

john cage

1'00"

10"

**SILENCE**

20"

**JOHN**

30"

**CAGE**

40"

50"

0'00"

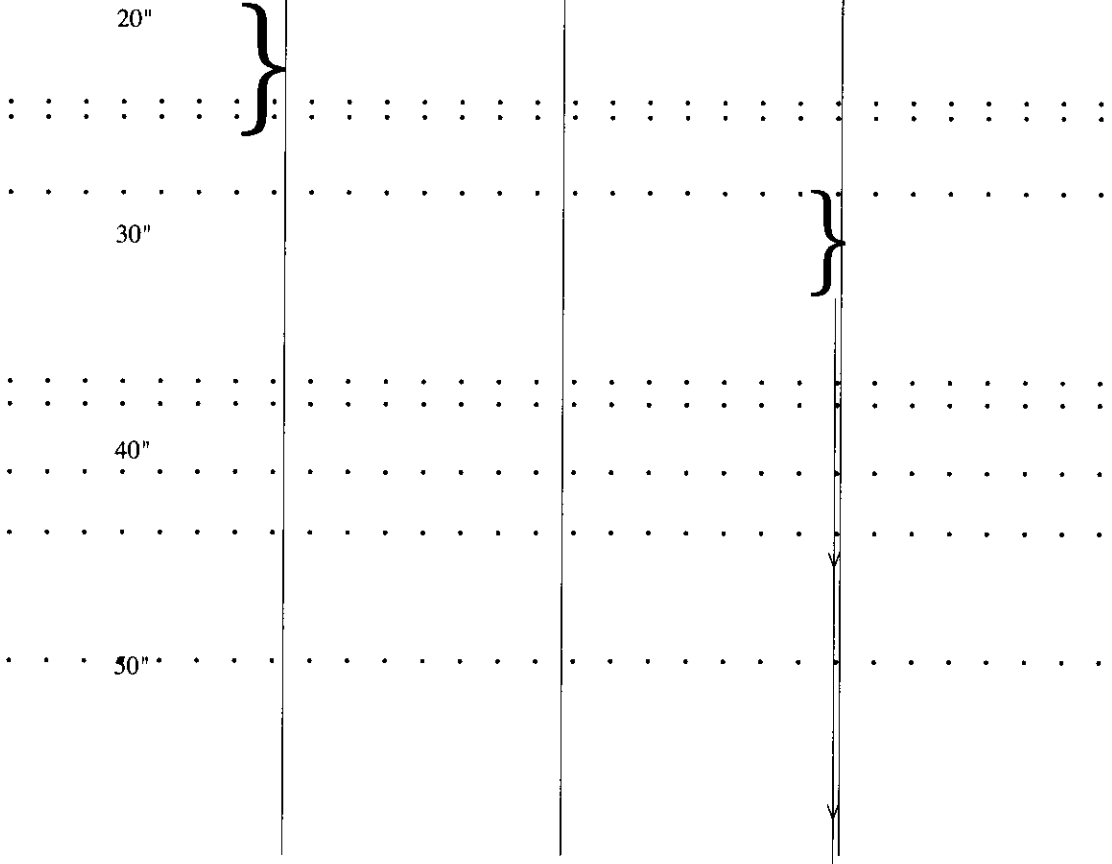
10"

20"

30"

40"

50"



*Přednášky*

*a*

tranzit  
**SILENCE**

*texty*

0006

**JOHN**

**CAGE**

0'00" 1'00"

7

(Plácnot do stolu)

A: 5 — 5

(Kloktat se zvednutou rukou)

10" 10"

(Vysmrkat se)

(Zasyčet)

**Těm, které to může zajímat**

B: 5 — 6

(Zakálat) (Zakálat se do mikrofonu)

(Vysmrkat se, promnout si oči)

(Zakašlat)

20" 20" }

2 (Zakálat se)

(Zakašlat)

30" 30" " " " " "

C: " 1

(Opřít se)

(Sáhnout do uší, mlasknout)

(Plácnot do stolu)

(Tlesknout)

(Zvednout ruku)

40"

(Zakašlat)

40" }

(Opřít se)

(Předklonit se, zakašlat)

(Pročesnout si vlasy)

(Zívnout)

50"

(Opřít se o lokty)

(Úder pěstí)

50" }

(Úder pěstí do stolu)

