás, každý hráč má své hudební pozadí. Jak muži, tak i ženy samozřejmě. Skládá se to i z životních zkušeností i přesto, že je můžete potlačit nebo vytěsnit. Ale pokud to uděláte, nastává tam jistá překážka mezi vámi, hudbou a publikem. Vždy se snažím vycházet z něčeho“. (Martin Küchen)⁸²

„Obecně platí, že když improvizujete, snažíte se být osvobozen od všech prvků, které jste se předtím naučil a které používáte. Každopádně, pokud přenáším některé prvky například z metalu nebo jiných žánrů do improvizace, není to úmyslné a nechci to dělat. Je to jen o **intuici**“. (Rafal Mazur)⁸³

„Improvizace je něco, co se mě dotýká. To, jak ji vytvářím, pochází z mých dřívějších let, kdy jsem hrál rock a metal. Tím jsem si opravdu jistý a jsem rád, že je to mojí součástí. (Vasco Trilla)⁸⁴

„Filozofie naší skupiny je hrát v tento okamžik. Nic nemáme připravené. Pokud se bavíme o zvuku, tak Raymond a já jsme se snažili být velmi pružní v dynamice zvuku. To

⁸¹ Citace z rozhovoru s Didi Kernem, pořízeného v rámci tvorby audiovizuálního materiálu. (Diplomová práce, audiovizuální část – *Vizuální esej o volné improvizaci: Music creating in real-time*)

⁸² Citace z rozhovoru s Martinem Küchenem, pořízeného v rámci tvorby audiovizuálního materiálu. (Diplomová práce, audiovizuální část – *Vizuální esej o volné improvizaci: Music creating in real-time*)

⁸³ Citace z rozhovoru s Rafalem Mazurem, pořízeného v rámci tvorby audiovizuálního materiálu. (Diplomová práce, audiovizuální část – *Vizuální esej o volné improvizaci: Music creating in real-time*)

⁸⁴ Citace z rozhovoru s Vasco Trillou, pořízeného v rámci tvorby audiovizuálního materiálu. (Diplomová práce, audiovizuální část – *Vizuální esej o volné improvizaci: Music creating in real-time*)

znamená radikální změny, nečekané změny a rychlé reakce. To je to, co nás zajímá. Naslouchat při improvizaci je velmi důležité“. (Liudas Mockūnas)⁸⁵

V improvizaci rozhodují zkušenosti. Přístupy se rozptylují v rozehraném materiálu a způsoby improvizace se mohou lišit v souvislosti s přenášením některých prvků z minulosti či ve snaze osvobodit se od jakýchkoliv naučených tendencí. *Derek Bailey* v tom spatřuje čisté dynamo myšlení a esenci svatého grálu. Avšak není v tom žádné tajemství či záhada. Je to lidská práce, lidská aktivita, možná bychom to mohli být my! (Watson 2019:4)⁸⁶

“Je to hudba, která nikdy nekončí, vždy něco děláte a nasloucháte. Musíte ukázat ostatním, že to, co přichází ode mě nebo z-oblasi, kde stojím, se odvíjí ve **zjevném efektu**, který je **nepředvídatelný**. Můžete ho následovat, ale také můžete jít svou vlastní cestou. Takové rozhodnutí jde simultánně s tím vším okolo. Pokud začnete příliš přemýšlet, obvykle ztratíte stopu, co se stalo. I to se samozřejmě může stát, pokud máte špatnou náladu nebo špatný den. Nebo možná zahraje to nejlepší, co jste kdy udělali. (Martin Küchen)⁸⁷

„Praktikuji v podstatě soudobou klasickou hudbu. Do toho jsem hodně ponořený. V improvizaci vlastně cvičím svůj repertoár a snažím se ho osvobodit od stejných struktur. Používám k tomu více různých hudebních nástrojů. Přistupuji k nim kompletně bláznivě, nechávám se unášet a snažím se vnímat to, co mně to přináší. Vnímám různé nehody, které se mohou stát a i chyby, které se stávají velmi cennými. Ve skutečnosti jsou pro mě chyby a nehody velmi inspirativní“. (Liudas Mockūnas)⁸⁸

.....

Následuje jedna z mých otázek, ve které jsem se zamýšlel nad dlouholetým praktikováním improvizace. Pokud si představím, že se improvizaci věnuji několik let, musí být obtížné neustále nacházet něco nového, tak abych neupadal do stejných či již ustálených stereotypů. Do jaké míry je obtížné naleznout novou pozici během improvizace?

⁸⁵ Citace z rozhovoru s Liudasem Mockūnasem, pořizeno v rámci tvorby audiovizuálního materiálu. (Diplomová práce, audiovizuální část – *Vizuální esej o volné improvizaci: Music creating in real-time*)

⁸⁶ WATSON, Ben. 2013. *Derek Bailey And The Story of Free Improvisation*. Verso: UK, 6 Meard Street, London. ISBN 978-1-78168-105-3.

⁸⁷ Citace z rozhovoru s Martinem Küchenem, pořizeno v rámci tvorby audiovizuálního materiálu. (Diplomová práce, audiovizuální část – *Vizuální esej o volné improvizaci: Music creating in real-time*)

⁸⁸ Citace z rozhovoru s Liudasem Mockūnasem, pořizeno v rámci tvorby audiovizuálního materiálu. (Diplomová práce, audiovizuální část – *Vizuální esej o volné improvizaci: Music creating in real-time*)

„Ano, je to celkem těžké. Tím však chci mluvit pouze za sebe. V současnosti příliš nehledám nové pozice. V určitém okamžiku se ponoříte do technických možností nástroje a pokoušíte se přijít na něco nového. Možná jsem líný nebo jsem jen naivní nebo nevím co. Nesnažím se moc řídit proces improvizace, spíše k tomu přistupuji velmi libovolně. Samozřejmě **cvičím**, ale je to obtížné. Ale je to dobrý **způsob**, jak to celé představení **ovlivňovat**“. (Martin Küchen)⁸⁹

„Všechno to závisí na **zvědavosti**, takže pokaždé rád nacházím nějaký nový způsob. Například, když si vezmu obyčejnou hadičku a začnu s ní foukat do bubnů nebo položím filmový negativ na činely a začnu je rozeznívat basovým smyčcem. Je to velmi inspirující, zvláště pokud hrajete každý den. Nedávno, když jsem byl na turné s kapelou, říkal jsem si, že pořád dělám to samé dokola. Takže poté se snažím najít každým koncertem něco, co mi poskytne mozkovou aktivitu a pak z toho můžu dále zkoumat fenomén zvuku. V tuto chvíli jsem opravdu spokojený s experimentováním a zvukem. To je vlastně to, co velmi miluji“. (Vasco Trilla)⁹⁰

„Může se to stát, ale nikdy jsem to nepraktikoval během vystoupení. Možná v počátku, když začal můj zájem o improvizovanou hudbu, tak jsem se soustředil na možnosti kytary a nové zvukové artikulace. Od těch dob jsem objevil mnoho nových metod artikulace a nových zvuků, ale nikdy jsem je nepraktikoval. Během koncertu se to prostě stane. (Rafal Mazur)⁹¹

„Pokud mluvím v souvislosti se skupinou Ricarda Cometa a Vrrrbitch, je docela snadné najít nový zvuk nebo pozici v improvizaci. Tím, že nehrajeme tak často, je snadnější se vzájemně překvapit. Ale kdybychom hráli například pět set společných vystoupení, tak najít novou pozici a zvuky by bylo mnohem těžší. Co si o tom myslíš (Titiana)“? (Petr Vrba)⁹²

„Ano, také si myslím, že je příjemné být překvapený z nového zvukového materiálu. Vedle toho pokaždé se snažíme vyvíjet zvukový materiál jiným způsobem, i když se zdá být

⁸⁹ Citace z rozhovoru s Martinem Küchenem, pořízeného v rámci tvorby audiovizuálního materiálu. (Diplomová práce, audiovizuální část – *Vizuální esej o volné improvizaci: Music creating in real-time*)

⁹⁰ Citace z rozhovoru s Vasco Trillou, pořízeného v rámci tvorby audiovizuálního materiálu. (Diplomová práce, audiovizuální část – *Vizuální esej o volné improvizaci: Music creating in real-time*)

⁹¹ Citace z rozhovoru s Rafalem Mazurem, pořízeného v rámci tvorby audiovizuálního materiálu. (Diplomová práce, audiovizuální část – *Vizuální esej o volné improvizaci: Music creating in real-time*)

⁹² Citace z rozhovoru s Petrem Vrbou, pořízeného v rámci tvorby audiovizuálního materiálu. (Diplomová práce, audiovizuální část – *Vizuální esej o volné improvizaci: Music creating in real-time*)

velmi podobný. *Sice to není nic kompletně nového, ale jinakost se odvíjí od prostředí, místa a publika, podle toho, jak se vzájemně naslouchají*“. (Titiana Heuman)⁹³

2.4 THOMAS LEHN EXPERIENCE

„V principu volné improvizace hledám dynamickou rovnováhu mezi elementy“.

(Thomas Lehn)⁹⁴

Od počátku osmdesátých let pracuje *Thomas Lehn* jako autor a performer současné hudby. V 90. letech jeho hlavní uměleckou tvorbou je živá elektronická hudba tvořená na základě syntézy analogového zvuku „minimoog“ syntetizátor od Roberta Mooga. Charakteristickým nástrojem od roku 1994 se pro něho stává modulární analogový syntezátor *Synthi A* kombinovaný s klávesnicí *DK-2*, který vyvinula a vyrobila britská společnost *EMS* na konci 60. let. Elektronická hudba *Thomase Lehna* je instrumentálně živá. Hudební materiál, proces a struktura jsou vytvářeny a prováděny v reálném čase. (ThomasLehn.com)⁹⁵

„*EMS Synthi A je nástroj postavený v 60. letech. V současnosti používám rovnocenný syntetizátor jako v 60. letech, i když byl postavený v 90. letech někým, kdo se zabývá servisem těchto nástrojů. Před několika lety jsem navrhl drobné úpravy, ale v podstatě jde o stejnou technologii*“. (Thomas Lehn)⁹⁶

Setkání s významnou osobností experimentální a improvizované scény *Thomasem Lehnem*, se uskutečnilo při jednom z koncertů v *Divadle 29*. Stalo se tak během příležitosti ojedinelé tour po České republice, na kterou se vydal společně s triem *Thermal*. Vystoupení mezinárodního uskupení *Thermal – John Butcher* – tenorsaxofon, *Thomas Lehn* – analogový syntezátor, *Andy Moor* – elektrická kytara, zaručeně přineslo divákům nevšední zážitek.

Sled výbušných zvukových erupcí dosahujících nečekaných zvrátů, vytvářely v přímém přenosu muzikanti, kteří si v rámci světové improvizací scény vybudovali již zvučná

⁹³ Citace z rozhovoru s Titianou Heuman, pořízeného v rámci tvorby audiovizuálního materiálu. (Diplomová práce, audiovizuální část – *Vizuální esej o volné improvizaci: Music creating in real-time*)

⁹⁴ Citace z rozhovoru s Thomasem Lehnem, pořízeného v rámci tvorby audiovizuálního materiálu. (Diplomová práce, audiovizuální část – *Vizuální esej o volné improvizaci: Music creating in real-time*)

⁹⁵ Thomas Lehn.com. *Thomas Lehn.com/intro*. [cit. online 2020-06-13]. Dostupné z: http://www.thomaslehn.com/read/intro_e.html

⁹⁶ Citace z rozhovoru s Thomasem Lehnem, pořízeného v rámci tvorby audiovizuálního materiálu. (Diplomová práce, audiovizuální část – *Vizuální esej o volné improvizaci: Music creating in real-time*)

jména se zaručenou pověstí. Prvním z nich je *Andy Moor*, britský kytarista s bohatými zkušenostmi, člen kultovní nizozemské post rockové kapely The Ex. K výčtu kapel, se kterými spolupracoval, patří klezmerpunková Kletka Red, Dog Faced Hermans nebo kvartet Lean Left. Dalším členem sestavy je významný britský saxofonista, improvizátor, skladatel a teoretik *John Butcher*. Ve svých projektech využívá saxofon velmi unikátním způsobem a posouvá jeho zvukové a výrazové možnosti, přičemž vychází z analýzy zvukových možností nástroje a akustiky konkrétního prostoru. Řadu vystoupení a nahrávek realizoval na neobvyklých místech, v atypickém akustickém prostředí (jako např. v jeskyni, mauzoleu nebo nádrži). Úctyhodný seznam muzikantů, se kterými *Butcher* spolupracoval, zahrnuje stovky jmen (vč. Freda Frithe, Dereka Baileyho, Johna Tilburyho, Thurstona Moora, Phil Minton nebo Evana Parkera). Trio doplňuje legendární mág analogových syntetizérů, skladatel, klavírista a performer *Thomas Lehn*. V jeho osobitém hudebním jazyku se zrcadlí bohaté zkušenosti napříč nejrůznějšími styly a žánry. *Lehn* dokáže čarovat s širokou paletou nahodilých zvuků. Při produkci živé elektroniky využívá od roku 1994 především nevšedních zvukových kvalit svého starožitného analogového syntezátoru EMC. *Lehn* je aktivní v celé řadě hudebních a multimediálních projektů. (Divadlo 29: Archiv)⁹⁷

„S Thomasem jsem hrál jako součást Pražského Improvizačního Orchestru, kde dirigoval Georgovu (George Cremashi) skladbu. Je to výborný klavírista a v tom je ta celá finta jeho obratnosti. V průběhu tvorby je možné rozpoznat jeho rychlost a stanovování diferenciace ve změnách. Právě ze hry na klavír je zvyklý na rychlé změny, akordické změny nebo melodické změny. Prostě cítí ten velký rozptyl, který je schopen spojovat. To je vlastně úžasné, že si dokázal převést takovou rychlost na analogový syntetizátor z 60. let“. (Miro Tóth)⁹⁸

Pozoruhodný a jedinečný zvukový zážitek, v němž se *Thomas Lehn* společně s *Johnem Butcherem* a *Andy Moorem* ponořili do zvukového materiálu za účelem prozkoumání okolností intuitivních a smyslových hranic, v podobě neotřelých zvukových nuancí, které ve mně silně rezonovaly po ukončení koncertu, a ještě dlouho poté.

⁹⁷ Divadlo 29, 2020. *Archiv 2002-2019/starý web Divadla 29*. Dostupné z: <http://www.divadlo29.cz/Archiv> Citováno. 11.6.2020.

⁹⁸ Citace z rozhovoru s Thomasem Lehmem, pořázeného v rámci tvorby audiovizuálního materiálu. (Diplomová práce, audiovizuální část – *Vizuální esej o volné improvizaci: Music creating in real-time*)

Po koncertu jsem požádal *Thomase* o krátký rozhovor na kameru. Jeho odpověď byla kladná a bylo zřejmé, že se v něm probudilo nadšení o projevený zájem. Posléze jsem rozhovor realizoval s pomocí mého kamaráda Viktora, který sdílel nadšení pro společný rozhovor. Samozřejmě mu náleží velké poděkování za spolupráci. V této podkapitole ilustruji jen krátkou část celého rozhovoru. Jeho další části jsou zakomponovány do ostatních kapitol či podkapitol nebo zůstaly ponechány v tzv. „datovém šuplíku“ osobního počítače.

Jste známá osobnost na scéně experimentální a improvizální tvorby, tuší jste od počátku, že se budete věnovat volné improvizaci v takovém rozsahu, v jakém ji praktikujete dnes?

*„Volná improvizace nebo raději řekněme **hudba tvořená v reálném čase**, nebyla v počátku mou stěžejní motivací. Jako malé dítě jsem se učil hrát na klavír a později se věnoval klasické hudbě. Následně jsem praktikoval jistý druh popové a rockové hudby, kde jsem pracoval s elektrickým klavírem a posléze se syntetizátorem. To bylo kolem 70. let. Avšak obecně se věnuji interpretaci klasické hudby, psané hudby a také se snažím o vlastní tvorbu. Vlastní tvorba se vyvíjela od rocku přes jazzovou hudbu, free jazzovou hudbu, improvizovanou hudbu až po tvorbu v reálném čase. Ta je stále živá, takže v mém případě jde o praktikování jak psané, tak improvizované hudby“.* (Thomas Lehn)⁹⁹

Během Vašeho vystoupení na EMS Synthi A, ve struktuře bylo možné vnímat spektrum zvuků od extrémního ticha po radikální zvuky. Do jaké míry je možné tento vývoj kontrolovat či ovládat, nebo je to například částečně chaos a částečně experiment?

„V první řadě je to pro mě hudební nástroj. Například, když hrajete na klavír, víte, co se děje, když uděláte nějaký krok. Totéž platí pro mě se syntetizátorem. Zajímavostí však je, že občas jste konfrontováni s něčím, co vůbec nečekáte. Což je krásné, je to opravdu něco jako osvětlení nebo Bůh. Samozřejmě něco podobného se může stát i při hře na klavír. Uvnitř klavíru najdete něco porouchaného nebo uděláte chybu. Nehoda se samozřejmě může stát. Ale v podstatě jednu věc vím, že když měním smyčku „patch pin“, může nastat moment, který rozhodně neočekávám. Stejně jako při skupinové hře se dějí věci, které rozhodně nečekáte. Může se stát, že hráč na kytaru hraje naprosto jinak, než čekáte. Ve skutečnosti jde o to,

⁹⁹ Citace z rozhovoru s Thomasem Lehmem, pořízeného v rámci tvorby audiovizuálního materiálu. (Diplomová práce, audiovizuální část – *Vizuální esej o volné improvizaci: Music creating in real-time*)

jakým způsobem jednáte a jak jste schopni reagovat na věci, které se neustále pohybují. V celkovém procesu tedy jde o velmi jemné změny situace, kterým čelíte. To je ten hlavní bod tvorby v reálném čase. Když jste konfrontováni s něčím, co v ten moment není váš intencionální akt ale něco, co se vám přihodilo. Poté nastává výzva s tím něco udělat ve způsobu, který cítíte především v melodii. Myslím si, že v tom se nachází součást odpovědnosti“. (Thomas Lehn)¹⁰⁰

Dosahujete prostřednictvím zvukové syntézy například rozšířených stavů vědomí?

„Hudba sama o sobě má schopnost rozšířit vaši mysl, pokud jste schopni se do ní ponořit. Obzvláště prostřednictvím abstrakce, které neslouží očekávání ve smyslu idiomů. Řekněme idiomy našeho každodenního života týkající se zvuků a hudby, které slyšíte v médiích. Obsahují definovaný rytmus, melodii a harmonii, jež do nás zcela pronikají. Nicméně – pokud to prozkoumáváte a jste otevřený novým věcem, mohli bychom říct, že vás to přivede do jiných sfér bytí. To je obecně velmi důležité očekávat od hudby a umění. Zejména od hudby, protože můžete použít uši a pustit se do neuvěřitelných okamžiků. Jde o velmi filozofické myšlení. Pokud jednáte v takovém prostoru, musíte věřit okolnostem“. (Thomas Lehn)¹⁰¹

Vnímáte změny nebo vývoj za poslední dekádu ve společnosti v rámci improvizace tvořené v reálném čase?