(Gesto rukou „Ne“, zvuk polibku)

## OBSAH

<i>Předmluva</i>	/ ix
<i>Manifest</i>	/ xii
<i>Budoucnost hudby: Credo</i>	/ 3
<i>Experimentální hudba</i>	/ 7
<i>Experimentální hudba: Nauka</i>	/ 13
<i>Kompozice jako proces</i>	/ 18
<i>I. Změny</i>	/ 18
<i>II. Neurčenost</i>	/ 35
<i>III. Komunikace</i>	/ 41
<i>Kompozice</i>	/ 57
<i>Popis kompozičního procesu použitého v Music of Changes a v Imaginary Landscape No. 4</i>	/ 57
<i>Popis kompozičního procesu použitého v Music for Piano 21–52</i>	/ 60
<i>Předchůdci moderní hudby</i>	/ 62
<i>Dějiny experimentální hudby ve Spojených státech</i>	/ 67
<i>Erik Satie</i>	/ 76
<i>Edgard Varèse</i>	/ 83
<i>Čtyři úvahy o tanci</i>	/ 86
<i>Cíl: Nová hudba, nový tanec</i>	/ 87
<i>Ladnost a srozumitelnost</i>	/ 89
<i>V těchto dnech...</i>	/ 94
<i>2 strany, 122 slov o hudbě a tanci</i>	/ 96
<i>Robert Rauschenberg, umělec a jeho dílo</i>	/ 98
<i>Přednáška o ničem</i>	/ 109
<i>Přednáška o něčem</i>	/ 128
<i>45' pro recitátora</i>	/ 146
<i>Kam jdeme? a co děláme?</i>	/ 194
<i>Neurčenost</i>	/ 260
<i>Houbařský průvodce pro milovníky hudby</i>	/ 274

## PŘEDMLUVA

Více než dvacet let jsem psal články a přednášky. Mnohé z nich mají neobvyklou formu – zvláště přednášky – protože ty byly vytvářeny podobným způsobem, jakým komponuji svoje skladby. Důvodem k tomu byla často snaha vyjádřit to, co chci, takovým způsobem, který by posluchači umožnil přímo to zažít a ne o tom jen slyšet. To znamená, jestliže se zabývám řadou rozdílných činností, snažím se vnést jejich vliv i do formy svých přednášek.

Tak například *Přednáška o ničem*, připravená v roce 1949 pro Artists' Club na Eighth Street v New Yorku (tento umělecký klub založil Robert Motherwell, bylo to ještě před oním slavným obdobím, spojeným s lidmi jako Philip Pavia, Bill de Kooning a všichni další), využívá rytmické struktury podobně jako mé kompozice z té doby (*Sonatas & Interludes, Three Dances* atd.). Jedním z formotvorných prostředků je opakování. Klidně jsem i čtrnáctkrát zopakoval stránku s refrénem: „Komu se chce spát, ať klidně usne.“ Vzpomínám si, jak se Jeanne Reynalová zvedla a, zatímco jsem pořád četl, zakřičela: „Johne, víš jak tě mám ráda, ale tohle už nevydržím ani minutu!“ a odkráčela ven. Na konci, když byl čas na otázky, jsem měl předem přichystáno šest odpovědí, které jsem použil, bez ohledu na co se kdo ptal. To byl zase důsledek mého zájmu o zen-buddhismus.

V roce 1952 jsem v Black Mountain College zorganizoval akci, při které hrál David Tudor na klavír, Merce Cunningham tančil, Bob Rauschenberg vystavil svoje obrazy a přehrával staré desky na gramofonu s klikou, promítaly se filmy a diapozitivy, Charles Olson a Mary Carolyne Richardsová seděli na žebřících a recitovali svoje básně a já jsem do toho četl svoji *Juilliardskou přednášku*, která končí slovy: „napjatá struna a západ slunce, všechno působí.“

usazeno uprostřed všech těchto aktivit. Později, na prázdninách v Nové Anglii, jsem navštívil první americkou synagogu a ke svému překvapení jsem zjistil, že kongregace tam byla usazena úplně stejným způsobem, jak jsme to udělali v Black Mountain.