„Majoritní společnost se moc nezajímá o tento způsob tvorby. To můžu říct i o oboru klasické hudby. Spíše je to menšina, která se dostane do styku s podobnou tvorbou. Jde i o to, že zhruba „99,6 %“ populace nemá ani příležitost dostat se do kontaktu s tímto druhem hudby. Učil jsem téměř třicet let hrát děti na klavír a občas se zeptám rodičů, jestli vědí o skladatelích jako je například Arnold Schoenberg, Karlheinz Stockhausen a další. A oni nemají vůbec tušení. Téměř mě to šokuje. Samozřejmě podobné je to v moderní klasické a psané hudbě. Jde o menšinové publikum. A co se týče toho způsobu tvorby v reálném čase, publikum je ještě menší než u klasické soudobé hudby. Je to velmi malá scéna. Nicméně ti

¹⁰⁰ Citace z rozhovoru s Thomasem Lehnem, pořízeného v rámci tvorby audiovizuálního materiálu. (Diplomová práce, audiovizuální část – Vizuální esej o volné improvizaci: Music creating in real-time)

¹⁰¹ Citace z rozhovoru s Thomasem Lehnem, pořízeného v rámci tvorby audiovizuálního materiálu. (Diplomová práce, audiovizuální část – Vizuální esej o volné improvizaci: Music creating in real-time)

lidé, kteří objevili lásku a radost k takové tvorbě, jistě opakují svou zkušenost. Jinými slovy, bez nich bychom nepřežili“. (Thomas Lehn)¹⁰²

2.5 RICARDA COMETA A PETR VRBA

„V improvizaci záleží na mnoha věcech a okolnostech. Někdy, když sedíme v hospodě, je mnohem snazší mluvit a improvizovat s ostatními. Jindy tomu zase může být zcela naopak“. (Petr Vrba)¹⁰³

Od Thomase Lehna, jakožto zkušeného performerera a improvizátora protřelého hudební scénou s kořeny a působením v akademickém prostředí jsme se přesunuli k triu *Ricarda Cometa* a *Petr Vrba*. Trio však vychází z jiných praktických kořenů mimo akademické zázemí. Nicméně, zkušenost z působení v hudebním prostředí jim nechybí. To souvisí s dalším charakterem rozmanitého pozadí ve volném spektru možností. Prolínání rozmanitých zkušeností propojuje odlišné světy osobností ve vzájemné interakci, jejichž smyslem je tvorba v reálném čase.

Ricarda Cometa je latinskoamerické duo v nástrojovém obsazení preparovaná kytara (*Jorge Espinal*) a bicí (*Tatiana Heuman*), spolu vystupují pod tímto jménem od roku 2009. Jejich improvizované sety nacházejí styčné body v rocku a lidové rituální hudbě. Snad až bezelstně radostným způsobem dekonstruuji rytmy Latinské Ameriky. Ostatně spojení „ritual soundscapes“, „mutant noise“, „tropical dancing grooves“, jimiž *Ricarda Cometa* popisují svůj hudební projev, nabízí jen tolik prostoru pro fantazii, kolik je potřeba. A protože do roku 2017 vystupovali jako trio, tak je na českém mini turné doplní žánrový chameleon, amatérský pekař a po dlouhá léta jedna z nevyraznějších tváří tuzemské experimentální scény *Petr Vrba*. (Divadlo 29: Archiv)¹⁰⁴

Petr Vrba vstoupil na scénu improvizované hudby v roce 2005 ve spolupráci se slovenskou kapelou Eduardo Borsuci, In Optima Forma (později Sound Brigade). Od té doby se díky jeho neúprosnému zkoumání neidiomatické improvizace pomocí trumpet, klarinetů,

¹⁰² Citace z rozhovoru s Thomasem Lehnem, pořízeného v rámci tvorby audiovizuálního materiálu. (Diplomová práce, audiovizuální část – *Vizuální esej o volné improvizaci: Music creating in real-time*)

¹⁰³ Citace z rozhovoru s Petrem Vrbou, pořízeného v rámci tvorby audiovizuálního materiálu. (Diplomová práce, audiovizuální část – *Vizuální esej o volné improvizaci: Music creating in real-time*)

¹⁰⁴ Divadlo 29, 2020. *Archiv 2002-2019/starý web Divadla 29*. Dostupné z: <http://www.divadlo29.cz/Archiv> Citováno. 11.6.2020.

vibračních reproduktorů, řezaček vajec atd., stal jedním z nejaktivnějších experimentálních hudebníků v Praze. (Vrba: skolska28)¹⁰⁵

Mimo jiné, v rozhovoru s triem Ricarda Cometa a Petr Vrba jsme se společně věnovali jejich osobnímu pozadí v improvizaci a důležitostí či nedůležitostí například hudebního vzdělání při jejím praktikování. Tuto otázku na akademické zázemí jsem si uvědomil až na sklonku závěrečné práce a postupně i jistou důležitost pro pochopení smyslu improvizace. Otázku jsem však položil pouhé menšině hudebníků či umělců a v textu o ní panuje jen nepatrná zmínka. Z rozhovoru jsem vypíchnul pouze podstatnou část v této otázce. Zbytek souvisejících odpovědí je rozptýlen v ostatních kapitolách.

„Můj otec byl ilegální obchodník s LP během komunistického období a rovněž pořádal ilegální koncerty. To je v podstatě moje hudební pozadí. Otec hrál na kytaru a tím mě dal i určitý základ, ale nemám oficiálně žádné hudební vzdělání. Učím se sám, podle sebe“. (Petr Vrba)¹⁰⁶

„Nemám za sebou žádné akademické zázemí, ale můj otec i matka jsou profesionální hudebníci. Nicméně, věnovali se úplně jinému hudebnímu žánru. Já se věnuji více hudbě s experimentálním pozadím. Navíc moje matka je zpěvačka, vždy mě velmi podporovala a tlačila směrem k praktikování hudby. A improvizace byla v mém životě stále přítomná, protože je to jako hra, která je v životě důležitá“. (Titiana Heuman)¹⁰⁷

„Začínal jsem s hraním písniček na kytaru, pak jsem si uvědomil, že hraním spíše tzv. „kreslím“ a polohou se věnuji více abstraktnímu zvuku a improvizaci“. (Jorge Espinal)¹⁰⁸

„Myslím si, že pokud studujete hudbu po dobu 20 nebo 30 let a chcete praktikovat neidiomatickou improvizaci, tak musíte nejprve pracovat na tom, abyste odložili vše, co jste se do té doby naučili. Pokud však nemáte toto zázemí, je podle mého názoru snazší přistupovat

¹⁰⁵ Školská 28: Komunikační prostor. www.skolska28.cz/PetrVrba [cit. online 2020-06-13]. Dostupné z: <http://www.skolska28.cz/node/653> Školská 28 je komunikační prostor, kde se posluchač mohl pravidelně setkat s volnou improvizací a performancemi elektroakustické hudby. V tomto komunikačním prostoru působí Petr Vrba jako dramaturg.

¹⁰⁶ Citace z rozhovoru s Petrem Vrbou, pořizeno v rámci tvorby audiovizuálního materiálu. (Diplomová práce, audiovizuální část – *Vizuální esej o volné improvizaci: Music creating in real-time*)

¹⁰⁷ Citace z rozhovoru s Titianou Heuman, pořizeno v rámci tvorby audiovizuálního materiálu. (Diplomová práce, audiovizuální část – *Vizuální esej o volné improvizaci: Music creating in real-time*)

¹⁰⁸ Citace z rozhovoru s Jorgem Espinalem, pořizeno v rámci tvorby audiovizuálního materiálu. (Diplomová práce, audiovizuální část – *Vizuální esej o volné improvizaci: Music creating in real-time*)

*k volné improvizaci. Avšak někdo se v tom nemusí cítit příliš svobodně, ale to je ovšem k diskuzi. Na druhou stranu, pokud máte hudební pozadí a znáte **hudební řemeslo, znáte nástroj**, pak by to mohla být **skvělá výhoda**. A já si myslím, že **mistři improvizace** jsou ti, kteří **mohou spojovat obě věci dohromady**. Znáte svůj nástroj velmi dobře, ale v paměti nemáte překážky nebo nánosy z minulých let a jste otevřený mnoha věcem. Pro někoho to může být způsob života, pro jiného metoda nebo způsob, jak udělat kariéru“.* (Petr Vrba)¹⁰⁹

Různé přístupy a metody v praktikování volné improvizace jsou velmi otevřené a zahrnují široké spektrum osobností s odlišnými hudebními kořeny a cítěním. Ať už jejich osobní pozadí disponuje či nedisponuje akademickým vzděláním a znalostí hudebního řemesla, tyto aspekty se stávají velmi důležité z hlediska kvality dané improvizace. Odlišné přístupy a zkušenosti vzájemné spolupráce se stávají velmi cenné v souvislosti s chápáním způsobu udržování kontinuity zvukového materiálu. Odhalením vlastních individuálních přístupů volné improvizace se scéna vzájemně obohacuje a zvyšuje svůj potenciál svébytné formy, což přispívá k míře reálného prožitku kolektivního vědomí v divadelním prostoru.

¹⁰⁹ Citace z rozhovoru s Petrem Vrbou, pořizeno v rámci tvorby audiovizuálního materiálu. (Diplomová práce, audiovizuální část – *Vizuální esej o volné improvizaci: Music creating in real-time*)

3 IMPROVIZACE A FLOW

Přístupy v improvizaci tvořené v reálném čase obsahují několik předpokladů ve vědomí performerů, kterými lze v procesu hry překonávat určitá rizika nebo překážky v rozehraném zvukovém materiálu. Zkušenosti, intuice, mírná soustředěnost a vlastní kreativita napomáhají těmto předpokladům zlepšovat kvalitu hry a živé interakce, jak na individuální, tak kolektivní úrovni. Prostřednictvím vynaložené aktivity je předpokladem živé a zcela jedinečné proudění energií, dodávající kvalitu unikátní performanci.

Někteří lidé tvrdí, že technologický pokrok zlepšuje kvalitu života tím, že učinil hudbu snadno dostupnou. Stálý přístup k dobré hudbě dělá naše životy mnohem bohatší. Ale při této argumentaci se dopouštíme běžné chyby, že zaměňujeme provádění určité činnosti se zážitkem samým. Když budeme po celé dny poslouchat hudbu ze záznamů, může a nemusí to vést k radostným pocitům ve srovnání s hodinovým koncertem. Živé hudební představení může mít v sobě něco z posvátného úžasu, který hudba vyvolává, když byla například součástí náboženských rituálů. (Csíkszentmihályi 2015:134)¹¹⁰

Umělci i publikum si cení jedinečných emočních a duševních stavů, které mohou vstoupit do kontaktu s „živým“ kreativním procesem volné improvizace. Nicméně – tyto dojmy a stavy mohou být stejně silné jako prchavé, protože neodcizitelným atributem improvizovaných děl je *omezení časem*. Díla vznikají a mizí okamžitě, momenty zaznamenané a transformované uměleckou citlivostí se odehrávají „*tady a teď*“. Tvůrčí proces, který se vyvíjí během představení improvizovaného umění, „chytne“ všechny přijímače a umožňuje jim zažít pocity, které nejsou srovnatelné s vnímáním tradičně vytvořeného umění. A chci znovu zdůraznit, že v tomto druhu tvorby jsou sofistikovaná formální uspořádání mnohem méně důležitá než to, čemu můžeme říkat (v jazyce, nikoli zejména akademickém, ale nejvhodnějším) tok energie „*flow*“, a to jak prostřednictvím tvůrců, tak publika. (Mazur 2014:60)¹¹¹

„Volná improvizace je velmi o prožitku hudebníka, jako člověka. O tom, co zažíváte, čím procházíte, co praktikujete a co naopak nepracujete. Co se vám líbí a co zase ne. Na jedné straně nic neplánujeme, na druhé straně hrajeme z vlastních zkušeností. Takže v tom není

¹¹⁰ CSÍKSZENTMIHÁLYI, Mihály. 2015. *Flow: o štěstí a smyslu života*. Přeložil Eva HAUSEROVÁ. Praha: Portál. ISBN 978-80-262-0918-8.

¹¹¹ MAZUR, Rafał. 2014. *Spontaneous Expression and Spontaneous Improvisation: What Contemporary Improvising Artists Can Learn from Chinese Artist-Philosophers*. The Polish Journal of Aesthetics [online]. Institute of Philosophy Jagiellonian University in Kraków, Poland. (1/2014) (Vol. 32) [cit. 2020-06-12].

žádné tajemství. Řekl bych, že improvizovaná hudba je řád výrazu a exprese“. (Liudas Mockūnas) ¹¹²

Předpokladem exprese jsou podvědomé tendence, které vycházejí na povrch v chaotickém či částečném řádu, jež uvědomují hudebníky o skrytých strukturách mysli. Při udržení jedinečné exprese se podílejí na kontinuitě hry, která je v literatuře dále charakterizovaná jako způsob *plynutí* nebo *proudění* ve zvukových vibracích. Do prostředí smyslů vnímaného proudění vstupuje stav mysli, který je vyladění, podle již zpracovaných zkušeností nebo zvolených strategií. Tento stav mysli ovlivňuje určité strategie, které pozvedávají její úroveň na schopnost intuitivně reagovat na proces improvizace. Jednou ze strategií ovlivňující stav mysli, respektive stav mysli doprovázející volné improvizování, bychom mohli označit stavem „*flow*“. Jedná se o princip, který jako koncept rozvíjí a charakterizuje v knize *Flow: o štěstí a smyslu života*, americký psycholog *Mihaly Csikszentmihályi*. (Csikszentmihályi: 2015) ¹¹³

Původní výzkum a teoretický model zážitků „*flow*“, byl jím poprvé popsán v roce 1975. Během doby užilo tento pojem velké množství prací a výzkumů. Pro příklad v antropologii aplikoval podobný koncept flow – Victor Turner. V antropologii se „*flow*“ stává předmětem pro výzkum přechodových rituálů a rituálů obecně, jejich vývoj a nastínění některých principů. Člověk do stavu „*flow*“ vstupuje s vědomím a jistou mírou soustředění, pokud je to v daný okamžik možné a okolní situace to dovoluje. Během vědomého soustředění člověk může dosahovat pocitů, které jsou součástí stavu „*flow*“, optimálního plynutí ovlivňující kvalitu života. (Csikszentmihályi 2015:55,285)¹¹⁴

V prostředí hudební, respektive zvukové improvizace spojují tento koncept „*flow*“ s popisováním optimální komunikace mezi jednotlivými hudebníky, vnímaný jako pocit *vzájemného vyladění*. Rovněž během tohoto optimálního stavu se performer může ztotožňovat se zcela synestetickými duševními stavy, které už například v předešlé kapitole nastínil *Thomas Lehn* v otázce rozšířeného vědomí. Obdobný popis optimálního prožívání popisuje i mnoho dalších improvizátorů a hudebníků, avšak v různých interpretacích.

¹¹² Citace z rozhovoru s Liudasem Mockūnasem, pořázeného v rámci tvorby audiovizuálního materiálu. (Diplomová práce, audiovizuální část – *Vizuální esej o volné improvizaci: Music creating in real-time*)

¹¹³ CSÍKSZENTMIHÁLYI, Mihály. 2015. *Flow: o štěstí a smyslu života*. Přeložil Eva HAUSEROVÁ. Praha: Portál. ISBN 978-80-262-0918-8.

¹¹⁴ Tamtéž.

„Mimořádné okamžiky přicházejí obzvláště, když je mezi hudebníky opravdu dobrá a vzájemná komunikace. V takových okamžicích naslouchám velmi intenzivně, avšak ne příliš soustředěně. To je to nejlepší, co můžete pro daný okamžik udělat. Snažím se působit velmi uvolněně a v takový moment přicházejí ony mimořádné zvuky, které jsou jedinečné a jednotné“. (Rafal Mazur)¹¹⁵

Podle Mihaly Csikszentmihalyi pro koncept „flow“ není podstatné samo slyšení, které zlepšuje kvalitu života, ale zejména jde o *naslouchání*. Vztah k naslouchání hudbě obvykle začíná jako *smyslová zkušenost*. V tomto stádiu člověk reaguje na kvalitu zvuků navozujících fyzické reakce, které jsou geneticky zakódovány v nervovém systému. Reagujeme na určité souzvučky, jež mají potenciál univerzální přitažlivosti, například lkaním na flétnu nebo burcující tóny trumpety. Další způsob naslouchání označuje jako *analogickou zkušenost*. V tomto stádiu si člověk vyvine dovednost evokovat pocity a obrazy založené na struktuře hudby. Souvisí to s vyvoláváním vzpomínek či dalších mentálních asociací jako reakce na některou z rozehraných pasáží. Do třetice popisuje nejkompexnější stádium naslouchání jako *analytickou zkušenost*. Při tomto stádiu se pozornost přesouvá od smyslových nebo narativních prvků k strukturálním prvkům. Dovednost naslouchat na této úrovni předpokládá schopnost rozpoznat řád, na němž je vystavěno. Dále záměr, jaký je uvnitř a navenek prezentován a prostředky, jakými je dosaženo harmonie. Když si posluchači i aktéři stanoví takové cíle, stávají se aktivními spoluúčastníky, a to jim poskytuje neustálou zpětnou vazbu. (Csikszentmihályi 2015:134-136)¹¹⁶

Csikszentmihályi koncept „flow“ dále rozvíjí z perspektivy organizační komplexity a hlediska dvou širších psychologických procesů: *Diferenciace* a *integrace*. *Diferenciace* v tomto případě znamená směřování k jedinečnosti, odlišování vlastního přístupu od jiných. *Integrace* je opačný proces, tedy dosažení jednoty se skupinou hudebníků, s myšlenkami a jevy přesahujícími naše Já. *Kompexnost* pak úspěšně kombinuje tyto dvě protichůdné tendence. Kompexnost aktéra se projevuje jako „*autotelický*“ jedinec – to je jedinec, který se zaměřuje na určitou činnost kvůli ní samotné – přeroste hranice individuality díky tomu, že investuje psychickou energii do systému, do něhož se plně ponoří. V důsledku této jednoty člověka a systému se já vynoří na vyšší úrovni komplexnosti. Komplexita může působit i

¹¹⁵ Citace z rozhovoru s Rafalem Mazurem, pořizeno v rámci tvorby audiovizuálního materiálu. (Diplomová práce, audiovizuální část – *Vizuální esej o volné improvizaci: Music creating in real-time*)

¹¹⁶ CSÍKSZENTMIHÁLYI, Mihály. 2015. *Flow: o štěstí a smyslu života*. Přeložil Eva HAUSEROVÁ. Praha: Portál. ISBN 978-80-262-0918-8.

negativním nádechem, spojený s obtížností a zmatkem. To může být pravda, pokud tento proces ztotožníme pouze s diferenciací. Jenže komplexita zahrnuje i druhý rozměr – integraci autonomních částí. (Csikszentmihályi 2015:56,85,249)¹¹⁷

„Zvuk hlasu nebo hudebního nástroje s sebou nesou emocionální asociace. Zvuk může znít velmi bolestivě, někdy zní radostně, jindy z něho cítíme obavu nebo všechny tyto asociace vnímáme dohromady. Naslouchám docela abstraktně, protože silně vnímám emocionální pocity lidí. Jinak bych toho nebyl schopen, jelikož přemýšlím hudebně“. (Phil Minton)¹¹⁸

V následné psychologické studii *When music “flows”. State and trait in musical performance, composition and listening: a systematic review*, kterou jsem objevil při hledání odborných materiálů ke studiu improvizace, se skupina vědeckých pracovníků analytickým způsobem zabývala smyslovou zkušeností komplexního stavu *flow* během hudební aktivity. Stav *flow* byl zkoumán prostřednictvím odborných studií v řadě různé populace hudebníků i ne-hudebníků zapojených do hudebních aktivit. Výsledků bylo dosaženo pomocí analýzy počítačových dat – Preferred Reporting Items for Systematic Reviews and Meta-Analysis (PRISMA). (Chirico, Serino, Cipresso, Gaggiolo, Riva 2015:3)¹¹⁹

Studie prokazuje, že stav *flow* v souhrnu nevykazuje významnou fluktuaci během repetitivní, opakující se činnosti, jako je například pětinasobné přehrávání stejného výňatku hudby. Na druhé straně studie popisuje, že pozornost věnovaná každému představení (tj. dimenzi „koncentrace“) a vnitřní motivaci pociťované během provádění hudby (tj. rozměr „autotelického prožívání“) vykazovala v průběhu zkoušek značné rozdíly. Proto souhra mezi *emotivními* a *kognitivními* aspekty *flow*, jsou interpretovány jako klíčové determinanty této zkušenosti. (Chirico, Serino, Cipresso, Gaggiolo, Riva 2015:8)¹²⁰

V průběhu improvizace, a tedy i ve stavech „*flow*“, existují i doprovodná rizika, obavy, požadavky či vypjaté situace nebo bolestivé emoce, které mohou způsobovat naléhavý stav psychické entropie. V takových stavem člověk může pocitově oscilovat mezi extrémny. Jak na

¹¹⁷ CSÍKSZENTMIHÁLYI, Mihály. 2015. *Flow: o štěstí a smyslu života*. Přeložil Eva HAUSEROVÁ. Praha: Portál. ISBN 978-80-262-0918-8. str. 56,85,249

¹¹⁸ Citace z rozhovoru s Philem Mintonem, pořízeného v rámci tvorby audiovizuálního materiálu. (Diplomová práce, audiovizuální část – *Vizuální esej o volné improvizaci: Music creating in real-time*)

¹¹⁹ CHIRICO, A., S. SERINO, P. CIPRESSO, A. GAGGIOLI a G. RIVA. 2015. *When music “flows.” State and trait in musical performance, composition and listening: A systematic review*. *Frontiers in Psychology* [online]. Frontiers Media S.A. 6, 906 [cit. 2020-04-01]. DOI: 10.3389/fpsyg.2015.00906. ISSN 16641078.