Když se tak ohlídím, uvědomuji si, že jsem byl už od mládí nadšený poezií. Na Pomona College, když jsem měl psát práci o „Jezerních básnících“, napsal jsem to ve stylu Gertrudy Steinové, repetitivně a naprosto od věci. Byl jsem ohodnocen na výbornou. Když jsem to udělal podruhé, tak jsem pohořel. Od dob *Přednášky o ničem* jsem napsal nejméně tucet nekonvenčních textů, včetně takových, které byly vytvořeny pomocí náhodných operací, a jeden byl tvořen pouze řadou nezodpovězených otázek. Když se mě Mary Carolyne Richardsová ptala, proč neudělám jednou docela obyčejnou informativní přednášku, dodala, že tím bych šokoval posluchače nejvíce. Řekl jsem jí: „Nedělám to, abych šokoval, dělám to z potřeby poezie.“

Podle mého, poezie se liší od prózy tím, že je tak či onak formalizovaná. Poezii nedělá smysl obsahu nebo víceznačnost, ale to, že uvádí hudební prvky (čas, zvuk) do světa slov. Proto byly informace dříve, bez ohledu na to, jak byly složité (např. indické sůtry a šástry), převáděny do poetické formy, protože tak byly snadněji osvojitelné. Možná, že právě na to myslel Karl Shapiro, když napsal *Esej o rýmu ve verších*.

Převedení těchto formalizovaných přednášek do tištěné podoby přinášelo určité problémy a někdy bylo nutno sáhnout ke kompromisu mezi požadovaným a technicky proveditelným. Příkladem je text *Kam jdeme? a co děláme?* V tomto a v dalších textech je původní podoba přednesu vždy osvětlena úvodní poznámkou.

Ne všechny texty však mají nekonvenční formu. Některé byly přímo určeny k publikování – u těch je výrazná vizuální stránka. Řada jiných byla napsána a přečtena jako konvenční informativní přednášky (bez záměru někoho šokovat). Tato sbírka také neobsahuje všechno, co jsem napsal; odráží to, co bylo a je mým hlavním zájmem.

Kritikové často označují moje koncerty a přednášky jako „dadaistické“. Jiným zase vadí můj zájem o zen-buddhismus. Jednu z nejzajímavějších přednášek, jaké jsem kdy slyšel, měla Nancy Wilson Rosssová na Cornish School v Seattlu. Měla název *Zen-buddhismus a dada*. Je možné najít určité spojnice mezi oběma, ale ani dada ani zen nepředstavují něco konkrétně uchopitelného. Mění se a znovu se rodí rozdílným způsobem, na různých místech v různé době. Co bylo dada

ve dvacátých letech, je nyní, s výjimkou díla Marcela Duchampa, už jen umění. Nechci se vymlouvat na zen, i když bez tohoto vlivu (přednášky Alana Wattse a D. T. Suzukiho) pochybuji, že by moje dílo mělo svou dnešní podobu. Doneslo se mi, že Alan Watts zpochybňoval spojitost mé tvorby a zenu. To zde říkám proto, abych se zen-buddhismu snažil podezření odpovědnosti za moje aktivity. Nicméně v nich budu pokračovat. Často zdůrazňuji, že oproti dřívějšímu má dnes dada v sobě prostor, prázdnotu. A co znamená zen dnes, v Americe poloviny dvacátého století?

Jsem vděčný Richardu K. Winslowovi, skladateli, jehož směřování je jiné než moje, který před sedmi lety, jako profesor hudební fakulty na Wesleyan University, pozval Davida Tudora a mne na koncert a který mě, při procházce, poprvé vystavil svému zvyku tiše si zpívat. Od té doby nás pozval ještě dvakrát, ačkoliv naše koncerty byly hřmotné, hlučné i plné ticha a názory, které jsem prezentoval, byly anti-scholastické a anarchické. Pomohl mi získat stipendium Wesleyan Center for Advanced Studies, kterého jsem si (navzdory hroznému klimatu) užíval v posledním akademickém roce. A on také přesvědčil univerzitní vydavatelství, aby publikovalo tuto knihu. Čtenář se může přít o vhodnosti této podpory, ale musí obdivovat, stejně jako já, jeho odvalu a nesobeckost.