¹²⁰ Tamtéž, str. 8

straně hudebníků, tak ze strany posluchačů. To znamená, že příjemce takové komunikace to může vyvádět z původní harmonie. Nicméně s tím, jak přicházejí neustále nové vlny a pocity, improvizace je provázána i *homeostatickým procesem*, který nám pomáhá obnovovat harmonii, rovnováhu a vracet vědomí do uspořádaného stavu. Takové tendence a pocity jsou charakterizovány pohybem v před na několika úrovních: pocitem novosti a dosažení komplexnější osobnosti. (Csikszentmihályi 2015:62)¹²¹

Americký hudebník a improvizátor *George Cremashi* přidává jednu z analogií vědomého stavu během improvizace, kterou spojuje se surfíngem a stavem „*flow*“.

„Mám přítele, který se stal slavným surfařem a během našeho společného povídání o surfování a improvizaci, jsme našli jisté podobnosti spojující tyto dvě činnosti. Povídá mi, že nejklidněji se cítí, když s přicházející vlnou naskočí na prkno a dostane se doprostřed rolující vlny. Řekl mě, že pokud cítíte nějaké napětí, vlna Vás vyhodí pryč. Proto, abyste to dokázali, musíte být naprosto klidní, protože když stojíte na surfu, musí být vaše svaly uvolněné. A to je skvělý druh analogie toho, jakým bych chtěl být improvizátorem. Vlny jdou a já jsem na jejich vrcholu. Snažím se být uvolněný, abych mohl stále slyšet všechno, i když se pohybujete velmi rychle a dynamicky. Je to druh cíle pro sebe samý. Jedete stále rychleji a rychleji, ale pokud jste na vrcholu, zůstáváte vlastně klidným“. (George Cremashi)¹²²

3.1 IMPROVIZACE A ODPOVĚDNOST

„Volná improvizace je zejména rád exprese“, poznamenává *Liudas Mockūnas*, čímž navazují na koncept a schopnost navození *flow*, který souvisí s vyjádřením individuální volnosti a svobody, ale i odpovědnosti za takové rozhodování. Pojítka ve vztahu k možnostem vlastního rozhodnutí a k tomu, co ve mně toto rozhodnutí probouzí a vyvolává, souvisí do značné míry i s tím, jak se vztahují k hmotným věcem, společnosti a rovněž k duchovním záležitostem. Každá úroveň lidského rozhodování vychází z různých řádů bytí, odpovídající individuální míře smyslové zkušenosti a z nich vyvozených logických spojitostí či naopak. Jak člověk praktikující improvizaci v reálném čase, vnímá vztah k odpovědnosti v rámci „*volného*“ jednání?

¹²¹ CSÍKSZENTMIHÁLYI, Mihály. 2015. *Flow: o štěstí a smyslu života*. Přeložil Eva HAUSEROVÁ. Praha: Portál. ISBN 978-80-262-0918-8.

¹²² Citace z rozhovoru s Georegem Cremaschim, pořizeno v rámci tvorby audiovizuálního materiálu. (Diplomová práce, audiovizuální část – *Vizuální esej o volné improvizaci: Music creating in real-time*)

Člověk je nepochybně tvůrčí bytost, tvořená z bezprostředních okolností, odkazujících na spolupráci s hmotou a jejími vlastnostmi. Improvizace v reálném čase umožňuje pracovat se zvukovým materiálem a jeho vlastnostmi, ale takový materiál by sám o sobě nebyl více méně ničím, kdyby v něm nepůsobil prvek jistého vědomí nebo vnímání, který jej rozeznává či prozkoumává a dodává mu energii a hybnou sílu. Podobně jako když vítr rozeznává koruny stromů, které byly předem libovolně či strukturovaně vysazeny nebo když voda obtéká nejrůznější tvary, které byly vědomě vystavěny. Rovněž osobnosti improvizací scény oživovaly a rozeznávaly mechanismy hudebních nástrojů a s přičiněním technických zkušeností, spolupracovaly za účelem sjednocení a vytvoření unikátního zvukového prostředí. Toto unikátní a proměnlivé prostředí kolísalo mezi jednotou a individuální cestou, kde každý disponoval mírou svého osobitého pozadí a poznání.

Pokud je tato zkušenost rozvinutá do takové míry, kdy se člověk skutečně vědomě osvobozuje od navyklých technik a zavedených způsobů hry, v tom okamžiku intuitivně rozhoduje o tom, co bude jeho další reakcí na vzniklé souzvuky. S tím však souvisí i odpovědnost za přítomné rozhodnutí, jež se promítá do budoucnosti. Je docela možné, aby se i tato odpovědnost v budoucnosti promítala do přítomnosti? Jak uvádí *Petr Vrba*, improvizace v reálném čase je založena na především na odpovědnosti a *Liudas Mockūnas* rovněž doplňuje souhlas s tímto vnímáním odpovědnosti, když dodává:

„Je to velmi důležitý okamžik, protože musíte odpovídat za zvuky, které vydáváte nebo za to, co ve vašem životě děláte a jak jednáte. Každý musí pochopit, že jsme všichni velmi důležití lidé v tomto světě. Možná děláme jen malé věci, ale měli bychom si uvědomit, že je musíme dělat co nejvíce tím správným způsobem, s láskou nebo si tam můžete dosadit jakékoliv jiný pojem či výraz. Pro mě to znamená být upřímným v tom, co dělám. Vnímám to tak, že ten zvuk může někde a něco změnit.“ (Liudas Mockūnas)¹²³

„Odpovědnost spatřuji v tom, udržet rozehraný materiál po dobu například 40 minut tak, abych také i já sám od sebe neumřel nudou, když sám sebe poslouchám po dobu koncertu potažmo performance.“ (Miro Tóth)¹²⁴

¹²³ Citace z rozhovoru s Liudasem Mockūnasem, pořizeno v rámci tvorby audiovizuálního materiálu. (Diplomová práce, audiovizuální část – *Vizuální esej o volné improvizaci: Music creating in real-time*)

¹²⁴ Citace z rozhovoru s Miroslavem Tóthem, pořizeno v rámci tvorby audiovizuálního materiálu. (Diplomová práce, audiovizuální část – *Vizuální esej o volné improvizaci: Music creating in real-time*)

„Vždy jste nějakým způsobem odpovědný za to, co se děje na pódiu. Každá místnost je jiná a vy hledáte zvuky, které dávají v této místnosti smysl. Ale najít ten správný zvuk, to je něco, co je v pozadí naší mysli, jak sebe uspokojit.“ (Didi Kern)¹²⁵

Zvuk je jako informace rezonující s našim tělem a smysly. Co je například nesrozumitelný hluk pro jednoho posluchače, pro druhého je to významná a důležitá informace. Způsob, jakým vnímá hluk například dítě, které žilo pouze ve městě, může mít potíže se spánkem uprostřed „zvuků přírody“, které ostatní považují za utišující a uklidňující. Kromě toho, s ohledem na procesy, zkušenosti, nápady a ideály může zvuk narušit symboly v důležitých způsobech – co například představuje mrknutí oka nebo daný rámeček obrazu. (Gershon 2013:2)¹²⁶

„Myslím si, že **improvizace je založena především na odpovědnosti**. Ten proces je takový, že každou vteřinou se musíte rozhodnout udělat to tady a teď. Samozřejmě nepřemýšlím nad tím, že zvolím tento nebo jiný symbol. Ale ať už chci nebo ne, je to rozhodnutí, že? Někakým způsobem dobrovolně či neochvějně, svědomitě nebo nevědomě činíme rozhodnutí. To rozhodnutí tam prostě je a vy nesete tuto odpovědnost. Jste odpovědní, protože tím rozhodnutím jste se postavili před sebe a stáváte se v podstatě „nahým“. Odpovědnost spatřuji v tom, co před sebe dáváte na „stůl“. Jako když například Didi začal pískat, tak v někom to může vyvolávat napětí, v jiném to vyvolává radost, a to vytváří něco dalšího a jiného. Může to být napětí, může to být radost, v podstatě cokoliv.“ (Petr Vrba)¹²⁷

To, jaké *pocity* a *myšlenky* vkládáte do improvizace, může pocházet z minulé zkušenosti, která je svým způsobem projektována do budoucnosti. Během procesu hry se ony pocity a myšlenky soustřeďují v přítomném čase a působí prvek *neurčitosti*, který souvisí s mírou osobní svobody, odpovědnosti v jednání a volnosti v uskutečněné formě. Pohyb v *neurčitosti*, volnost a odpovědnost jsou z hlavními předpoklady volné improvizace. Osvobodit svou hru od mechanismů, které se v průběhu času stávají automatické a znemožňují nám tedy větší míru reflexe ve vztahu k okolnostem a ve vztahu k sobě samým. Americký hudební

¹²⁵ Citace z rozhovoru s Didi Kernem, pořízeného v rámci tvorby audiovizuálního materiálu. (Diplomová práce, audiovizuální část – *Vizuální esej o volné improvizaci: Music creating in real-time*)

¹²⁶ GERSHON S., Walter. 2013. *Vibrational Affect: Sound Theory and Practice in Qualitative Research: Cultural Studies – Critical Methodologies*. Published by: <http://www.sagepublications.com>. [cit. online 2020-06-14]. Dostupné z: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1532708613488067>.

¹²⁷ Citace z rozhovoru s Petrem Vrbou, pořízeného v rámci tvorby audiovizuálního materiálu. (Diplomová práce, audiovizuální část – *Vizuální esej o volné improvizaci: Music creating in real-time*)

improvizátor *George Cremashi* popsal vlastní vnímání volnosti či svobody v procesu improvizace takto:

„V improvizaci proběhlo mnoho změn a je těžké zmínit tyto hlavní změny v nějakém obecném rámci, protože každý má svůj vlastní způsob vnímání improvizace. Nicméně osobně, po všech těch letech hudební tvorby, a to jsem hudebníkem více jak 40 let. V současnosti se cítím být mnohem svobodnější než kdy předtím. Také skutečně cítím větší kontrolu nad různými druhy hudebních jazyků, kterými dokážu hrát. Myslím si, že být skutečně volným a svobodným improvizátorem, a když jsem použil to slovo „volnost“ nebo „svoboda“, myslím tím být volný bez nějakých konkrétních programů, protože je tady mnoho oblastí improvizace. Někteří vyjadřují v improvizaci více jazzových pocitů nebo více pocitů ze současné klasické hudby, někdo hraje více šumů nebo v podstatě to může být cokoli jiného. A to je v pořádku, jelikož osobně se cítím být za tím vším a v jakýkoli moment to cítím, pokud to slyším, tak mohu udělat nějakou částečnou věc. Ale necítím se být v nějaké škatulce, takže to je pro mě ten nejdůležitější moment osobního rozvoje. Cokoliv se může stát. Unášet se na vlnách a cokoli jsem schopen slyšet, tak zároveň být schopen to i vyjádřit v hraní. Cítím se přitom velmi uvolněně, a k tomu je vlastně dobrá analogie jízdy na vlnách. Skutečně dobří surfaři, se cítí být uvolnění během jízdy na vlnách. Protože to je to, co ty vlny skutečně dělají.“ (George Cremashi)¹²⁸

Volná improvizace je považována za vysoce abstraktního umění. I přesto, některé prvky a myšlenky, které jsou součástí dané performance, tvoří přesah do společnosti a civilizace. V souvislosti s tím můžeme hovořit o hraniční hudbě, postavené na hraničních okolnostech, které utvářejí komplexní událost. Podstatnou částí improvizace je rovněž osobní motivace, které vytváří jedinečnost každého představení. Dále v této souvislosti hovoří Miroslav Tóth:

„Často vnímám, že v improvizaci chybí ono důležité téma motivace, vůči čemu se postavit s takto bláznivou hudbou. Přece jen toto je jistým způsobem hraniční hudba, postavená na hraničních faktorech jak v hraní, tak i v-tom co se v ní hovoří ale i jak se vyhraňuje. To znamená, že jak tam chybí nějaký moment motivace, co chceme vlastně hovořit, hudba se jednoduše stává plochou, vyprahlou a kapely jsou dosti stejné, ale jsou technicky velmi dokonalé. A každý zkoumá jednotlivé složky, které má dobře probrané a zároveň najdeme i v –

¹²⁸ Citace z rozhovoru s Georgem Cremaschi, pořizeno v rámci tvorby audiovizuálního materiálu. (Diplomová práce, audiovizuální část – *Vizuální esej o volné improvizaci: Music creating in real-time*)

knihách, co vlastně dělat. Moje hraní však není přílišný postoj ke společnosti, snažím se být i dost abstraktní. Spíše jsme nositeli absolutní volnosti se všemi riziky ať hrají například s pěti lidmi nebo pro stočlenné publikum.“ (Miro Tóth)¹²⁹

Musím poznamenat, že při hledání smyslu absolutní volnosti, motivace nebo vymezení se vůči některým věcem ve společnosti v rámci improvizované tvorby v reálném čase, jsme se v několika rozhovorech s hudebníky dopracovali k uvědomění si výzev v současné informační společnosti, nových technologií, kyberprostoru a s tím spjatým bojem o *obsah mysli*¹³⁰. I přes některá úskalí, které spatřuji ve volném šíření informací v kyberprostoru, nacházím obrovský a pozitivní potenciál k rozšíření lidských vědomostí díky informační síti. Zároveň to však vede k daleko naléhavější pozornosti a vědomí o tom, jak a za jakým účelem jsou informace vkládány do takové informační společnosti například v rámci hudební produkce a s tím spojenými médii a platformami. Uvádí nás to rovněž v neustálou proměnu ve vědomí, uskutečňované rovněž v reálném čase. Nepochybně považuji volnost, odpovědnost a vědomost o souvislostech s informační společností jako cestu k pozitivní změně, avšak s důrazem na pozornost přijímaného obsahu. Každý z aktérů na scéně improvizace, nevyjímaje mou osobu, jsme součástí svého vlastního společenství, kultury a širší civilizace. Vnímám, že tyto aspekty se do značné míry promítají do individuální impresie a důležitým smyslem procesu improvizace, je tyto aspekty vlastního a kolektivního vědomí vynést napovrch. To vypovídá i o již dříve zmiňované naléhavosti, která se skrývá v tomto procesu.

„Volná improvizace je naléhavý stav, naléhavost spočívá v tom, co vychází ven z okolností.“ (Rafal Mazur)¹³¹

V knize *Civilizace a mravnost, perspektivy moderní civilizace* seskupuje autor *Miroslav Král* dosavadní poznání o proměnách člověka v kosmickém čase. V části věnované sociologii odkazuje na sociologa *Petra Saka*, který poukazuje na reálný vztah moderní civilizace a svobody v současné informační době, jehož znalosti a vědomí umožňují zvažovat některé souvislosti s reálnou volností v improvizaci.

¹²⁹ Citace z rozhovoru s Miroslavem Tóthem, pořizovaného v rámci tvorby audiovizuálního materiálu. (Diplomová práce, audiovizuální část – *Vizuální esej o volné improvizaci: Music creating in real-time*)

¹³⁰ Výraz „*boj o obsah mysli*“ přejímám z podkapitoly věnované českému sociologovi Petru Sakovi z knihy – KRÁL, Miroslav. 2010. *Civilizace a mravnost: perspektivy moderní civilizace: (člověk v proměnách kosmického času)*. Praha: Ideál. Kultura, filozofie a náboženské směry. Str. 50-54. ISBN 978-80-86995-15-1.

¹³¹ Citace z rozhovoru s Rafalem Mazurem, pořizovaného v rámci tvorby audiovizuálního materiálu. (Diplomová práce, audiovizuální část – *Vizuální esej o volné improvizaci: Music creating in real-time*)

Petr Sak poznamenává, že svět se mění a obsah svobody člověka se proměňuje s měnícím se světem. Člověk v algoritmizovaném a digitalizovaném světě se může pohybovat v jakési „virtuální cele“, která se pohybuje s ním a o které si nemusí být vědom. Jakmile se začne odchylovat od chování, které může být v rozporu s algoritmicizací, virtuální cela se začne prolínat do přirozeného světa. Působení je zaměřeno na mysl, postoje, názory, hodnoty, vzory apod. ... Člověk je může, ale také nemusí přijmout, ovšem se všemi riziky a odpovědností. ... Míra demokratičnosti systému je dána účastí občana na rozhodování a jeho reálným vlivem na dění ve společnosti. ... Ve 21. století nejdůležitější války proběhnou v kyberprostoru o obsah mysli člověka. Základní svobodou člověka je *svobodná mysl*, a jejím předpokladem je tedy její osvobození z klece axiomů a mýtů o realitě. ... Nové technologie a síť, které vytvářejí kyberprostor, umožňují člověku si nejen uvědomit skutečnost vyššího řádu propojených jedinců lidské civilizace, ale také tuto skutečnost naplňovat. (Sak in Král 2010:50-54)¹³²

*„Volná improvizace je daleko od počítačových technologií. Nejsem si jistý, jestli počítač je sám o sobě tak tvořivý. Myslím si, že počítač je zatím jen omezená verze celkové osobnosti. Lidský pohled je ve skutečnosti zábavný, protože každá reakce je reakcí, co se děje kolem. Například, když se Zdeněk zasměje, všechno se najednou změní. Nejsem si jistý, jestli počítač si je schopen uvědomit všechny tyto vlivy, kromě těch, které jsem vložil dovnitř. A líbí se mi, že improvizace je vlastně **legrační proces o přirozeném myšlení**. Všechno je jeho součástí i to, když někdo v publiku začne pískat a dělat podobné věci.*

***Pro mě je lidskost v tomto smyslu velmi důležitá. Hrál jsem na elektronické bubny, do kterých byl zanesen počítač v malých elektronických vstupech, „on“ a „off“. Ale v tom počítači bylo zaneseno pouze 12 zvuků a já jsem byl schopen tyto zvuky vložit do zhruba 16 sekvencí. Naopak s normálními bubny je možné všechno, zlomit hůl, něco ztratit, narazit na špatnou věc nebo notu. Vždy dělám chyby a z těchto chyb právě vycházejí nové věci. V podstatě účelem je dělat chyby, které vedou k dalším chybám, ale také i k novým způsobům. Je to podobné tomu, když se chystáte skočit do úplně nové zkušenosti.“** (Didi Kern)¹³³*

¹³² KRÁL, Miloslav. 2010. *Civilizace a mravnost: perspektivy moderní civilizace: (člověk v proměnách kosmického času)*. Praha: Ideál. Kultura, filozofie a náboženské směry. ISBN 978-80-86995-15-1.

¹³³ Citace z rozhovoru s Didi Kernem, pořázeného v rámci tvorby audiovizuálního materiálu. (Diplomová práce, audiovizuální část – *Vizuální esej o volné improvizaci: Music creating in real-time*)

4 SONICKÁ IMPROVIZACE Z PERSPEKTIVY SMYSLŮ A VIZUÁLNÍ ANTROPOLOGIE – METODOLOGIE DOKUMENTÁRNÍ TVORBY

V kapitole věnované vizuální antropologii se zamýšlím nad smyslovou perspektivou v přístupu k dokumentární tvorbě, která je součástí výzkumné metodologie. Reflektuji použité přístupy a metody, uskutečněné skrze interakci mezi objektivem kamery a aktéry improvizované scény.

Smyslová problematika je neobyčejně pestrá a nejednoznačná v západních i nezápadních společnostech. Výzkumy zaměřené na smyslovou problematiku byly hojně prováděny v 70.-80. letech a vytvořily bohatou základnu pro *smyslový obrat* či *smyslovou revoluci* v sociokulturní antropologii a kulturní a sociální historii spočívající v tom, že smysly, smyslové vnímání a poznání, smyslové modely atd. se mohly stát relevantním objektem terénního etnografického výzkumu. (Halbich in Horský, Martinec-Nováková, Pokorný 2019:176)¹³⁴

Základem antropologické audiovizuálně-dokumentární práce „*Esej o volné improvizaci*“¹³⁵, bylo pořídit prostřednictvím kamery vizuální materiál v interakci se zvukovou improvizací. Vizuální materiál sloužil jako záznam fenomenologických okamžiků vystupujících z pozadí skutečnosti. Posléze byl tento materiál podroben selekci v postprodukčním procesu, jež spočíval ve vytvoření audiovizuálního snímku oscilujícího mezi smyslovou a pojmovou úrovní.

Audiovizuální část vznikala po dobu několika let v součinnosti s uvedenými koncerty zvukové či volné improvizace v pardubickém *Divadle 29*. Koncerty však nebyly uváděny v pravidelném programovém rytmu, ale jejich uskutečnění spočívalo v dramaturgickém obsazení divadla. Různá četnost koncertů se odvíjela také od fluktuace hudebníků napříč Evropou. V *Divadle 29* bylo například možné v jeden měsíc navštívit dva různé koncerty zvukové improvizace, a naopak v jiné měsíce panovala jejich naprostá absence. Vedle toho – moje osobní přítomnost na všech uvedených koncertech rovněž nebyla stoprocentní, a tak průběh shromažďování dostatečného množství vizuálního materiálu pro tvorbu audiovizuálního dokumentu se protáhl na několik let. V celkovém součtu zhruba tři až čtyř let bylo možné seskupit dostatečné množství převážně abstraktního, občas velmi konkrétního

¹³⁴ HORSKÝ, Jan, Lenka MARTINEC NOVÁKOVÁ a Vít POKORNÝ. 2019. *Antropologie smyslů*. Praha: Togga, Andrias. ISBN 978-80-7571-027-7.

¹³⁵ Audiovizuální část diplomové práce.

materiálu, jež nese uspokojující hodnotu pro závěrečnou produkci a zodpovězení výzkumné otázky a pojetí volnosti ve zvukové improvizaci.

Zrakové a sluchové vjemy mají schopnost projekce na abstraktní úrovni. Zrak rozpoznává kategorie, sluch umožňuje jejich pochopení. Vidět znamená vnímat, slyšet znamená chápat. (Halbich in Horský, Martinec-Nováková, Pokorný 2019:179)¹³⁶

Dalším předpokladem práce s kamerou v terénu – bylo získat praktickou znalost s technickým fungováním a v rámci toho nalézt samostatné uvažování. V smyslu takového poznání – bylo postupným cílem zvýraznit přítomné aspekty v rámci improvizace, které spočívají zejména v roli intuice, smyslového vnímání a odhalování vrstev této komplexní zkušenosti. Za důležité považují vedení dialogu prostřednictvím rozhovorů se samotnými aktéry improvizace a jejich prostřednictvím tak nahlédnout do érické perspektivy jejich sluchového a pojmového vnímání. V celkovém počínání a zachycení dynamického procesu improvizace se tak vyjevují subjektivní vztahy jak ze strany autora (obraz, pohyb), tak ze strany aktérů (zvuk, rozhovory). Nicméně, v procesu postprodukce se snažím do značné míry o propojení obou perspektiv, a poskytnout tak otevřené interpretační pole pro případné diváky.

Antropologický film v tomto případě tedy není objektem, ale mnohem více polem, které se nabízí interpretaci diváků. Poté subjekt autora ustupuje do pozadí a uvolňuje místo subjektu diváka, který se může volně pohybovat v autorem vytvořeném interpretačním poli. Paradoxně klade tento přístup na subjekt autora ty nejvyšší nároky, protože právě na otevřenosti a šíři autorského dispozitivu záleží, jak široké interpretační pole před divákem rozprostře, jak široké nebo naopak zúžené budou hranice pro percepční možnosti, pro utváření a vnímání *obrazu-myšlenky*. (Petráň 2011:98)¹³⁷

Další vrstvou audiovizuálního dokumentu je pohyb kamery, kterým ve vybraných momentech dokumentu v souvislosti se subjektivním vztahem, reagují do jisté míry na myšlenkový proud sahající svými kořeny do postmoderního a poststrukturalistického myšlení. Je to metoda *dekonstrukce*, jejímž smyslem je odhalit vnitřní arbitrární hierarchie a skryté domněnky či předpoklady, ambivalenci, slepotu a logo – centricnost. (Petrusek 2012:148)¹³⁸ Reakce je to postupně vydedukovaná vzhledem k prostředí, a především k procesu

¹³⁶ HORSKÝ, Jan, Lenka MARTINEC NOVÁKOVÁ a Vít POKORNÝ. 2019. *Antropologie smyslu*. Praha: Togga, Andrias. ISBN 978-80-7571-027-7.

¹³⁷ PETRÁŇ, Tomáš. 2011. *Ecce homo: (esej o vizuální antropologii)*. Pardubice: Univerzita Pardubice. ISBN 978-80-7395-341-6.

¹³⁸ PETRUSEK, Miloslav a Jiří FIALA. 2012. *Společnost a kultura: sociologické úvahy a eseje*. Praha [i.e. Břeclav]: Malovaný kraj. Knihovna Ceny Nadace Dagmar a Václava Havlových VIZE 97. ISBN 978-80-904956-5-4.

improvizované tvorby. V procesu jsem se setkal s prvky dekonstrukce a destrukce ve smyslu promyšlení zvukového materiálu, vycházejícího z okolností, nebo jako prostředek k rozvíjení dalších nápadů, jak již dříve zmínil i *Miro Tóth*. Tím se tato zjevná charakteristika přenáší i do způsobu audiovizuální tvorby, což mimo jiné zesiluje subjektivní zkušenost a částečnou charakteristiku tvorby, která se poté během postprodukce opět stává sociální konstrukcí.

Postmoderní, post-procesuální fakt a hermeneutické paradigma směřuje od pozitivistických a hypoteticko-deduktivních metod ke konceptu dekonstrukce: film coby dějinný fakt a objekt hmotné kultury není strnulou neměnnou strukturou, intaktním a hotovým artefaktem, je to proces, který je uváděn do pohybu v každé další interakci s vnímajícím subjektem, proces historicky podmíněný, do jisté míry nahodilý, založený na „působení neopakovatelných a do značné míry nepředvídatelných struktur lidské psychiky. (Petráň 2011:104)¹³⁹

4.1 VIZUÁLNÍ A SMYSLOVÁ ANTROPOLOGIE

Když jsem se v počátcích studia vizuální antropologie setkal s antropologickými či etnografickými filmy, dalo by se říct, že jsem se jimi nechal do jisté míry inspirovat. I přes jejich historické zatížení, ať už ideologické či osvětové apod. vycházející z podstaty filmu, mě uvědomily o poznání a různosti v přístupu k filmovému materiálu, úhlu pohledu či hloubky záznamu. Zprostředkovávaly mně jiný pohled na skutečnosti, než tomu bylo například u masové produkce filmů a dokumentů, potažmo hlavních proudů vizuální produkce. Tím bych si však nechtěl myslet, že mainstreamová či masové produkce obrazů není v některých ohledech inspirativní či poučná, avšak vybrané případy s sebou nesou jistá úskalí pro volné myšlení. Nicméně, vedle toho mě antropologický či etnografický film připadal jako jeden z dalších předmětných způsobů, jak vedle textu zprostředkovat nebo prezentovat poznatky z terénu v rámci antropologie, které jsou občas těžko uchopitelné a zároveň jsou schopné diváka či posluchače do značné míry vtáhnout do samotného tematicky vymezeného prostředí.

K. G. Heider se systematicky věnoval výuce vizuální antropologie na University of South Carolina a etnografický film chápe především jako nástroj, jehož úkolem je přenášet informace, které psaná etnografie nedokáže zachytit. V jeho pojetí je „etnografie nadřazena

¹³⁹ PETRÁŇ, Tomáš. 2011. *Ecce homo: (esej o vizuální antropologii)*. Pardubice: Univerzita Pardubice. ISBN 978-80-7395-341-6. - cit. z (Gojda, M.: 2000. *Archeologie krajiny*, Academia Praha, str.47)

kinematografii“ a nejdůležitějším atributem etnografického filmu je míra etnografického poznání (porozumění), která film utváří (informuje). (Heider in Petráň 2011:139)¹⁴⁰

Vizuální antropologie či etnografie se částečně odchyluje od klasického výzkumného přístupu spočívajícího v reflexi a zkušenosti skrze akademické porozumění a znalosti. Sarah Pink definuje vizuální etnografii jako proces vytváření a reprezentování znalostí nebo způsobu poznávání, které je založeno na etnografově vlastní zkušenosti, která se protíná s lidmi, věcmi a místem setkání během procesu. Cílem takové praxe není objektivní pravdivost ale nabídnout takovou verzi etnografické zkušenosti, která bude co nejvěrnější realitě, zahrnující kontext ztělesňující smyslovou a citovou zkušenost. (Pink 2015:35)¹⁴¹

V rámci praktické části jsem do značné míry reagoval na odkaz vizuální antropologie v podání Sarah Pink a snažil se reflektovat vlastní zkušenosti v rámci zvukové improvizace se zkušenostmi s danými aktéry, jejichž princip vychází podobně ve zkoumání okolností ve zvukovém materiálu. Smyslový přístup, intuitivnost a reakčnost hrají v tomto směru hlavní roli a jsou dále motivovány ve snaze uvést tento přístup do kontextu.

Podle francouzského antropologa a filosofa *Francoise Laplantina*, který je považován za jednoho z hlavních teoretiků *smyslového obratu*, je smyslovost klíčovým tématem v přístupu k sociálnímu, které je vždy smyslové. Domníval se, že životní způsoby v jakékoliv společnosti nelze redukovat na systémy znaků, zbavené temporality, subjektivity, nebo smyslové schopnosti (sense ability), neboť sociální jevy jsou zvukovými, vizuálními, taktilními, gustatorickými a olfaktorickými jevy. (Laplantin in Halbich, Horský, Martinec-Nováková, Pokorný 2019:177)¹⁴²

Sarah Pink v knize „*Sensory ethnography*“ jde dál v používání smyslů v rámci vizuální etnografie. Přístup smyslové etnografie, jejíž kořeny sahají do období 80.-90. let 20. stol., spojuje se světem lidí skrze sdílení jejich aktivit a praxe, v nichž je zahrnutá jiná, nová i digitální nebo virtuální forma exprese. Dělat smyslovou etnografii znamená znovu promýšlet spoluúčast na etnografických technikách z hlediska smyslového vnímání, kategorií, významu a hodnotách nebo způsobu poznávání praktik. To zahrnuje vědomou a reflexivní účast smyslů

¹⁴⁰ PETRÁŇ, Tomáš. 2011. *Ecce homo: (esej o vizuální antropologii)*. Pardubice: Univerzita Pardubice. ISBN 978-80-7395-341-6 – cit. z (Heider, K. G. 2006. *Ethnographic Film*. Revised edition, University of Texas Press, Austin, str. 3-4)

¹⁴¹ PINK, Sarah. 2015. *Doing Sensory Ethnography*. 2nd.: Sage Publications Ltd, United Kingdom. ISBN 9781473905955.

¹⁴² HORSKÝ, Jan, Lenka MARTINEC NOVÁKOVÁ a Vít POKORNÝ. 2019. *Antropologie smyslů*. Kap. HALBICH, Marek. *Smysly v sociálně vědním výzkumu: od psychofyzického esencialismu k etnografii*. Praha: Togga, Andrias. ISBN 978-80-7571-027-7. cit. z (*Le social et le sensible: introduction a une anthropologie modale*. 2015. Paris: Téraédre)

v procesu zkoumání, avšak toto zkoumání se zakládá více na přístupu než na studování daných konsekvencí. (Pink 2015:6-7)¹⁴³

V případě práce na audiovizuálním dokumentu jsem přistupoval k poznání skrze konfrontaci s ruční kamerou na účasti smyslových vjemů. Smyslovou účast během interakce spatřuji především ve vnímání daných vjemů a vyjádření se pohybem kamery, jakožto reakce na zvukový proces či hru. Obraz je výrazem akustiky a dynamické práce s kamerou reagující na proměnlivý zvukový materiál. Avšak vedle toho – jsou zmíněné reakce i statického či polo statického rázu, ve kterých nechávám diváka v jeho vlastní imaginaci a vědomí. V dalších situacích kombinuji vícero pohybů dohromady a pracuji s hloubkou, kompozicí a s tím spojenou naléhavostí vycházející opět z okolností. Další úvahy pak souvisejí s hledáním smyslu a celkové soudržnosti dokumentu. V pohybu lze spatřovat i vlastní posun ve vnímání a praktickém přístupu k tématu.

Praktická stránka ve *vizuálně smyslovém přístupu hledá soudržnosti kulturně specifických kategorií, konvencí, morality a poznání, které nás informují o tom, jak lidé rozumí jejich zkušenosti*. Sarah Pink v souhrnné charakteristice antropologie smyslů přibližuje tři hlavní aspekty, které jsou debatovány. Je to průzkum v otázkách vztahu mezi *smyslovým vnímáním a kulturou*, otázek týkajících se statusu vidění ve vztahu k ostatním smyslům a také se poptává po *formách reflexivity*, které jdou za hranice dotazování se a ztělesnění znalostí. (Pink 2015:13)¹⁴⁴

Vztah smyslového vnímání ke kultuře – byl hudebníky uplatňován přímo v expresi improvizované tvorby, tudíž pro kompletní pochopení tohoto vztahu je podnětné zhlédnout audiovizuální část této práce, která byla rozšířena a doplněna o některé podrobnosti v již výše předložených kapitolách. Vybrané odpovědi aktérů na otázky vztahu smyslového vnímání, reflexe a hledání či promýšlení jiné metody v hudební praxi, byly předloženy a rozloženy v prvních dvou kapitolách. Nicméně, v souvislosti s formou reflexivity jste mohli zaznamenat konfrontaci s určitými hranicemi rozprostírajícími se mezi zvukovým materiálem a hudební strukturou, zvukem a pokusy takový proces objasňovat slovy nebo dokumentární formou a abstrakcí, jelikož tyto hranice jsou rozprostřeny zejména ve schopnosti smyslového vnímání a vyvození reakce a znalosti kontextu. V častých situacích bylo nutné intuitivně rozhodovat, zda danou situaci chci vyjádřit více v rámci metodologického myšlení nebo se pustím do

¹⁴³ PINK, Sarah. 2015. *Doing Sensory Ethnography*. 2nd.: Sage Publications Ltd, United Kingdom. ISBN 9781473905955.

¹⁴⁴ PINK, Sarah. 2015. *Doing Sensory Ethnography*. 2nd.: Sage Publications Ltd, United Kingdom. ISBN 9781473905955.

abstraktního vyjádření, které posléze zahrnovaly částečně prvky metodologického myšlení a částečně umělecké tvorby. Tudíž výsledkem bylo spojení obou přístupů, které tvořily tuto *intersubjektivní zkušenost*, přičemž tímto pojmem *intersubjektivita* – odkazují na publikaci *Between Art and Anthropology*.¹⁴⁵

A. Schneider a Ch. Wright v publikaci „*Between Art and Anthropology*“ se pokoušejí nalézt společný základ pro metodologická východiska v současném akademickém prostředí. Na příkladech poskytnutých i od dalších autorů poukazují na možnosti propojení uměleckého vyjádření s antropologickými metodami, jako například vizuální médium s textem nebo smyslovost a materiální expresí. Společný potenciál spatřují zejména v roli smyslové krajiny. Naopak jejich znepokojení vychází z nedostatečné reprezentace například u textové formy, jelikož pokud se jedná o komplexní smyslový přístup a výzkum v terénu, jejich reprezentace nabízí i rozmanité formy prezentace. Samozřejmě každé médium odhaluje své výhody i úskali a tím spatřují potenciál v rozvíjení vzájemné spolupráce antropologie a umění. Autoři odkazují na příklad problematiky reprezentace, kterou zmiňuje *George Marcus* v knize „*Writing Culture*“, nebo naopak na potenciální možnosti – multi-mediální kolaborativní projekt vizuální a zvukové spolupráce, odkazující na vizuální umělkyni *Virginii Ryan* a projekt „*Castaways (2008)*“. Těmito příklady také uvádějí inovaci a výzvy pro nový směr ve vizuální antropologii či současném umění. (Schneider, Wright 2013:5-7)¹⁴⁶

Úskali nedostatečné reprezentace je patrné v mnoha ohledech této práce. Zvolená média, jimiž předkládám svou práci jsou uskutečněny prostřednictvím psaného textu a audiovizuální práce. Tyto média nejsou totožná s živou interakcí, nicméně odhalují jiné roviny improvizace. Zároveň závěrečné výstupy byly do značné míry ovlivněny subjektivním přístupem ve vnímání, a to může i nemusí zahrnovat všechny okolnosti nebo aspekty spojené s volnou improvizací. Rovněž dané prostředí bylo ovlivněno dramaturgickým výběrem ze strany *Divadla 29* a osobní schopnosti podílet se na všech uskutečněných performancích. Především jsem nezahrnul všechny výpovědi a aktéry, kteří byli součástí performancí volné improvizace v *Divadle 29*. To jednak z dramaturgických důvodů, ale i z důvodů samotné realizace rozhovorů se všemi hudebníky po skončení koncertů. Někteří jej odmítli, jiný se cítili unavení nebo k tomu měli jiné důvody, které jsem naprosto respektoval. Co uniká nedostatečné reprezentaci, je přítomná role žen, kterých je jistě na scéně volné improvizace hned několik. Nicméně během přípravy a práce na dokumentu se možnost udělat rozhovor

¹⁴⁵ SCHNEIDER, Arnold. WRIGHT, Christopher. 2013. *Between Art and Anthropology: Contemporary Ethnographic Practice*, eds. London: Bloomsbury Academic.

¹⁴⁶ Tamtéž.

s ženským elementem vyskytla pouze jednou. Co je však přínosem v propojování antropologie a umění, jsou možnosti experimentální tvorby. Práce s technickými možnostmi kamery, užití abstraktních tvarů, světla a rozšiřování pole zrakového vnímání, kterými je možné přinášet jiný, popřípadě nový obsah informace.