červen 1961

– J.C. –

*Text uvedený níže vznikl pro Juliana Becka a Judith Malinovou, vedoucí Living Theatre, do programu k jejich představení v Cherry Lane Theatre (Greenwich Village, New York).*

psáno jako odpověď  
na prosbu  
o hudební  
manifest, 1952

} okamžitě

a nepředvídatelně

není v tom žádný cíl komponovat hudební skladbu

„ „ „ „ „ poslouchat „ „  
„ „ „ „ „ provádět „ „

}

naše uši jsou  
teď  
ve výborné formě

– JOHN CAGE

## SILENCE

*Následující text byl přednesen na setkání společnosti umělců zorganizovaném Bonnie Birdovou v Seattlu v roce 1937. Byl publikován v brožuře přiložené k nahrávce mého retrospektivního koncertu v Town Hall, New York 1958, kterou vydal George Avakian.*

## **BUDOUCNOST HUDBY: CREDO**

### VĚŘÍM, ŽE POUŽÍVÁNÍ HLUKU

At' jsme kdekoliv, slyšíme převážně hluky. Ruší nás, když se je snažíme nevnímat. Když se do nich zaposloucháme, začnou nás fascinovat. Zvuk nákladního auta při rychlosti 50 mil za hodinu. Ladění rozhlasového přijímače. Déšť. Chceme tyto zvuky zachytit a ovládnout, použít je nejen jako zvukové efekty, ale i ve funkci hudebních nástrojů. Každé filmové studio má katalog ruchů nahraných na filmový pás. Při reprodukci filmového záznamu je možno ovládat amplitudu a frekvenci kteréhokoliv z těchto zvuků a dodávat mu rytmus podle našich představ. Pomocí čtyř filmových záznamů je možno vytvořit a provést kvartet pro spalovací motor, vítr, tlukot srdce a sesuv půdy.

### V HUDEBNÍ TVORBĚ

Jestliže je slovo „hudba“ posvátné a vyhrazené pro nástroje 18. a 19. století, můžeme jej klidně nahradit mnohem smysluplnějším termínem: organizace zvuku.

BUDE HRÁT ČÍM DÁL VĚTŠÍ ROLI  
A BUDE NARŮSTAT, DOKUD NEDOJDEME K HUDBĚ PRODUKOVANÉ ELEKTRICKÝMI NÁSTROJI.

Vynálezci elektrických nástrojů se většinou snaží napodobit nástroje 18. a 19. století, tak jako konstruktéři prvních automobilů si brali za vzor kočár. Novachord a Solovox jsou spíše napodobením minulosti, než příklady pro budoucnost. Když Theremin vytvořil nástroj skutečně skýtající nové možnosti,

**BUDOUCNOST HUDBY: CREDO/3**



thereministé se s ním usilovně snažili napodobit běžné nástroje pomocí přeslázeného vibráta a hráli na něm slavné skladby minulosti, což jim působilo velké obtíže. Ačkoliv tento nástroj má obrovské možnosti, thereministé je cenzurují a předkládají jen ty zvuky, o nichž se domnívají, že se budou publiku líbit. Zážitky nových zvuků jsou nám takto odepírány.

Zvláštní vlastnosti elektrických nástrojů mohou přece umožnit vznik nových barev ovládním svrchních tónů (v protikladu k hlukům), u nichž je možno nastavit jakoukoliv frekvenci, hlasitost a trvání.

KTERÉ NÁM UMOŽNÍ POUŽÍVAT VŠECHNY  
SLYŠITELNÉ ZVUKY. PRO TENTO ÚČEL SE BUDOU ZKOUŠET FOTOELEKTRICKÉ, FILMOVÉ  
A MECHANICKÉ PROSTŘEDKY.

Nyní je reálné tvořit hudbu přímo, bez pomoci interpretů. Dá se uskutečnit jakýkoliv zvukový koncept ve slyšitelné oblasti. Kmitočet 280 Hz zaznamenaný na zvukové stopě představuje určitý zvuk, zatímco Beethoven reprodukován na zvukové stopě padesátkrát za sekundu bude mít nejen jinou tónovou výšku, ale i zcela jinou zvukovou kvalitu.

ZATÍMCO V MINULOSTI BYLA  
PŘEDMĚTEM DISKUSE KONSONANCE A DISONANCE, V BLÍZKÉ BUDOUCNOSTI PŮJDE  
O ROZDÍL MEZI HLUKY A TAK ZVANÝMI HUDEBNÍMI ZVUKY.