Jedním ze způsobů, jak prozkoumat nebo načrtnout konvergenci mezi uměním a antropologií, je podívat se na stále více rozmazané hranice mezi disciplínami v oblasti pohyblivých obrazů. V poslední době se stírají hranice mezi tím, co kdysi rozdělovalo mediální oblasti – experimentální video, tvorba dokumentárních filmů a krátký film. Současní umělci využívají pohyblivý obraz k dokumentování světa kolem sebe, stejně jako se tvůrci dokumentárních filmů zabývají experimentováním s formálními vlastnostmi filmových obrazů a strukturou filmu. Tento druh dokumentární práce jasně přivádí umělce do oblastí sblížení se s antropologií a antropologickým zájmem. (Pink 2015:15)¹⁴⁷

Součástí této práce je také poukázat na možnosti a metody „*zvukové etnografie*“ neboli „*sonic ethnography*“, kterou je možné aplikovat na způsoby dokumentování. „*Zvuková etnografie*“ odráží etnografické výzkumné praktiky, zahrnující interpretaci a překlad významů místních aktérů. Tuto metodologii – lze chápat i jako snahu v rámci etnografie zvukové reprezentace v pochopení způsobů poznání bytí, které je smysluplné, pokud jde o jejich význam pocitů a procesů. Sonické znázornění dat může být také příležitostí pro transparentnost a poskytnutí hlasu daným účastníkům a nastínění některých aspektů etnografie pro jasnější spolupráci. Kromě toho se to týká otázek jednání a krize zastoupení v antropologii. Pomocí sonické etnografie lze rezonující zvuky zobrazit metaforickým způsobem. (Gershon 2012:5)¹⁴⁸

Zvuková etnografie je bezezbytku velmi důležitá v přístupu k volné improvizaci z hlediska antropologie či etnografie, jelikož tento způsob hry není založen na zvláště pojaté hudební struktuře, tudíž není zcela možné analyzovat tuto strukturu, jak již dříve o tom hovořil i polský hudebník a filozof *Rafal Mazur*. Jde především o tzv. *zvukový fenomén*, který je možný chápat v tom smyslu, jak se jeví daným aktérům nebo posluchačům či obecnstvu. Tudíž vizuální ztvárnění poskytuje vhodnou formu pro přenos takového sdělení. Je evidentní, že oba přístupy antropologického poznání, jak „*sensory ethnography*“ tak „*sonic ethnography*“, se vzájemně prolínají s použitím terénních nahrávek nebo vizuálního

¹⁴⁷ PINK, Sarah. 2015. *Doing Sensory Ethnography*. 2nd.: Sage Publications Ltd, United Kingdom. ISBN 9781473905955.

¹⁴⁸ GERSHON, Walter S. 2014. *Sonic Ethnography as Method and in Practice: Urban Students, Sounds and Making Sense of Science*. *Anthropology News*, 51 (53) [cit. online 2020-06-14]. ISSN 0098-1605.

materiálu, a tím je dále možné rozvíjet vzdělávací, reprezentativní, uměleckou nebo jakoukoliv jinou činnost s tím spojenou.

4.1.1 SMYSLOVÉ VNÍMÁNÍ V ANTROPOLOGICKÉ PERSPEKTIVĚ

Antropologické vidění založené na socialitě smyslovosti (sociality of sensations), podle níž se smysly navzájem ovlivňují, jsou mezi sebou konfliktní nebo se mohou doplňovat. (Halbich in Horský, Martinec-Nováková, Pokorný 2019:169)¹⁴⁹ Volná improvizace je smyslově komplexní činnost, tudíž bychom mohli uvažovat minimálně o pěti smyslech a více zapojených do procesu vnímání. V tomto případě se zaměřím ve smyslové perspektivě, především na sluch, který umožňuje vzájemné chápání.

Lidský mozek je uzpůsoben pro vnímání pohybu ušního bubínku o jednu sto miliardtinu milimetru. Je úžasné, s jakou citlivostí a přesností přenosu nervových impulzů do příslušného korového analyzátoru je děj zajištěn. Lidské ucho slyší v rozsahu 16-20 000 Hz a mimovolně vnímáme až 90 % zvuků z okolí. Zvukové vlny, tj. mechanická energie, působí na všechny buňky těla. Vnímání zvukových vibrací skeletem nebo celým povrchem těla se někdy děje i uvědoměním. Stává se tak při vyšetření kostního vedení v ORL ambulanci, při vyšetření vibračního citu v neurologii, spontánně si to někdy uvědomíme při vnímání zvuků varhan v kostech s příznivou akustikou. (Jandová 2009:208)¹⁵⁰

Etnomuzikolog, antropolog a lingvista *Steven Feld* prováděl svůj výzkum mezi Kalulii (jeden z mnoha papujských kmenů), kde se zabýval jedním ze smyslů (sluchem) jako jednotkou analýzy. Pro Kaluli jsou zvuky a hudební projevy ústředními kosmologickými kategoriemi. Například ptáky rozřazují nejen podle jejich vzhledu, ale především podle jejich pěveckých kreací na ty, „kteří zpívají, ty, kteří pláčou, ty, kteří hvízdají, ty, kteří hovoří jazykem bosavi, ty, kteří vyslovují svá jména, ty, kteří vydávají pouhý zvuk, a na ty, kteří způsobují hodně hluku...“ Zvuky v této společnosti slouží jako symbolická soustava významů a písně a hudba jsou zřejmě středobodem jejich prostorového i myšlenkového světa. *Feld* je tedy považován jedním z iniciátorů etnografického přístupu ke studiu smyslového (sluchového) vnímání. (Halbich in Horský, Martinec-Nováková, Pokorný 2019:170-171)¹⁵¹

¹⁴⁹ HALBICH, Marek. 2019. *Smysly v sociálně vědním výzkumu: od psychofyzického esencialismu k etnografii*. in HORSKÝ, Jan, Lenka MARTINEC NOVÁKOVÁ a Vít POKORNÝ. 2019. *Antropologie smyslů*. Praha: Togga, Andrias. ISBN 978-80-7571-027-7.

¹⁵⁰ JANDOVÁ, Dobroslava. 2009. *Balneologie*. Praha: Grada. ISBN 978-80-247-2820-9.

¹⁵¹ HALBICH, Marek. 2019. *Smysly v sociálně vědním výzkumu: od psychofyzického esencialismu k etnografii*. in HORSKÝ, Jan, Lenka MARTINEC NOVÁKOVÁ a Vít POKORNÝ. 2019. *Antropologie smyslů*. Praha: Togga, Andrias. ISBN 978-80-7571-027-7.– Halbich pro svůj příspěvek čerpá ze studie *Sound and Sentiment*.

Etnografové se vždy zabývali tím, jak jejich vlastní smyslové zkušenosti mohou napomáhat v učení o světě ostatních lidí. V dřívějších diskuzích o smyslovém vnímání existovala tendence uvažovat ve dvou oddělených rovinách, v rovině těla a mysli. Například přístup Victora Turnera – rozděloval smyslové vnímání na tělo a mysl, který každému smyslu přiděloval rozlišující roli v produkci zkušeností. To naznačuje objektivizaci tělesné zkušenosti skrze racionalizující mysl. Nadto se vyjevují reakce s myšlenkami dekonstrukce, které rozkládají představu toho, že zkušenost nevzniká na základě oddělení těla a mysli. *Tělo* jednoduše není zdrojem zkušeností a aktivity, které by mohlo být racionalizováno nebo kontrolováno skrze mysl, ale samo o sobě je zdrojem *znalostí a jednání (agency)*. Tento více *multi-senzorický* přístup je například rozpracován ve filozofické fenomenologii Maurice Marleau-Pontyho nebo praktické teorii jednání Pierra Bourdieu. (Pink 2015:26-27)¹⁵²

Kanadský sociální geograf *John Douglas Porteous* se snažil ve svých pracích o „debyrokratizování“ smyslů zabránit, aby smysly byly nadále oddělovány. Oddělování smyslů od dětství může vést v pozdějším věku až ke smyslové homogenitě či převaze jednoho smyslu nad druhým. Jedni pak chodí do galerií těšit své oči, další na koncerty uspokojovat své uši, jiný se oddávají v restauracích svým chuťovým touhám, část procvičuje svaly ve fitness centrech a další tráví neúměrně dlouhý čas v navoněných supermarketech. Výsledkem pak může být jasné omezení nebo otupení ostatních smyslů na úkor druhého, jakýsi *jednostranný hédonismus*, který může vést k uměle vytvořené typologii člověka založeného na preferenci jednoho smyslu nad druhým. V extrémních případech to může vést k otupení sociálně sensorických hranic a může podněcovat nebo prohlubovat sociální rozdíly mezi lidmi. (Porteous in Halbich, Horský, Martinec-Nováková, Pokorný 2019:178)¹⁵³ Podle toho můžeme zvažovat i ten názor, že naše smysly jsou formovány již od útlého věku podle toho, v jakém prostředí vyrůstáme a jakou smyslovou krajinou toto prostředí disponuje. V první kapitole diplomové práce jsem krátce uvedl studii Tomáše Řiháčka¹⁵⁴, který zkoumal zvukovou krajinu podle míry zvukového znečištění. Z textu vyplývá, že zvuková krajina podněcuje různou míru smyslového zapojení během vnímání.

Birds, Weeping, Poetic, and Song in Kaluli Expression, která vyšla poprvé v roce 1982 v Durhamu a Londýně v Duke University Press.

¹⁵² PINK, Sarah. 2015. *Doing Sensory Ethnography*. 2nd.: Sage Publications Ltd, United Kingdom. ISBN 9781473905955.

¹⁵³ HALBICH, Marek. 2019. *Smysly v sociálně vědním výzkumu: od psychofyzického esencialismu k etnografii*. in HORSKÝ, Jan, Lenka MARTINEC NOVÁKOVÁ a Vít POKORNÝ. 2019. *Antropologie smyslů*. Praha: Togga, Andrias. ISBN 978-80-7571-0277. Halbich čerpá myšlenky z knihy od PORTEOUS, J. D. 1990. *Landscape of the Mind: World of Sense Metaphore*, Toronto: University of Toronto Press.

¹⁵⁴ Řiháček, Tomáš. 2006. *Jak zní město? Zvukové prostředí města z hlediska konceptu sonosféry*. Sociální Studia. Masarykova Univerzita. 11. str. 155-171. 10.5817/SOC2006-2-155.

Díky přístupu k volné improvizaci, především skrze objektiv kamery, intuici a smyslového vnímání (zejména zrak a sluch), se nepovažují za vytříbeného znalce hudby, hudební teorie nebo za výborného hudebníka. Spíše mě toto prostředí inspiruje a uvádí v myšlenky spojené se zvukem, hudbou, které dále mohu promýšlet skrze smyslové vnímání a imaginaci, a pojmut tedy tento zájem jako formu učení. Jelikož z osobního hlediska považuji hudbu či fenomény zvuku za neoddělitelnou součást lidského života pro naplnění smyslu, štěstí a s tím spojených aspektů bytí.

V různých společnostech panuje různá míra ve způsobech a důrazech na smyslové vnímání. Hudebníci v dané společnosti se ve schopnostech smyslového vnímání nepochybně liší podle toho, do jaké míry jejich rozvoj smyslového vnímání podněcovala výchova, socializace, vzdělání, náboženství, v jakém sociokulturním prostředí se pohybují, jaká infrastruktura tvoří toto prostředí, jaké používají komunikační kanály, jaké jazyky jsou součástí takové komunikace, apod. V rámci kapitoly antropologie a smysly se snažím navázat na fakt, že hudebníci, kteří tvoří formu a obsah volné improvizace, pocházejí z odlišných koutů světa (USA, Jižní Ameriky, Evropy, Asie), kde mezi nimi panuje jiný smyslový přístup ve vnímání zvukové matérie zejména podle toho, jakým vztahem se vyznačují k takové materii. Tento přístup se může lišit v rámci sociokulturních okruhů či zvukové krajiny, kde žijí či působí. Tyto pocity, mimo jiných, mohou být přenášeny do procesu improvizace, i když zde může panovat jistá snaha se oprostit od podobných vlivů. Na člověka žijícího ve městě obklopeného vysoce modernizovanou infrastrukturou, působí jiné sluchové podněty a tlaky ve zvukové krajině než na člověka žijícího v přírodě obklopeného vysoko informační zvukovou krajinou. Nicméně předpokládám tím, že jednotliví aktéři v rámci improvizace mají nepochybně silný vztah k hudbě a sluchovému vnímání. Tím v improvizaci mohou více, případně výstižněji, reflektovat vlastní pocitovou krajinu nebo zvukovou krajinu blízkého města či přírody, v níž se pohybují.

Jak už jsem výše zmínil s odkazem na odborné články a literaturu (kniha *Antropologie smyslů*)¹⁵⁵, tělo a celkové smyslové vnímání se v jakémkoliv prostředí neredukuje na jednotlivé smysly, ale celkově se prolínají v návaznosti na prostředí, lokalitu, sociálně-kulturní a náboženský kontext. Hudebníky je možné chápat podle zvukové exprese podle toho, jaká je jejich zkušenost, vztah k lokální hudební tradici, mýtům, jakým smyslem naplňují osobní filosofii. Vztah smyslového vnímání a komplexního přístupu k volné

¹⁵⁵ HORSKÝ, Jan, Lenka MARTINEC NOVÁKOVÁ a Vít POKORNÝ. 2019. *Antropologie smyslů*. Praha: Togga, Andrias. ISBN 978-80-7571-027-7.

improvizaci je důležitý v porozumění role komunikace jakožto nehmotné a neviditelné architektury či neviditelné energie.

4.2 VIZUÁLNÍ ESEJ O VOLNÉ IMPROVIZACI

Popisem „*Vizuální eseje o volné improvizaci*“ se nesnažím o rozpracování detailní analýzy vlastní tvorby, ale spíše o doplnění stávajících a dalších myšlenek a okolností, které doprovázely jejich vznik. Celkový vývoj obsahu audiovizuálu vznikl v prostředí divadla a dále prací v postprodukcii, která je ovlivněna zkušeností, selekcí a invencí prostřednictvím intuice, imaginace a realizovaným výzkumem. Strihová struktura dokumentu je koncipována jako průvodce improvizovanou metodou prostřednictvím reprezentace druhých, prostřednictvím zvukové tvorby. Struktura vznikala víceméně jako reakce na dynamický vývoj improvizace, pohybů kamery, podobností v obraze a souzvucích. Rovněž se snažím vizuální materiál ustavit do pojmové srozumitelnosti, v níž se nesnažím o potvrzování svým domněnek o improvizaci, ale spíše zahrnout názor a pohled daných aktérů. Vůbec tu nejdůležitější roli v dokumentu hraje zvuk, který je neoddělitelně spjatý s prostředím a jednotlivými tvůrci. Z určitého hlediska zde zvuk vystupuje jako hlavní element celého vizuálního představení, občas je upozaděn pod pojmovým doplněním a jindy zcela přebírá narativní linku.¹⁵⁶ Avšak pokud se budeme zabírat zvukovou kvalitou nahrávek pořízených během představení, musím uznat tu skutečnost, že nahrávky byly pořízovány na různé typy kamer s lepší či horší záznamovou kvalitou zvukové stopy.¹⁵⁷

Následně bych rád doplnil celkový vývoj narativu soustředěný v audiovizuální části diplomové práce. Úvodní okno dokumentu představuje prázdnotu, ve kterém se prolínají zvukové vibrace klarinetu, bubnů a tibetských činelů. Mimo klarinet najdeme tyto nástroje jako součást hudebního doprovodu při modlitbách a rituálech tibetských mnichů. Tentokrát však činily a bubny nerozeznávali mniši, ale rakouský bubeník *Didi Kern*. V duchu zvukového materiálu lze zaznamenat prolínání odlišných hudebních kultur a dialektů, které

¹⁵⁶ Při popisu této kapitoly jsem se inspiroval textem Terezy Bernátkové – *Naučit se pohybovat v neurčitosti: Filmy Sensory Ethnography Lab (SEL) a etika zírání*, která se citovala z rozhovoru s J. P. Sniadeckí a Vérénou Paravel pro *Cultural Anthropology* v otázce tvorby zvuku. Spíše, než konkrétní promluvy je tu podstatná akustická materialita prostředí. Autoři a autorky v tomto ohledu neváhají zvuk označit za další filmovou postavu, nebo dokonce hlavní postavu. Vždy jde o synchronní zvuk a autentické zvuky natočené na místě. Filmy jsou prosty extradiegetické hudby (vševědoucího vypravěče), která by diváka oddalovala od prostředí, které sleduje (resp. od reálného žitého prostoru). (Bernátková 2018:14)
BERNÁTKOVÁ, Tereza. 2018. *Naučit se pohybovat v neurčitosti: Filmy Sensory Ethnography Lab a etika zírání*. Biograf. (67-68), str. 3-28.

¹⁵⁷ Během záznamu byla vždy přítomna pouze jedna kamera, nicméně kvalita nahrávací techniky se lišila vzhledem k dostupným možnostem zapůjčené techniky na katedře.

ustavovaly tehdejší improvizaci. Zvuk dotvářel hrou na klarinet *Zdeněk Závodný*, jehož vibrace se prolínaly s vodní hladinou situovanou uvnitř skleněné nádoby. Ono symbolicky vyjádřené prolínání se zračilo v nastavení objektivu kamery, intuitivně zaměřeném na konkrétní místo a zachycující odraz pohybujících se vln na vodní hladině. Audiovizuálně bylo toto prolínání autentické svým obrazem i zvukem a odkazuje na samotný princip neurčitosti volné improvizace ve svém pohybu, který je zahalen mírou abstrakce.

Kamera reprezentovaná obrazem vzniklého z odrazu od vodní hladiny pozvolna prostoupila do nadcházející scény, rozkrývající zvuky v pozadí. *Didi Kern* v herní kombinaci s bubny a činely, představil jeden z úvodních aspektů volné improvizace, což jsou v procesu *rychlé změny, použití intuice a reakce*. *Zdeněk Závodný* reagoval na *Didiho* rytmus, do něhož se zapojil se zdvojenou zvukovou perspektivou, respektive simultánní hrou na dva klarinety. Poté v rámci úvodu *Zdeněk* představuje kombinaci zvukové a vokální improvizace se saxofonem. *Zdeněk* je nejen velkým nadšencem hudební improvizace, ale zároveň je pověřen vedením a dramaturgií *Divadla 29*, tudíž v pozadí stojí za uvedenými koncerty a performancemi v rámci hudební improvizace.

Směrem k pokračujícími vývoji jsem se ubral k dialogu tvořeného mezi hudebníky, jež představuje hlas současného pojetí volné improvizace. *Martin Küchen* v úvodu vysvětlil různost dialektů vstupujících do improvizovaného proudu.

„Metoda současné volné improvizace je ze způsobu velmi odlišná v různých dialektech improvizování a v používání hudebních nástrojů. Mohou znít velmi odlišně, protože používáte rytmus, melodie a vlivy z nejrůznějších hudební kultur, ale stále se jedná o improvizaci“.

Mimo jiné na začátek je důležité také zmínit zvukové podkreslení každého z dialogů, odehrávajícího se v pozadí. Ve zvukovém pozadí se však do značné míry nesnažím manipulovat s danou scénou, ale spíše představit divákům jednotlivé zvukové pozadí každé z osobností. Drtivá většina zvukového podkreslení souvisí s daným hudebníkem a reflektuje tak jeho signifikantní a zároveň proměnlivý zvukový přístup k improvizaci.

V dalším vývoji volná hra s obrazem reflektovala improvizující trio, které zahrnovalo do své improvizace různé kulturní, konkrétně východní zvukové dialekty. Trio bylo tvořené hudebníky *Martinem Küchenem* ze Švédska, *Vascem Trillou* z Katalánska a *Rafalem Mazurem* z Polska. I když každý z těchto hudebníků již původně hrál s každou osobností nezávisle na sobě, v takto společné konfiguraci improvizovali úplně poprvé. Výsledek společné interakce byl zachycen v audiovizuální ukázce unikátní zvukové fenomenologie.

Podobně jako prostřednictvím principu improvizace, tak i prostřednictvím imaginace v obraze lze zachytit otisk skutečnosti, která z reality dobývá realitu novou. Prostřednictvím

kamery je zachycován obraz, povrch světa a mnohem vzácněji i toho, co je pod ním, dráždivou strukturu, v níž se to hemží tvary a významy, které nelze uchopit pojmovou logikou, ale které je možné cítit a odhadovat. (Dryje, Svěrák, Telerovský 2016:385)¹⁵⁸

V dialogu onoho osobitého vnímání improvizace, doplnil svým pohledem Vasco Trilla. „Pro mě je improvizace o kuriozitách. To znamená například, že uchopím hadičku a začnu přes ni foukat do bubnu nebo poté na buben položím některý z předmětů a začnu bubnovat.... Obzvláště, když hrajete každý den. Například nedávno, když jsem byl na tour, tak neustále přemýšlím o tom, že dělám pořád ty stejné věci dokola. Takže poté každým koncertem volně improvizace hledám něco, co mi dodá mozkovou aktivitu. A to něco mohou pak dále a znovu prozkoumávat“.

Rafal Mazur zmínil zajímavou myšlenku, respektive mentální stav, ve kterém je člověk otevřený vnímání reálných zvukových okolností, ale i interaktivní soustavy, v níž se nachází. „Volná improvizace je naléhavý stav, spontánní řád. Naléhavost spočívá v tom, co vychází ven z okolností během hry“. Z toho lze dedukovat určitý stav jako něco, co vychází z okolností zvuku, ale i z pozadí lidské paměti, psychiky či úrovně nevědomí, přičemž volným procesem tyto nevědomé okolnosti zpřítomňujeme ve zvukovém materiálu.

Nicméně, v dalším vývoji dokumentární tvorby jsem chtěl symbolicky vyjádřit obrazem to, že proces spočívající ve vnímání okolností souvisí s dostatečným ponořením, respektive vnořením se do zvukového materiálu. Tudiž objektiv kamery metaforicky sestupuje po vertikále do hloubky rozpracovaného materiálu, v níž se tento objektiv může pohybovat. Tuto scénu reprezentovala mladá dvojice *Vojtěch Procházka* a *Gregorij Bagdasarov*. I když obraz postrádal zpřítomnění osoby *Gregorije Bagdasarova*, jeho pronikavý a dráždivý industriální zvuk saxofonu byl nepřeslechnutelný.

Georgij Bagdasarov je česko-arménský multiinstrumentalista a vizuální umělec. Hraje na saxofon, kytaru preparovanou nalezenými předměty a gramofon. Vystupuje se sólovým projektem *Ukamau*, je členem Pražského improvizčního orchestru, Kolektivu a kapely *IQ+1*. Kolega *Vojtěch Procházka* je český pianista a skladatel, pohybující se na poli jazzu a improvizované hudby. Je aktivní v kapelách *Bergljot*, *Vertigo*, *Raga Bansal*, *Ankramu*, *Sato-San To* a vystupuje také sólově. Ve své hudbě využívá rozmanité klávesové nástroje, syntezátory a elektroniku. (Divadlo29: Archiv)¹⁵⁹

¹⁵⁸ DRYJE, František, Šimon SVĚRÁK a Roman TELEROVSKÝ. 2016. *Princip imaginace: tvůrčí proces hry, experimentace, volná tvorba*: pracovní sborník Skupiny českých a slovenských surrealistů. Praha: Spolek Analogon. ISBN 978-80-905968-8-7.

¹⁵⁹ Divadlo 29, 2020. *Archiv 2002-2019/starý web Divadla 29*. Dostupné z: <http://www.divadlo29.cz/Archiv> Citováno. 11.6.2020.

Scéna rovněž navazuje na zvukovou performanci německého pianisty a zároveň signifikantní osobnosti mezinárodní improvizální scény *Thomase Lehna*. Ten využil svou zkušenost z hry na piano a přenesl ji na syntezátor *EMS Synthi A*, který rozšířil o modifikaci specifických kláves tak, aby bylo možné do improvizace zanést elektrizované zvuky kláves v reálném čase.

Thomas Lehn, jakožto zkušený pianista osciloval ve spektru zvukové explorace. Prvky zvukové dekonstrukce rozkládal na částičky, které následně spojoval v nové výrazy. Výrazy proudily prostorem a rezonovaly až na dřevě kosti. *Lehnovu* explorativní performanci na krátký okamžik v dokumentu doplnil svými slovy slovenský skladatel *Miro Tóth*, který v pozadí ilustrativních záběrů popisuje *Lehnovo* osobní hudební pozadí. Původně se oba dva protagonisté velmi dobře znali a společně si zahráli například při příležitosti koncertu Pražského Improvizčního Orchestru, založeného *Georgem Cremaschim*. Když jsem na okamžik během rozhovoru zmínil jméno *Thomas Lehn*, tak *Miro* pohotově na jméno reagoval a otevřeně se vyslovil respektu vůči jeho tvorbě a přidal několik dodatků.

„On je v podstatě výborný klavírista, tam je ta celá finta jeho obratnosti. Můžete vnímat jeho rychlost a také jeho ucho je nastavené na stálé změny. Dokáže velmi dobře vnímat drobné rozdíly ve změnách. Na to je zvyklý z hraní klavír, na rychlé změny, akordické změny, harmonické změny anebo jakékoliv jiné změny. Ve výsledku cítí velké rozdíly, které umí spojovat“.

Následovala autentická tvorba *Thomase Lehna*, při níž vysvětloval vlastní vnímání a pozici v otevřeném způsobu improvizace v reálném čase. Mimo jiné vyjasnil některé pojmy, které souvisely s danou improvizací.

„Řekněme zhruba, že v 90. letech, jsem stále před koncertem kousek po kousku nastavoval a měnil hlavní zvuk neboli „patch“, který byl předpřipravený. Dnes však tuto zkušenost již nepracuji. Dnes je pro mě tento proces něčím, kde v podstatě můžu začít v jakékoliv situaci, v jaké je syntezátor nastavený, a odtamtud vycházet. Avšak to vůbec nevadí, protože jinými slovy je to jako, když skočíte do vody, a v tu chvíli se ocitnete v přítomném čase bytí“.

Thomas Lehn tehdy vystupoval jako součást tria *Thermal*. Toto trio doplňovali na tenorsaxofon *John Butcher* a na elektrickou kytaru *Andy Moor*. *Andy Moor* je britský kytarista s bohatými zkušenostmi, člen kultovní nizozemské post rockové kapely *The Ex*. K výčtu kapel, se kterými spolupracoval, patří klezmerpunková *Kletka Red*, *Dog Faced Hermans* nebo kvartet *Lean Left*. Dalším členem sestavy je významný britský saxofonista, improvizátor, skladatel a teoretik *John Butcher*. Ve svých projektech využívá saxofon velmi unikátním

způsobem a posouvá jeho zvukové a výrazové možnosti, přičemž vychází z analýzy zvukových možností nástroje a akustiky konkrétního prostoru. Řadu vystoupení a nahrávek realizoval na neobvyklých místech, v atypickém akustickém prostředí (jako např. v jeskyni, mauzoleu nebo nádrži). Úctyhodný seznam muzikantů, se kterými *Butcher* spolupracoval, zahrnuje stovky jmen (vč. Freda Frithe, Dereka Baileyho, Johna Tilburyho, Thurstona Moora, Phil Minton nebo Evana Parkera). (Divadlo29: Archiv)¹⁶⁰

Lehn dále ve svém vstupu vyzdvihl aspekt **přítomného bytí**, který zažívá během improvizace, a děj se navrátil opět k *Mirolavovi*, který v rozhovoru poznamenal další výrazné aspekty improvizace, jež je nezbytné si uvědomit ve vnímání a sledování audiovize.

„Žádná témata nejsou přichystaná, vytváříme je na místě. Pokud se něčeho chytíme, což je možné diatonicky, tonálně nebo melodicky, tak je to spontánně vymyšlené na tom místě. Toto je jistým způsobem hraniční hudba, postavená na hraničních faktorech. Jak v hrani, tak i v tom, co se v ní hovoří a jak se vyhraňuje. To znamená, že pokud tam chybí moment motivace, proč a co takovou hudbou chceme říci? Tak jednoduše hudba se stává plochou, vyprahlou a kapely se stávají dosti stejné, ale technicky jsou velmi dokonalé. Každý už pak zkoumá jednotlivé složky, které má po čase velmi dobře probrané a pomalu najdeme v – knihách, co máme vlastně dělat“.

Míro upozorňuje i na to, že tato praxe v některých chvílích rozkládá ideál očekávání nebo ideál toho, co vlastně může člověk očekávat v předem nastavených soustavách myšlení. Do jisté míry tím reaguje na formy totalitního myšlení, které předem nastavené očekávání v představě rozkládá.

Pokud se zaměříme na pozici kamery a daného obrazu, zvolil jsem tzv. „*observační polohu kamery*“,¹⁶¹ do které příliš nezasahuji a ponechávám stabilnímu obrazu. Jde o statický záběr soustředěný na celé *ACT Trio*, kde divák může směřovat svou pozornost dle vlastního uvážení a vnímat *extrémní polohu hudby a další jednotlivé prvky*. Podobně, jako když

¹⁶⁰ Divadlo 29, 2020. *Archiv 2002-2019/starý web Divadla 29*. Dostupné z: <http://www.divadlo29.cz/Archiv> Citováno. 11.6.2020.

¹⁶¹ V textu Terezy Bernátkové – *Naučit se pohybovat v neurčitosti: Filmy Sensory Ethnography Lab (SEL) a etika zírání*, autorka reaguje na úzus observačních filmů spjatých s polohou kamery v pojetí *SEL*. Klade si otázku, zda existuje něco jako dobré a špatné pozorování? Nebo zda je člověk dobrý pozorovatel? *SEL* vybízí k tomu, že pozorování nestačí, že je ho třeba nějak – implicitně či explicitně – zpřítomnit. Činí tak na několika úrovních: Autoři ve filmech zacházejí volně s vlastní přítomností – někdy jdou před kamerou zahlédnout cizí elementy, jindy jsou slyšet hlasy, nebo se k nim přímo odkazují postavy před kamerou, případně vedou s postavami před kamerou rozhovor. Oproti úzu observačních filmů ale také nechávají postavy dívat se mlčky do kamery, ať už jde o lidi, zvířata nebo předměty, u kterých jejich směr pohledu nerozpoznáme. (Bernátková 2018:10-11)

BERNÁTKOVÁ, Tereza. 2018. *Naučit se pohybovat v neurčitosti: Filmy Sensory Ethnography Lab a etika zírání*. Biograf. (67-68), str. 3-28.

posluchač klasické hudby sedí během koncertu a v klidném soustředění naslouchá komponované tvorbě.

Extrémní a v tomto případě i *vyčerpávající* stupeň improvizace pokračoval v následující scéně, kde se představila živoucí legenda světového freejazzu a guru evropské hudební improvizace. Byl jím tehdy již osmdesátiletý německý saxofonista a klarinetista *Peter Brötzmann*. Vystoupil s triem *Full Blast*. Jednalo se o třetí vystoupení světově uznávaného freejazzového novátora v České republice. První se odehrálo v Praze před 13 lety, druhé na festivalu *Jazz Goes To Town* v roce 2016. Trio *Full Blast* tvořené švýcarskou rytmikou basisty *Marino Pliakase* a bubeníka *Michaela Wertmüllera* je, jak ostatně název napovídá, jednou z nejostřejších a nejenergičtějších *Brötzmannových* formací vůbec. *Brötzmann*, který vystudoval malbu, začal svou hudební kariéru koncem 50. let hraním v dixielandových kapelách, ale už v polovině 60. let aktivně spoluvytvářel evropskou freejazzovou scénu. V roce 1968 natočil kultovní album *Machine Gun*, dodnes považované za jedno z nejpozoruhodnějších alb freejazzu vůbec a za evropskou odpověď na „Novou jazzovou vlnu“ z USA. Jako hráč na téměř všechny typy saxofonů a klarinetů si *Brötzmann* získal renomé díky své rychlé a převážně brutální powerjazzové hře. Posunul tak americký vliv freejazzu k silovému, eruptivně energickému hraní, které oslovuje i publikum punku, noisu a „nadstylových“ experimentů. Francouzský filmař Bernard Josse¹⁶², který o *Brötzmannovi* natočil dokument, o něm říká: „Ve filmu vyvstává jedna základní otázka. Jak může hudebník padesát let vytvářet – tak silnou energii? Co ji udržuje?... Peter je pořád ve stavu hledání, nacházení, proměny... Nikdy není sám se sebou spokojený, pořád zkouší nové cesty. (Divadlo29: Archiv)¹⁶³

Částečnou odpověď na tyto otázky je možné hledat v *Brötzmannově* improvizaci, zároveň to klade i další otázky na současnou společnost, kde v rámci abstrakce lze spatřovat i konkrétní tendence vztahující se k důrazu na stále rostoucí výkon a s tím spojené vyčerpávání zdrojů (lidských, přírodních atd.). Může například cena zvyšující se za výkon, vypovídat o jistém nedostatku ducha, vztazích atd.?

Scéna spojená s koncertem *Full Blast* byla poněkud odlišná v okolnostech, za kterých bylo možné pořídit video-záznam z představení. Na zachycení jedinečného okamžiku připadlo přibližně pouhých deset až patnáct minut, jelikož *Peter Brötzmann* byl striktní v pravidlech, co do přítomnosti kamery během koncertu. Po vzájemné dohodě mezi vedením *Divadla 29* a

¹⁶² Film nese název *Soldier of the Road: A Portrait of Peter Brötzmann*, Francie 2011, 93.min.

¹⁶³ Divadlo 29, 2020. *Archiv 2002-2019/starý web Divadla 29*. Dostupné z: <http://www.divadlo29.cz/Archiv> Citováno. 11.6.2020.

Brötzmänner byla ustanovena tato doba, ve které bylo povoleno natáčet improvizaci. O následný rozhovor jsem bohužel nepožádal, jelikož okolnosti tomu nebyly v danou chvíli nakloněny. Nicméně, plně jsem respektoval rozhodnutí tria *Full Blast*, a přesto jsem rád za možnost zařadit jejich hudební formát do finální audiovizuální tvorby.

Závěrem ustupující sekvence koncertu *Full Blast* z pozadí vystoupilo obecnstvo, které nepochybně tvoří jeden z dalších klíčových aspektů improvizované tvorby. Byl to důležitý element, který spolu s prostorem ovlivňoval průběh improvizace. Vedle toho se v pozadí změnila i kulisa a v hlavní roli se objevila mezinárodní trojice nazývaná *Transitory Museum of Minds*. Skupina byla složená z mladých hudebníků *Christiana Balviga* z Dánska, *Michala Wróblewského* z České republiky a *Dre Hocevar* ze Slovinska.

Trio *Transitory Museum of Minds* vystupuje od jara 2015. Hraje improvizovanou hudbu využívající mnoho hudebních i mimohudebních referencí, které všechny tři hráče spojují. Hudba, kterou společně vytvářejí, je intenzivní, plná kontrastů, dynamických zvrátů a momentů překvapení. *Christian Balvig* je dánský pianista a skladatel, který studoval na RMC v Kodani a nyní pokračuje na různých školách ve Skandinávii, kde studuje speciální skladatelský program. Komponuje hudbu pro různé orchestry a ansámby a vede několik svých souborů, jako např. *Streams of Eyebeams* nebo *Nancarrow Trio*. *Michal Wróblewski* je saxofonista a skladatel z ČR. Kromě čtyř svých autorských projektů *E Converso*, *Swomp*, *Kiap* a *Michal Wróblewski Ensemble* se věnuje i různým dalším improvizacím tělesům. *Dre Hocevar* je slovinský bubeník žijící v New Yorku, kde také vystudoval prestižní *New School*. Vystupuje s různými tělesy a spolupracuje s – hudebníky, jako jsou například *Joe Morris*, *Nate Wooley*, nebo *Steve Lehmann*. (Divadlo29: Archiv)¹⁶⁴

Mimo jiné, v této části bylo do dokumentu nezbytné zahrnout aspekt vnímání **prostorové akustiky**. Christian – „*Zvuk v tomto prostoru je velmi dynamický, můžete hrát velmi jemně i velmi hlasitě*“. Michal – „*V prostoru je možné vnímat divadelní zvuk, hodně precizní a velmi konkrétní*“. Díky dané akustice mohla probíhat mnohem jasnější interakce mezi hudebníky, a to z toho důvodu, který blíže specifikoval *Christian Balvig*. „*Potřebujeme si být vědomi toho, že jsme tři, a je to jako trojúhelník interakcí. A pokud jeden z nás něco udělá, souvisí to s tím, co vedle dělají ti ostatní*“.

V rozvíjení narace následovalo krátké intermezzo v podobě vyladování a zapojování elektrických obvodů do kolektivního obvodu společné improvizace, na které se podílel každý jednotlivec zapojený svým originálně zvoleným hudebním nástrojem a vlastní imaginací.

¹⁶⁴ Divadlo 29, 2020. *Archiv 2002-2019/starý web Divadla 29*. Dostupné z: <http://www.divadlo29.cz/Archiv> Citováno. 11.6.2020.

Scéna byla součástí workshopu s japonskou umělkyní *Haco*, které věnuji svou pozornost především v závěru dokumentu. Nicméně, scéna byla součástí pozoruhodného předvoje a zároveň neobyčejné vokální improvizace v podání *Phila Minton*a a *Dietera Kovačiče* (*Dieb13*).

Phil Minton je vrcholný improvizátor, který se na scéně soudobé hudby pohybuje již od šedesátých let a prošel téměř celou světovou hudební avantgardou. Zaměřuje se hlavně na zpěv a dechové nástroje. Především jeho hlasové schopnosti jsou neuvěřitelné, dokáže svým vokálem vnuknout život mnoha identitám, ne nutně přímo lidským, interpretuje po svém přírodní zvuky i neživé předměty. Se svým hlasem dokáže podobná kouzla jako domorodí šamané nebo beatboxeři. Jeho projev můžeme nazvat fantastickým zvukovým divadlem. Divoký anarchistický přístup k hudbě si uchoval i ve svých sedmdesáti letech, nijak ze svěhlových postojů neustupuje, ba právě naopak. *Dieb13* je vídeňský improvizátor *Dieter Kovačič*. Jeden z nejvýznamnějších představitelů rakouské avantgardní hudební scény, hráčem, který zvukově vyzdvihl gramofon na úroveň klasického nástroje. Kromě obvyklých „plunderfonických“ kompozic a tanečních rytmů využívá i zvuky těla a mechaniky gramofonu. První sólové album vydal už v roce 2000, spolupracuje s řadou dalších hudebníků a výtvarných umělců, mj. s Billy Roisz, eRikm či Johnem Butcherem. Spolu s Matsem Gustafssonem spolupracuje v noise-rockovém triu Fake The Facts a v kvintetu Swedish Azz, který s láskou recykluje to nejlepší ze švédského jazzu 50. a 60. Let. Založil a vytrvale udržuje doménu klingt.org, která slouží jako rozdělovník pro zájemce o vídeňskou experimentální hudbu. (Divadlo29: Archiv)¹⁶⁵

Vokální improvizace v podání *Phila Minton*a v součinnosti se zvukovým mixem *Dietera Kovačiče* – byla vskutku neobyčejnou zkušeností a zážitkem. V záznamu jsem použil způsob rozostření objektivu kamery, který mu dodal efekt rozmazání. Ve výsledku tento efekt koreluje s významem zneklidnění, znepokojení nebo vyvedení z míry smyslového vnímání. V člověku to může vyvolat dojem surrealistického ztvárnění. Jakou roli v tom hraje virtualizace, rozmazání tradičních sociálních rolí, fluktuace mezi přirozeným a virtuálním světem? Jak se v této souvislosti mění toto prožívání? Smyslem bylo přivést diváka do situace, kde přemýšlí o tom, co taková zkušenost v souvislosti se zvukem znamená v prostoru abstrakce nebo co takové myšlení a mysl přenáší do našeho pozadí?

¹⁶⁵ Divadlo 29, 2020. *Archiv 2002-2019/starý web Divadla 29*. Dostupné z: <http://www.divadlo29.cz/Archiv> Citováno. 11.6.2020.