SOUČASNÉ METODY HUDEBNÍ KOMPOZICE, PŘEDEVŠÍM TY,  
KTERÉ VYUŽÍVAJÍ HARMONII A JEJÍ ZACHÁZENÍ S TÓNOVÝM MATERIÁLEM, UŽ NEBUDOU  
STAČIT POTŘEBÁM SKLADATELŮ, KTEŘÍ BUDOU MÍT K DISPOZICI CELOU SLYŠITELNOU  
OBLAST ZVUKU.

Skladatel (organizátor zvuku) se však nebude zabývat jen oblastí zvuku, ale i problémem času. Základní časovou jednotkou se pravděpodobně stane filmové „okénko“ (podle zavedené filmové techniky) odpovídající zlomku sekundy. Žádný rytmus už nebude nedosažitelný.

BUDOU OBJEVENY NOVÉ METODY, KTERÉ BUDOU V URČITÉM VZTAHU K SCHÖNBERGOVU  
DVANÁCTITONOVÉMU SYSTÉMU.

Schönbergova metoda přiřazuje každému materiálu ve skupině rovnocenných materiálů jeho roli vzhledem ke skupině. (Harmonie určuje každému materiálu v hierarchizované skupině jeho funkci vzhledem k materiálu základnímu nebo nejdůležitějšímu.) Schönbergova metoda je analogií společnosti, která klade důraz na kolektiv a integraci jedince do skupiny.

K SOUČASNÝM METODÁM KOMPOZICE PRO BICÍ  
NÁSTROJE

Hudba pro bicí nástroje je současným přechodem od dřívější hudby, ovlivněné představou klávesnice, k budoucí hudbě „všehozvuku“. Pro skladatele hudby pro bicí je přijatelný jakýkoli zvuk; prozkoumává akademicky zakázané „nehudební“ pole, je omezen pouze manuálním výkonem hráče.

Metody zápisu této hudby směřují k postizení rytmické struktury. Jakmile se tyto metody vyhraní do jedné nebo více obecně přijatelných metod, vzniknou možnosti skupinových improvizací hudby sice nepsané, ale kulturně cenné. Toto již existuje v orientální hudbě a v hot jazzu.

A K JAKÝMKOLIV DALŠÍM METODÁM ODPOUTANÝM OD PŘEDSTAVY TÓNU JAKO  
ZÁKLADU HUDBY.

JEDINÝM POJÍTKEM S MINULOSTÍ ZŮSTANE  
PRINCIP FORMY. AČKOLIV VELKÉ FORMY BUDOUCNOSTI NEBUDOU TAKOVÉ JAKO DŘÍV.

KDY TO BYLA JEDNOU FUGA, PODRUHÉ SONÁTA, BUDOU S NIMI PŘÍBUZNÉ, TAK JAKO TYTO JSOU PŘÍBUZNÉ MEZI SEBOU:

Aby k tomu došlo, bude třeba založit centra experimentální hudby, kde budou k dispozici nové materiály, oscilátory, gramofony, generátory, zařízení pro zesilování slabých zvuků, filmové záznamy atd. Skladatelé budou při práci používat prostředky dvacátého století, umožňující jim realizovat výsledky jejich práce. Organizace zvuku se bude užívat pro mimohudební účely (divadlo, tanec, rozhlas, film).

NA ZÁKLADĚ PRINCIPŮ USPOŘÁDÁNÍ NEBO OBECNÉ LIDSKÉ SCHOPNOSTI PŘEMÝŠLET.

Bylo to ve středu. Chodil jsem do šesté třídy. Zaslechl jsem, jak táta říká matce: „Připrav se, v sobotu letíme na Nový Zéland.“ Já připraven byl. Přečetl jsem si všechno, co jsem o Novém Zélandu sehnal ve školní knihovně. Nadešla sobota. Nic se nestalo. O tomto záměru se dokonce ani nikdo nezmínil, v onu sobotu ani nikdy jindy.