„Vokální improvizace je o nastavování mechanismů a svalů v obličejí před tím, než budu moci vyprodukovat dané zvuky. Abych mohl vydávat zvuk spontánně, musím dát svůj hlas a všechny ty svaly kolem na konkrétní místo. Vyžaduje to docela dost mozkové aktivity“.
(Phil Minton)¹⁶⁶

V uvedené recenzi na koncert *Phila Mintona*, autor poukazuje na napodobování hlasu, podobně jako to dokážou domorodí šamani. Obecně šamanismus je rozšířenou praktikou v mnoha oblastech Asie, Jižní Ameriky, Sibiře atd. V již dříve zmiňované publikaci „*Between Art and Anthropology*“ v příspěvku *The Artist as Shaman: The Work of Joseph Beyus and Marcus Coates* od *Victorie Walters*, se autorka zabývala proměnami ve vnímání šamanství a role šamana, čímž tuto zkušenost vymanila ze stereotypního vnímání. V textu mě především zaujala myšlenka od umělecké historičky *Esther Pasztory*, která uvádí: „Do poloviny dvacátého století se koncept šamana proměnil v metaforu pro umělce: umělec je dnes identifikován jako někdo na pokraji šílenství, kdo může vystoupit nebo sestoupit do sfér neposlušnosti nedostupné pro ostatní a přinést zpět dar pro komunitu v podobě umění. Šaman byl považován za prvního umělce. Pojem šamana dobře splýval s myšlenkou neobyčejného daru génia. Současný umělec je definován jako okrajová osoba, která riskuje vlastní zdravý rozum ve prospěch skupiny.“ (Pasztory in Schneider, Wright 2013:37)¹⁶⁷

Další významy v poznání této vysoce abstraktní zkušenosti – se odehrávají v přístupu k imaginaci, otevřenosti a individuálním schopnostem každého diváka a naslouchače.

Po vokální improvizaci na scénu přišel opět *Zdeněk Závodný*, se zvukovým experimentem připomínající středověkou alchymii. Rituální nádoba naplněná vodou, respektive odraz vodní hladiny se objevil již v začátku audiovizuální eseje jako podklad pro úvodní myšlenku. V tomto případě kamera zaujímá jiný úhel pohledu, již méně abstraktní, kde *Zdeněk* přistoupil k nádobě v rámci hudebního přístupu zcela netradičním způsobem. Do nádoby položil klarinet a následným rozezníváním se zvukem improvizoval. Výsledkem byl odlišný zvuk klarinetu, který připomínal souzvuk z performance *Ricarda Cometa & Vrrrbitch*.

Na přelomu performance *Ricarda Cometa & Vrrrbitch* jsem nečekaným zásahem v dokumentu, změnil naraci a tematicky přesunul k ukázce improvizace od *Raymonda Strida*

¹⁶⁶ Citace z rozhovoru s Philem Mintonem, pořizeno v rámci tvorby audiovizuálního materiálu. (Diplomová práce, audiovizuální část – *Vizuální esej o volné improvizaci: Music creating in real-time*)

¹⁶⁷ SCHNEIDER, Arnold. WRIGHT, Christopher. 2013. *Between Art and Anthropology: Contemporary Ethnographic Practice*. London: Bloomsbury Academic.

ze Švédska s jeho netradiční přístupem pomocí nejrůznějších předmětů, které zapojil do provádění improvizace.

Bubeník a perkusista *Raymond Strid* je jedním z nejvýznamnějších skandinávských hudebníků, který se téměř 40 let věnuje improvizaci a free jazzu. Za dobu své kariéry spolupracoval s řadou osobností světové improjazzové scény jako jsou např. Evan Parker, Barry Guy, Mats Gustafsson nebo John Butcher. Strid vystupoval s celou řadou hudebních formací a projektů na nejvýznamnějších festivalech improvizované hudby v Evropě a USA. Vedle aktivního hraní vyučuje improvizaci, její metody a estetiku. (Divadlo29: Archiv)¹⁶⁸

Po skončení performance se mi s Raymondem nepodařilo pořídit rozhovor, což mě celkem mrzelo. Svým založením v profesním životě, působí jako estetik a teoretik hudební improvizace, tudíž by bylo možné zařadit jeho dosavadní zkušenosti a poznání na tomto poli.

Nicméně s úspěchem – bylo možné zaznamenat rozhovor s *Liudasem Mockūnasem*, jakožto dílčího člena společné improvizace. Popisoval v něm hlavní rysy volné improvizace – a především charakterizoval společnou interakci s Raymondem. „*Myslím, že Raymond a já, jsme se pokoušeli být velmi pružní v dynamice zvuku, takže to znamená radikální změny, nepředvídatelné změny, rychlé změny. To je pro nás velmi zajímavé*“.

Během společné improvizace *Strid/Mockūnas/Mazur* jsem zaznamenal mnoho radikálních přístupů, nepředvídatelných a rychlých změn ve zvukové expresi. Zejména *Liudas Mockūnas* si nebral jakékoliv servítky v osobitosti jeho podání na klarinet a saxofon, s nimiž dokázal vystupovat ve velmi extrémních polohách. V kontrastu to působilo velmi zajímavě, jelikož *Liudas* je ve svém profesním životě profesionálním hudebníkem.

„*Volnou improvizaci příliš nepraktikuji. Věnuji se hlavně soudobé klasické hudbě. V improvizaci cvičím svůj repertoár a snažím se ho osvobodit od stejné struktury a textury. Nechávám to plynout a sleduji, co mi to přináší. Většinou se v procesu konfrontuji s chybami, které dělám. Chyby jsou pro mě velkou inspirací a jsou velmi cenné*“.¹⁶⁹ (*Liudas Mockūnas*)

V rozhovoru se *Liudas* zmínil i o tom, jak nezbytné jsou zkušenosti, aby se člověk mohl volně pohybovat v improvizaci.

„*Tato hudba je o hudebních a také životních zkušenostech. O tom, co jako hudebník prožívá, a o čem jsou jeho zkušenosti. Čím v životě prochází, co praktikuje a co naopak*

¹⁶⁸ Divadlo 29, 2020. *Archiv 2002-2019/starý web Divadla 29*. Dostupné z: <http://www.divadlo29.cz/Archiv> Citováno. 11.6.2020.

¹⁶⁹ Citace z rozhovoru s *Liudasem Mockūnasem*, pořizeno v rámci tvorby audiovizuálního materiálu. (Diplomová práce, audiovizuální část – *Vizuální esej o volné improvizaci: Music creating in real-time*)

nikoliv. Co má rád a co zase ne. Na jedné straně neplánujeme to, s kým nebo čím hrajeme a co budeme hrát. Na druhé straně to klade značnou odpovědnost na vlastní zkušenosti“.

To navazovalo na myšlenku *Martina Küchena*, který zmínil, že: „*Dnes večer jsme se nebavili o tom, co a jak máme dělat, jakožto co do formy improvizace. Z tohoto hlediska, je tato forma nepopsaná. Ale poté, každý z nás, má vždy své osobní pozadí. Jak muži, tak ženy. Tím mám na mysli celý život, obecně řečeno. Pokud ho chceme dát pryč, můžeme ale musíte si uvědomit, že tam může nastat jistá překážka mezi hudbou a tvými posluchači“.*

Expresy překážek, nesnadností a míry porozumění *Küchen* vyjádřil osobitou improvizací, kterou jsem prostřednictvím postprodukce symbolicky vyladil do vyobrazení stínu. Symbolika stínu je velmi rozšířeným prvkem v umění a významově může být dosti široká. Může poukazovat na hranice lidského vnímání, zkoumání či porozumění jako je tomu například u symboliky *Platónovy jeskyně* nebo něco co se vyjevuje z pozadí jako hra stínů nebo jinými slovy jako elementární hříšnost v lidském nevědomí.

Stín je obrazný pojem pro všechny temné stránky a nežité části, které člověk má, ale nepřiznává si je. Stín označuje dvě oblasti. První oblast je nevědomí, tedy oblast celkové psyché, kterou jáské vědomí nemůže na základě aktuální situace nebo principiálně vnímat. Druhá oblast je vše, co jáské vědomí odmítá, co je inkompatibilní, co zahrnuje i slabosti a temné morální stránky osobnosti. Stín se týká všech vlastností, schopností, pocitů, myšlenek, fantazie a jednání, která současná kultura a společnost považují za negativní či přímo destruktivní, jako je například netolerance, násilí, rasismus, nenávisť, pomstychtivost, žárlivost, chamtivost, lakota a pýcha. Stínu nelze uniknout a otázku zla není snadné zodpovědět. Z hlediska polarit a skutečnosti, že stínu se nedá vyhnout, je původem zla polarita, jejíž části jsou od sebe odtrženy. Přijmout polaritu světla a tmy a tím také zlo a vše zatracené, je možné jen po dlouhém procesu konfrontace s bolestně zakoušenými vnitřními konflikty. Alchymie rovněž používá symbolické vědění o stínu. Dílo alchymistů má jeden přednostní cíl: zrušit rozpolcenost světla a tmy, tedy se snaží ve své práci na *prima materia*, „černí“ diferencovaným procesem proměny základní substance tmy a stavu roztržení a rozštěpení dospět k vyššímu stavu vědomí a prožitku či smyslu vnitřního hledání. (Müller 2006:386-388)¹⁷⁰

Volná improvizace je především hrou s fenomény zvuku. Hra se pojí i s osobním vědomím a nevědomím, kulturním životem ale i smyslem života obecně. Argentinská improvizátorka *Titiana Heuman* to vyjádřila slovy:

¹⁷⁰ MÜLLER, Lutz, MÜLLER, Anette. 2006. *Slovník analytické psychologie*. Praha: Portál. ISBN 80-7178-863-5.

„Improvizování je pro mě něco, co bylo neustále přítomné během mého života, protože je to takový způsob hry“.

S prostředím hry souvisí i jistá míra volnosti, tak jak ji pojmáme, vyjadřujeme a rovněž v ní jednáme. Improvizace je taková malá hra uvnitř velké hry, přičemž probíhající okamžiky lze spatřit pouze jednou. Během postprodukce jsem si kladl otázku, jak tento klíčový proces volné hry improvizace vnímají *Didi Kern, Miro Tóth, Thomas Lehn* a další, a s jakými výzvami se konfrontují? Poznamenali následující:

„Naslouchám, reaguji a samozřejmě v hlavě mám drobné myšlenky. Avšak tím nemyslím celé návrhy, ale drobné prvky nebo nějaké srandovní věci, které se staly třeba během víkendu ve zkušebně. Nebo vlastně při čemkoliv, při věcech, na kterých pracuješ. (Didi Kern)

„Jestliže jste konfrontováni s něčím, co v ten moment vlastně nebylo úmyslné, ale bylo to něco, co se vám stalo. Tak poté nastává výzva s tím něco udělat, především ve vlnách, které cítíte v melodii. To je vlastně klíč“. (Thomas Lehn)

„Alespoň já na tom pódiu cítím, že se často propadáváme nebo oscilujeme nad pořádnou roklinou“. (Miro Tóth)

„Jako když například, když Didi začal pískat. Uvědomíte si, že v někom to vyvolává úzkost, někomu to například přináší radost. Což vytváří opět něco jiného. Může to být úzkost, radost nebo téměř cokoliv. V podstatě dáváte něco na stůl a stáváte se nahým, když to tak řeknu“. (Petr Vrba)

„Je to pro mě jako taková meditace ve stavu mysli. V tomto stavu mysli nesoudíte, jelikož si uvědomujete spontánní radost z pohybu a připojujete se k dění, které probíhá na jevišti. Na této cestě to skutečně není těžké, je to prostě spontánní, velmi jednoduché a velmi přirozené“. (Rafal Mazur)

Bylo evidentní, že individuální přístupy se rozptylovaly ve zvukovém materiálu a ve společném dialogu směřovaly ve své komplexní činnosti k vnímání sociální entity a vědomí zahrnující všechny okolnosti a aktéry spojené v prostoru.

Na okraj bych ještě doplnil takovou drobnou zajímavost, jež stojí za zmínku v souvislosti s *Rafalovým* motivem na oblečení. Motiv lidské tváře vystupoval tak silně na povrch dění, že při každém vystoupení jsem tento symbol zahrnul do hledáčku kamery a poté i do celkové postprodukce. To může vyvolávat některé otázky, kdo je onou tvář? Atd... Během rozhovoru s *Rafalem* jsem se snažil dopátrat jména tohoto motivu otištěného na triku. Musím uznat, že můj první tip byl chybný. Avšak poté, když zmínil jméno tohoto autora, bylo mě v tu chvíli jasné, o kterého autora jde. V minulosti jsem četl pár jeho knih a nepochybně tato díla uvízla v mé paměti. Šlo o významného polského filosofa a literárního autora na pomezí vědy a fikce *Stanislawa Lema*. Tričko obsahovalo i citát z jeho knihy – „*smrt je velmi permanentní*“. Myslím, že to symbolicky doplňuje audiovizuální snímek, přičemž bylo nezbytné doplnit tuto informaci, která nastiňuje jistý *Rafalův* ideál, čímž zároveň chtěl i poukázat na obsah *Lemova* pozoruhodného literárního vyprávění.

Od krátké odbočky se vracím zpět k improvizaci a narativní lince, v níž se pomalu chýlíme k závěru a podstatě volné improvizace. Spontánní proces improvizace stojí na vzájemném zvukovém dialogu, reakcích, rychlém rozhodování a vědomí, za které improvizátoři nesou plnou odpovědnost. Tím jsem se v audiovizuální práci dostal k základním kamenům volné improvizace. Jsou to otázky *vědomí, paměti, volnosti* či *svobody* a *odpovědnosti*. Tyto otázky jsem již částečně rozvinul výše, nicméně v tomto případě bylo nezbytné uvědomit si, že vyprávění skrze vizuální formát je do značné míry omezené, a to z hlediska vývoje v postprodukci tak, aby jednotlivé obrazové a myšlenkové přechody zapadaly do celkového obrazového formátu a vývoje.

„Každá sekunda je něco jako, rozhodnout se udělat to, ale samozřejmě nepřemýšlíš o tom, dobře, tak udeřím symbol tady a teď. Nicméně, ty to uděláš a ať už chceš nebo ne, je to rozhodnutí“. (Petr Vrba)

„To je velmi důležitý okamžik, protože ty pak musíš být odpovědný za to, jaký tvoříš zvuk. Nebo co děláš ve svém životě“. (Liudas Mockūnas)

V antropologickém myšlení považují pojem svobody za velmi podstatný v otázce jednání. Avšak nikoliv jednoduchý pro pochopení v jeho nejhlubším smyslu. Během rozhovorů vyplývalo, při snaze charakterizovat pojem volnosti či svobody, že lidé zapojení do improvizace jsou svým způsobem ožívováni tímto přístupem, který je konfrontoval s uvědomováním si role mentálních automatismů, které časem vstupují do hudební tvorby.

Bylo zjevné, že v chápání vnější vrstvy volnosti či svobody byla improvizace svou formou neomezena. Hudebníci sami označovali formu improvizace za nepopsaný list papíru. Obecně zde nepociťovali takové limity či omezení, aby jim to bránilo vyjádřit značnou míru volnosti. Ovšem pokud jsme se dotýkali tzv. vnitřní svobody a přístupu k improvizaci, odpovědi se dostávaly na tenký led a postupem se začaly racionalizovat a větvit, což bylo v zásadě přirozené. Zdálo se, že rozmanitost odpovědí o vnitřním vnímání improvizace se pohybovaly ve světle rozvíjení myšlenek přes popření až po pokusy částečného odpojení od kolektivního uspořádání a sledování, co toto odpojení přináší. Přesto zde obecně panovala velká míra otevřenosti v hledání společné rovnováhy. Proto ani nelze striktně rozlišovat volnost dichotomicky na vnitřní nebo vnější, oba pohledy spolu souvisely, prolínaly se, doplňovaly a sloužily jako určitý nástroj pro porozumění.

Abych přiblížil tento pojem *volnosti* v dokumentu, který rovněž vyjadřuje smysl tohoto procesu, rozhodl jsem se ho ustavit jako pomyslný vrchol audiovizuální tvorby slovy amerického hudebníka, který současně žije a působí v – Česku, *Georgem Cremaschim*. Disponuje velkým rozsahem znalostí a zkušeností z hudebního světa. *George* je také zakladatelem Pražského Improvizčního Orchestru a mimo jiné působí v širokém spektru dalších hudebních uskupení v Česku republice i zahraničí.

„V současnosti se cítím být mnohem více svobodnější, než kdy předtím. Také skutečně cítím větší kontrolu nad různými druhy hudebních jazyků, kterými dokážu mluvit. Myslím si, že být skutečně volným a svobodným improvizátorem, a když jsem použil to slovo volnost nebo svoboda, myslím tím být volný bez nějakých konkrétních programů, protože je tady mnoho oblastí improvizace. Někteří mají v improvizaci více jazzových pocitů nebo více pocitů ze současné klasické hudby, někdo hraje více šumů nebo v podstatě cokoliv jiného. Ale to je v pořádku, jelikož se osobně cítím být za tím vším nějakým způsobem a v jakýkoli moment cítím to, pokud to slyším, tak mohu udělat nějakou částečnou věc. Ale necítím se být v nějaké škatulce, takže to je pro mě ten nejdůležitější moment osobního rozvoje. Cokoliv se může stát. Unášet se na vlnách a cokoliv jsem schopen slyšet, tak to být schopen i vyjádřit v hrani“.
(George Cremaschi)

Toto porozumění jsem doplnil slovy *Liduase Mockūnase* - „*Možná děláme jen malé věci, ale je to jako něco, co musíme dělat v té největší možné míře. Snažit se to dělat co možná nejvíce tím správným způsobem nebo s láskou nebo s čímkoliv, co si tam dosadíte. Pro mě je*

to hodně o tom, být upřímný. Takže předpokládám to, že zvukem můžu někde-něco změnit a také tím, co dělám“.

Smyslem audiovizuální práce bylo natočit dokument v prostředí zvukové improvizace tvořené v reálném čase, skrze koncept *smyslové etnografie*. Současně bylo také smyslem promýšlet pojmy volnosti a svobody skrze tento koncept, skrze pobývání s hudebníky. Podobně jako v pojmech volnosti a svobody, rovněž v procesu **improvizace byla přítomná vysoká míra proměnlivosti, vůči níž se hudebníci vystavovali** a na kterou vlastním způsobem reagovali, a tím i neustále aktualizovali obsah v oblastech vlastní paměti a vědomí. *Paměť* a *vědomí* byly neustále vystavovány změnám obsahu a jednání především díky otevřenosti přirozené soustavy. V tomto procesu jsem si uvědomil jejich duševní práci s určitými automatismy či stereotypy, podobně jako s naprosto novými či odlišnými situacemi v osobním a kolektivním vnímání, se kterými se díky schopnosti reflexe vědomě dostávali do kontaktu. Obecně se hudebníci stavili proti těmto automatismům ve své akci, což lze vnímat i jako reakci některé aspekty vycházející z virtuálního prostředí. Tuto myšlenku dedukuji z pořízených rozhovorů na toto téma. Proto jsem jako jednu z víceméně předposledních sekvencí uvedl myšlenku *Didiho Kerna*, který mluví o limitech automatického jednání.

*„Volná improvizace je daleko od počítačových technologií. Nejsem si jistý, jestli počítač je sám o sobě tak tvořivý. Myslím si, že počítač je zatím jen omezená verze celkové osobnosti. Lidský pohled je ve skutečnosti zábavný, protože každá reakce se nemusí nedotýkat všeho, co se děje kolem. Například, když se Zdeněk zasměje, všechno se najednou změní. Nejsem si jistý, jestli počítač je si schopen uvědomit všechny tyto vlivy, kromě těch, které jsem vložil dovnitř. A líbí se mi, že **improvizace je vlastně legrační proces o přirozeném myšlení**. Všechno je jeho součástí i to, když někdo v publiku začne pískat a dělat podobné věci.*

Pro mě je lidskost v tomto velmi důležitá. Hrál jsem na elektronické bubny, do kterých byl zanesen počítač v malých elektronických vstupech, „on“ a „off“. Ale v tom počítači bylo zaneseno pouze 12 zvuků a já jsem byl schopen tyto zvuky vložit do zhruba 16 sekvencí. Naopak s normálními bubny je možné všechno, zlomit hůl, něco ztratit, narazit na špatnou věc nebo notu. Vždy dělám chyby a z těchto chyb právě vycházejí nové věci. V podstatě účelem je dělat chyby, které vedou k dalším chybám, ale také i k novým způsobům. Je to podobné tomu, když se chystáte skočit do úplně nové zkušenosti.“

Závěrečná scéna se nesla ve znamení japonské hudební umělkyně *Haco*, která uspořádala s pomocí *Járy Tarnovského* a *Divadla 29* workshop s názvem „*Sound Bugscope*“. Workshop byl elektroakustikou improvizací, přičemž šlo o to, prozkoumat hranice v síťové organizaci se spoustou příčinných vazeb. Moje subjektivní chápání v rámci technologické společnosti – je blízké charakteristice dynamické pulzace přirozeně otevřeného vývoje. Podobně to bylo zjevné ve zvukové charakteristice workshopu prostřednictvím elektroakustické improvizace.