M. C. Richardsová šla na Bolšoj balet. Balet ji uchvátil. Řekla mi: „Nejde ani tak o to, co dělají, ale o zanícení, se kterým to dělají.“ Já na to: „Ano, skladba, provedení a poslouchání nebo sledování jsou skutečně různé věci. Téměř spolu nesouvisejí.“ A k tomu jsem jí vyprávěl, jak jsem byl jednou v domku na Riverside Drive, kam se shromáždili účastníci zen-buddhistického obřadu, který vedl japonský roši. Provedl rituál – růžové okvětní lístky a vše co k tomu patří. Poté se servíroval čaj s rýžovými koláčky. A nakonec vystoupila hostitelka se svým manželem a za doprovodu rozladěného klavíru nakřáplým hlasem předvedla úděsný výňatek z jakési třetířadé italské opery. Trnul jsem v rozpacích a sledoval rošiho, co on na to. Výraz jeho tváře byl absolutně blažený.

Jeden mladík z Japonska si to zařídil tak, že mohl odcestovat na daleký ostrov a tam se svým Mistrem studovat tři roky zen-buddhismus. Ke konci tohoto období už nevěřil v završení svého studia a tak Mistrovi oznámil, že odjíždí. Mistr mu řekl: „Jsi tu tři roky. Proč nezůstaneš ještě tři měsíce?“ Student souhlasil, ale ani ke konci oněch tří měsíců necítil žádný pokrok. Když svému Mistrovi znovu oznámil, že odjíždí, ten mu řekl: „Podívej, jsi tu již tři roky a tři měsíce. Zůstaň ještě tři týdny.“ Žák zůstal, ale úspěch se ani tentokrát nedostavil. Když oznámil Mistrovi, že se s ním nestalo vůbec nic, Mistr mu řekl: „Jsi tu tři roky, tři měsíce a tři týdny. Zůstaň ještě tři dny, a pokud nedojdeš během této doby osvícení, spáchej sebevraždu.“ Na konci druhého dne byl žák osvícen.

*Následující přednáška byla pronesena na setkání Národní asociace hudebních učitelů v Chicagu, v zimě 1957. Byla přetištěna v brožůře přiložené k nahrávce mého retrospektivního koncertu v Town Hall, New York 1958, kterou vydal George Avakian*

## EXPERIMENTÁLNÍ HUDBA

Když dříve někdo označil moji hudbu za „experimentální“, měl jsem k tomu námitky. Měl jsem zato, že skladatel přece ví, co dělá a že experimenty mají své místo před vlastním vytvořením díla, tak jako skici předcházejí malbě nebo zkoušky divadelnímu představení. Ale když jsem o tom později přemýšlel, napadlo mě, že existuje jakýsi zásadní rozdíl mezi tvorbou hudby a jejím poslechem. Skladatel zná svoji skladbu tak, jako lesník zná stezky svého lesa, zatímco posluchač je jako někdo, kdo přijde do lesa a uvidí rostlinu, jakou nikdy dřív nespatriil.

Nyní ovšem se doba změnila, hudba se změnila a já už proti slovu „experimentální“ nic nenamítám. Naopak – sám je používám pro popis hudby, která mě obzvlášť zajímá a které jsem oddán, ať už ji píšu sám nebo někdo jiný. Došlo k tomu, že sám jsem se stal posluchačem a té hudbě naslouchám. Mnoho lidí samozřejmě tuto hudbu nenazývá experimentální, berou ji spíše s odstupem a je pro ně „kontroverzní“; jiným je zase tak vzdálená, že pochybují, zda je to vůbec ještě hudba.

V této nové hudbě není nic než zvuky: ty, které jsou notované a ty, které notované nejsou. Ty nezapsané se v hudbě objevují jako pauzy – jako

ticho, které otevírá dveře nahodilým zvukům z okolí. Taková otevřenost existuje v moderní architektuře a v sochařství. Skleněné fasády Miese van der Rohe zrcadlí svoje okolí – jsou na nich vidět oblaka, stromy nebo tráva, podle toho, kde se nacházejí. A když se díváme na drátěné plastiky Richarda Lippolda, vidíme zároveň skrze ně i jiné věci a lidi. Neexistuje totiž něco jako prázdný prostor nebo prázdný čas. Vždy je tu něco k vidění, něco k slyšení. Ve skutečnosti ticho nemůžeme slyšet – ať děláš, co děláš, ticha nedocílíš. Pro určité technické účely je ovšem žádoucí omezit vnější zvuky na minimum. Takový zvláštní prostor se nazývá zvukotěsná komora. Má šest stěn pokrytých speciálním materiálem, který pohlcuje zvuky, není zde žádný dozvuk. Na Harvardské univerzitě takovou zvukotěsnou komoru mají a když jsem se do ní nechal zavřít, uslyšel jsem ke svému překvapení dva zvuky: vysoký a hluboký. Ptal jsem se technika, co to má znamenat, a on mi vysvětlil, že ten vysoký šum vydává můj nervový systém a ten hluboký vydává krevní oběh. Dokud žiji, budou zde zvuky. A zvuky zde budou i po mé smrti. Není třeba strachovat se o budoucnost hudby.