Haco je elektroakustická performerka, zabývající se zvukovým designem. Avšak s *Haco* a její scénou jsem si docela lámal hlavu, jak zakomponovat celý rozsah jejího workshopu, který skrýval určitý potenciál ve smyslu spojení obrazu a volnosti člověka v rámci volné improvizace. I když jazyková stránka byla poněkud překážkou v pořízení rozhovoru, její rozhovor a dialog prostřednictvím zvuku zněl jasně. Během workshopu mě zaujala především experimentální zvuková explorace za pomoci zesilování nízké hladiny zvuku vydávaných elektrickým zařízením (tablety, smartphony, laptopy apod.).

Haco takovou experimentální část označuje jako „*Stereo Bugscope*“, což odkazuje na výkonnostní systém, který detekuje oscilující zvuky vydávané obvody elektronických zařízení. Také to znamená akt naslouchání elektromagnetickému světu, který se vynořuje z vnitřku zařízení, jako jsou počítače, mobily, MD přehrávače a bezdrátové směrovače pomocí dvou induktivních mikrofónů („pickups“). Oscilující zvuky vycházejí z desky a hodin IC a elektromagnetický šum vychází z elektrického proudu, který otáčí ventilátor a pohání motor. Induktivní cívkou v mikrofónech se také uvolňují vlnové formy podobné zvukovým frekvencím elektromagnetického úniku, které jsou slabě vyzařovány ze strojů. Zvuk se pak elektronicky zesiluje, aby se zvětšily tyto signály, které jsou obvykle tak slabé, že jsou neslyšitelné. Podle polohy člověka ve vztahu ke zdroji a vzdálenosti od něj lze pozorovat změny zvuku. (*Haco: StereoBugscope*)¹⁷¹

Po dlouhém zvažování různých možností jsem zvolil ty scény, které se staly součástí dokumentu. Jelikož se jednalo o elektromagnetické obvody, čemuž předcházelo zapojení jednotlivých přístrojů do společného obvodu, bylo nutné zobrazit proces seřizování a nastavování.

¹⁷¹ HACO SOUND ART. 2020. *Stereo Bugscope*, *Haco sound art*. [cit. online 2020-06-14]. Dostupné z: http://www.hacohaco.net/soundart/stereo_bugscope_1.html

Poté mohla nastat aktivita „*Sound Bugscope*“, což je praktika zkoumání možností mezi zvukovým uměním, improvizací, improvizovanou kompozicí a zvukovými kulisami a snahou použít sluch k přiblížení zvuku z jiného úhlu. (Haco: StereoBuscope)¹⁷²

Do procesu se mohl připojit prakticky kdokoliv s jakýmkoliv hudebním nástrojem, kdo měl zájem o experimentální improvizaci. Fantazii se meze nekladly. K vidění a slyšení byly různé verze syntezátorů, DIY vytvořených obvodů, dětské klávesové piano, chřestidla, trubka, kytara, housle, počítač, ulamování struktur vyschlé borové šišky, trhání stébla trávy a dalších předmětů ve společné zvukové syntéze pulzujícího elektrického obvodu. Do této metody se zapojilo téměř celé věkové spektrum, jehož zvukový výsledek, respektive jeho část, je možné zahlédnout v závěru audiovizuální tvorby a dále jako kompletní zvukový záznam je přístupný k poslechu na tomto přiloženém odkazu.¹⁷³ Pak už jen následují závěrečné titulky s jmény všech zainteresovaných stran.

¹⁷² HACO SOUND ART. 2020. *Stereo Bugscope*, *Haco sound art*. [cit. online 2020-06-14]. Dostupné z: http://www.hacohaco.net/soundart/stereo_bugscope_1.html - hypertextový odkaz přímo odkazuje na workshop Haco v Pardubicích.

¹⁷³ <https://jipangu.bandcamp.com/album/sound-bugscopes-cz> - kompletní zvukový záznam workshopu s Haco.

5 ZÁVĚR

V diplomové práci jsem se zabýval *metodou* volné improvizace *tvoréné v reálném čase*. K tématu jsem přistupoval v pozici hudebního „outsidera“, v níž jsem realizoval cestu poznání pomocí intuice a pokusu objasnit smyslovou zkušenost prostřednictvím textu a audiovizuálního dokumentu. Získané poznání skrze naslouchání, posléze uvádím v širších analogických a analytických souvislostech pro celkové porozumění této komplexní činnosti.

Pohyboval jsem se v přítomnosti unikátních performancí v prostoru multižánrového centra – Divadla 29 v Pardubicích. Prostor tohoto centra je považován za základní akustický parametr volné improvizace. Prostor umožňoval, zejména díky technickým parametrům, rozvinout osobitou tvorbu všech zúčastněným aktérům a dovoľoval jít za tzv. hranice jejich potenciálních možností. Při kontaktu s prostředím a improvizátory, jsem reagoval na vzniklé interakce a prostřednictvím objektivu kamery vytvářel vizuální materiál, zachycující souhrn jevů improvizované tvorby. Vizuální materiál byl dále pojímán jako obsah audiovizuální dokumentární tvorby, v posledku pojmenovaný - „*Esej o volné improvizaci*“. Další evidenci ve snaze přiblížit jedinečný proces volné improvizace a zároveň ozřejmit její smysl, jsem spatřoval ve výzkumných otázkách¹⁷⁴ a uskutečněných rozhovorech s hlavními protagonisty. Velká část odpovědí souvisejících s vnímáním a přístupem k improvizaci je zanesená a rozdělená do kapitol, v nichž jsou do značné míry zachyceny osobité interpretace jednotlivých aktéru na poli improvizované tvorby. Jistou roli při zodpovězení otázek hraje subjektivní charakter a emoce, které do jisté míry mohou redukovat tento komplexní proces na omezenou perspektivu vlastního vnímání. Podobný způsob práce se může dotýkat i práce s kamerou. Nicméně příprava materiálů, selekce záběrů a závěrečná postprodukce se tříbila podle mého nejlepšího vědomí a svědomí podložená řádným výzkumem, vizuální evidenci, vlastními zkušenostmi se snahou porozumět přítomným principům a prostudováním hlubšího kontextu improvizace.

Současná tvorba *zvukové improvizace v reálném čase* je zajímavá z hlediska role komunikace, zvukové fenomenologie, interpretace, paměti, vědomí a významu svobody v umělecké tvorbě počátkem 21. století. Hudebníci se v improvizaci zabývají přístupem ke zvukovému materiálu, který se v průběhu času neustále mění s ohledem na vývoj prostředí,

¹⁷⁴ Jak se současný proud hudebního vnímání volné improvizace v prostředí divadelní a klubové scény *Divadla29*, zrcadlí v objektivu kamery? Jaké vztahy panují mezi intuíci a smyslovým vnímáním v otevřeném procesu zvukové improvizace tvoréné v reálném čase?

inovací a jejich způsobu vnímání, které jsou uplatňovány u jednotlivých generací. Pro tento výzkum je klíčový pojem míra *volnosti*, v jehož v rámci zvukové či neidiomatické tvorby panuje snaha o osvobození se od ustálených hudebních struktur a automatismů v jednání. Dále vývoj směřuje k vytvoření svébytného a jedinečného pojetí zvukové vibrace, a pohybu ve zvukovém spektru bez konkrétních žánrových programů. Metoda však nepřináší zcela nový princip, spíše působí svou jinakostí. Jinakost se odvíjí od prostředí, místa a publika. Tento způsob vytváření jinakosti je vnímán jako nejdůležitější především v momentu osobního rozvoje. Jde o naprosto *mimořádný případ lidské činnosti*, zaměřený na *specifický fenomén zvuku*, který slouží spíše jako *pracovní metoda*, jejíž žánry jsou odhalovány pomocí *zvukové identity*. Forma volné improvizace směřuje k odhalování hluboké zvukové struktury a je postavená na hraničních faktorech, jejíž smyslem je být v přítomném okamžiku *teď a tady*. Zároveň však přítomný okamžik souvisí s odpovědností za to, co se stalo i v minulosti. Nejedná se o žádné tajemství ale spíše o řád výrazu a exprese, přičemž aktéři využívají i homeostatické mechanismy spojené s člověkem a přírodou, kde neustále hledají dynamickou rovnováhu mezi elementy. Jde o to, jakým jednáte způsobem, jak jste schopni reagovat na věci a okolnosti, které jsou v neustálém pohybu. V podstatě jde o zachycení velmi jemných změn a nuancí, kterým ve výsledku daní aktéři čelí. Žádná témata nejsou připravená a efekt hledání je v celku *nepředvídatelný* a poměrně *neurčitý*, z čehož vyplývá riskantní nejistota, vůči níž se jednotlivé osobnosti vystavují. Zjevným efektem improvizace jsou také prvky destrukce či dekonstrukce, které jsou vnímány jako prostředek k rozvíjení dalších nápadů. V kapele často může znamenat prožívání svobody tolik abstraktního vyjádření, že se již nic neříká, nikdo ani nemusí rozumět, co ten další vypráví a jakými prostředky funguje. Jde o velmi úzký okruh lidí či hudebníků, kteří jsou mezi sebou vzájemně propojeni a stále praktikující tento způsob zvukové improvizace. Ve skutečnosti však jde o *legrační proces o přirozeném myšlení*, kde je důležitá především *lidskost* a schopnost *uvědomění vlastních chyb*, které se mohou stát předmětem velké inspirace.

Z hlediska metodiky práce jsem reflektoval scénu pomocí přístupu *smyslové a sonické* etnografie. Přístup *smyslové etnografie* posloužil jako osobně nejhodnější forma pro metodické zpracování etnografické zkušenosti, zahrnující poznatky ztělesňující smyslovou a citovou zkušenost.¹⁷⁵ V tomto přístupu jsem se nechal inspirovat především publikací od Sarah Pink – *Doing Sensory Ethnography*. Jak sama autorka uvádí, tento etnografický přístup nás informuje o tom, jak lidé rozumí jejich zkušenosti. Obdobně je tomu se způsobem práce

¹⁷⁵ PINK, Sarah. 2015. *Doing Sensory Ethnography*. 2nd.: Sage Publications Ltd, United Kingdom. ISBN 9781473905955

sonické etnografie, která se snaží o interpretaci a překlad zvukové reprezentace, jakožto způsobu poznání bytí ve významu pocitů. Díky těmto aplikovaným metodám jsem v celkovém zpracování oscilloval mezi částečně metodickým myšlením antropologie a částečně uměleckým ztvárněním improvizace. V publikaci *Between Art and Anthropology*,¹⁷⁶ autoři nabízejí sblížení těchto dvou oblastí – antropologie a umění, jakožto východisko pro současnou reprezentaci.

Výsledný způsob práce mě osobně velmi obohatil o zkušenosti z divadelního prostředí, a především o konfrontaci s otevřeným poznáním zvukové improvizace v reálném čase. K celému procesu jsem přistupoval jako k cestě učení, jehož cílem bylo zhmotnit určité myšlenky v textové a audiovizuální tvorbě. Mimo jiné jsem se dostal do kontaktu s inspirativními lidmi, kteří disponovali pozoruhodným vědomím, věděním a rovněž životními zkušenostmi v rámci umělecké sféry. Z přítomných koncertů a performance si odnáším spoustu zážitků a uvědomění si rozmanitých možností a praxe v prostředí umělecké tvorby, které mě budou inspirovat a motivovat i pro budoucí dokumentární činnost.

¹⁷⁶ SCHNEIDER, Arnold. WRIGHT, Christopher. 2013. *Between Art and Anthropology: Contemporary Ethnographic Practice*, eds. London: Bloomsbury Academic. ISBN: 978-1-8478-8501-2.

POUŽITÁ LITERATURA

PETRÁŇ, Tomáš. 2011. *Ecce homo: (esej o vizuální antropologii)*. Pardubice: Univerzita Pardubice. ISBN 978-80-7395-341-6.

CSÍKSZENTMIHÁLYI, Mihály. 2015. *Flow: o štěstí a smyslu života*. Přeložil Eva HAUSEROVÁ. Praha: Portál. ISBN 978-80-262-0918-8.

LIŠČÁK, Vladimír. 2013. *Konfucianství od počátků do současnosti: dějiny, pojmy, osobnosti*. Praha: Academia, Orient (Academia). ISBN 978-80-200-2190-8.

SCHNEIDER, Arnold. WRIGHT, Christopher. 2013. *Between Art and Anthropology: Contemporary Ethnographic Practice*, eds. London: Bloomsbury Academic. ISBN: 978-1-8478-8501-2.

CAGE, John. 1961. *Silence: Lectures and Writings*. United States of America: Wesleyan University Press. ISBN 0-8195-6028-6.

WATSON, Ben. 2013. *Derek Bailey And The Story of Free Improvisation*. Verso: UK, 6 Meard Street, London. ISBN 978-1-78168-105-3.

HORSKÝ, Jan, Lenka MARTINEC NOVÁKOVÁ a Vít POKORNÝ. 2019. *Antropologie smyslů*. Praha: Togga, Andrias. ISBN 978-80-7571-027-7.

ERIKSEN, Thomas Hylland. 2001. *A History of Anthropology*. Pluto Press. ISBN 978-0745313856.

HUSSERL, Edmund. 2013. *Filosofie jako přísná věda*. Přeložil Aleš NOVÁK. Praha: Togga, Vita intellectiva. ISBN 978-80-7476-035-8

KRÁL, Miloslav. 2010. *Civilizace a mravnost: perspektivy moderní civilizace: (člověk v proměnách kosmického času)*. Praha: Ideál. Kultura, filozofie a náboženské směry. ISBN 978-80-86995-15-1.

PETRUSEK, Miloslav a Jiří FIALA. 2012. *Společnost a kultura: sociologické úvahy a eseje*. Praha [i.e. Břeclav]: Malovaný kraj. Knihovna Ceny Nadace Dagmar a Václava Havlových VIZE 97. ISBN 978-80-904956-5-4.

GOJDA, Martin. 2000. *Archeologie krajiny: vývoj archetypů kulturní krajiny*. Praha: Academia. ISBN 80-20007-80-6.

PINK, Sarah. 2015. *Doing Sensory Ethnography*. 2nd. United Kingdom: Sage Publications Ltd, United Kingdom. ISBN 9781473905955.

HEIDER, Karl G. 2006. *Ethnographic Film. Revised edition*: University of Texas Press, Austin. ISBN 978-0-292-71458-8.

LAPLANTINE, Francois. 2005. *Le social et le sensible: introduction a une antropologie modale*. Paris: Téraédre. ISBN 978-1-4725-2484-3.

PORTEOUS, J. D. 1990. *Landscape of the Mind: World of Sense Metaphore*. Toronto: University of Toronto Press. ISBN 9781487579548.

DRYJE, František, Šimon SVĚRÁK a Roman TELEROVSKÝ. 2016. *Princip imaginace: tvůrčí proces hry, experimentace, volná tvorba: pracovní sborník Skupiny českých a slovenských surrealistů*. Praha: Spolek Analogon. ISBN 978-80-905968-8-7.

JANDOVÁ, Dobroslava. 2009. *Balneologie*. Praha: Grada. ISBN 978-80-247-2820-9.

MÜLLER, Lutz a Anette MÜLLER. 2006. *Slovník analytické psychologie*. Praha: Portál. ISBN 80-7178-863-5.

KRÁL, Miloslav. 2002. *Hlubinná kosmická paměť: hledání smyslu kosmu a člověka*. Ilustroval Zdeněk HAJNÝ. Praha: Fontána. ISBN 80-7336-022-5.

PRIGOGINE, Ilya a Isabelle STENGERS. 2001. *Řád z chaosu: nový dialog člověka s přírodou*. Praha: Mladá fronta. Kolumbus. ISBN 80-204-0910-6.

BERNÁTKOVÁ, Tereza. 2018. *Naučit se pohybovat v neurčitosti: Filmy Sensory Ethnography Lab a etika zírání*. Biograf (67-68).

LITERATURA ONLINE

MAZUR, Rafal. 2014. *Spontaneous Expression and Spontaneous Improvisation: What Contemporary Improvising Artists Can Learn from Chinese Artist-Philosophers*. The Polish Journal of Aesthetics [online]. Institute of Philosophy Jagiellonian University in Kraków, Poland. (1/2014) (Vol. 32) [cit. 2020-06-12].

SANSOM, Matthew. 2011. *Imaging Music: Abstract Expressionism and Free Improvisation*. MIT press impro: Leonardo Music Journal, vol. 11, pp. 29–34. JSTOR, www.jstor.org/stable/1513424. Accessed 31 Mar. 2020.

CHIRICO, A., S. SERINO, P. CIPRESSO, A. GAGGIOLI a G. RIVA. 2015. *When music "flows." State and trait in musical performance, composition and listening: A systematic review*. *Frontiers in Psychology* [online]. Frontiers Media S.A, 6, 906 [cit. 2020-04-01]. DOI: 10.3389/fpsyg.2015.00906. ISSN 16641078.

GERSHON S., Walter. 2013. *Vibrational Affect: Sound Theory and Practice in Qualitative Research: Cultural Studies – Critical Methodologies* [cit. online 2020-06-14]. Dostupné z: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1532708613488067>. Published by: <http://www.sagepublications.com>.

GERSHON, Walter S. 2012. *Sonic Ethnography as Method and in Practice: Urban Students, Sounds and Making Sense of Science*. *Anthropology News*, 5(53) [cit. online 2020-06-14]. ISSN 0098-1605.

ŘIHÁČEK, Tomáš. (2006). *Jak zní město? Zvukové prostředí města z hlediska konceptu sonosféry*. *Sociální Studia*. 11. 155-171. 10.5817/SOC2006-2-155.

ONLINE ZDROJE

Divadlo 29, 2020. Archiv 2002-2019/starý web Divadla 29. Dostupné z:

<http://www.divadlo29.cz/Archiv> Citováno. 11.6.2020.

SLABÝ, Petr. 2018. *Peter Brötzmann: Můžeš tomu říkat, jak chceš*. KULTURNÍ MAGAZÍN

[cit. online 2020-06-13]. Dostupné z: <https://www.magazinuni.cz/hudba/peter-brotzmann-muzes-tomu-rikat-jak-chces/>

Red Bull Music Academy. 2018. *Peter Brötzmann on avant-garde, playing solo and radio*.

www.youtube.com [cit. online 2020-06-13]. Dostupné z:

<https://www.youtube.com/watch?v=ywtHnhDqZsU>

THOMAS LEHN OFFICIAL. 2020. *Thomas Lehn.com/intro*. [cit. online 2020-06-13].

Dostupné z: http://www.thomaslehn.com/read/intro_e.html

VRBA, Petr. 2020. *Komunikační prostor školská 28: www.skolska28.cz/PetrVrba*. Školská

28: Komunikační prostor. [cit. online 2020-06-13]. Dostupné z:

<http://www.skolska28.cz/node/653>

HACO. *Stereo Bugscope. Haco sound art*. [cit. online 2020-06-14]. Dostupné z:

http://www.hacohaco.net/soundart/stereo_bugscope_1.html

HACO. *Stereo Bugscope. Haco sound art*. [cit. online 2020-06-14]. Dostupné z:

http://www.hacohaco.net/soundart/sound_bugscope_workshop_1_e.html

<https://jipangu.bandcamp.com/album/sound-bugscopes-cz> - Celý zvukový záznam z workshopu s Haco.

UNIVERZITA PARDUBICE
Katedra kulturní a sociální antropologie

2020