Ale této bezstarostnosti člověk dosáhne jen tehdy, pokud se na onom rozcestí (kde si uvědomí, že zvuky se dějí, ať už záměrně nebo nezáměrně) obrátí k těm zvukům, které se nedějí záměrně. Je to psychologický obrat: zpočátku se zdá, jako bychom se měli vzdát všeho, co je lidské. Pro hudebníka to znamená vzdát se hudby. Nový směr nás vede k Přírodě a člověk si uvědomí (náhle nebo postupně), že lidstvo a Příroda nejsou oddělené entity, ale že jsou v tomto světě spolu; že i když jsme se všeho vzdali, tak jsme o nic nepřišli. Ve skutečnosti jsme získali vše. Vyjádřeno hudebními pojmy: jakýkoliv zvuk se může objevit kdykoliv a v jakékoliv kombinaci.

A jaké překvapení, že zrovna nyní máme náhodou k dispozici technické prostředky, které takovouto neohraničenou hudbu umožňují. Když na konci 2. světové války přišli Spojenci do Německa, zjistili, že tam byl velmi zdokonalen systém nahrávání zvuků na magnetofonový pás a to natolik, že jej bylo možno využít k věrné reprodukci hudby. Nejprve to byl Pierre Schaeffer ve Francii a později další skladatelé – zde v USA, v Německu,

v Itálii, v Japonsku a pravděpodobně i jinde, kteří použili magnetofonu nejen k záznamu zvuku, ale také k tvorbě nové hudby, jakou umožňuje jen on. Jestliže mám dva magnetofony a zařízení pro gramofonový záznam, existují tyto možnosti: 1) dá se nahrát jakýkoliv zvuk, 2) v nahrávce se dají pomocí filtrů a elektrických obvodů pozměnit fyzikální charakteristiky zaznamenaných zvuků, 3) mixáží lze nakombinovat do třetího stroje záznamy ze zbylých dvou v bezpočtu variant, 4) obyčejným stříhem je možno spojit jakékoliv zvuky a při nekonvenčním stříhu se (podobně jako předtím v nahrávce) dají změnit původní fyzikální charakteristiky. Tímto způsobem můžeme získat totální zvukoprostor, ohraničený pouze mezemi lidského sluchu. V něm je pozice konkrétního zvuku určena pěti parametry: frekvencí (tónovou výškou), amplitudou (hlasitostí), strukturou harmonického spektra (barvou), morfologií (průběhem zvuku, tj. jak začíná, probíhá a končí) a trváním. Proměnou kterékoliv z těchto determinant se změní i pozice zvuku v totálním zvukoprostoru – jakýkoliv zvuk se může stát jiným. Ale toto je výhodou jen když člověk dokáže radikálně změnit svoje poslechové návyky. Tak jako dokáže přijmout výhodu obrazů, objevujících se – bez viditelného přenosu – na vzdálených místech, což je v zásadě princip „televize“ (pokud někdo raději zůstane doma, než by šel do divadla). Nebo když se člověk dokáže vzdát chůze, umožní mu to létat.

Hudební návyky zahrnují stupnice a akordy, teorii kontrapunktu a harmonie, nauku o zvuk vydávajících „udělatorech“ a jejich barvách (samostatně i v kombinacích). Z matematického hlediska jsou to všechno nespojité kroky. Připomíná to chůzi – tónové výšky představují dvanáct schůdků v každé oktávě. Magnetofonový pás však toto obezřetné našlapování po schůdkách nevyžaduje. Umožňuje nám uskutečnit hudební akci kdekoli v totálním zvukoprostoru, kde si usmyslíme. Technicky umožňuje přetvářet na umění naše vědomí toho, jak jedná příroda.

A znovu je člověk na rozcestí a má na výběr: jestliže se nechce vzdát vlády nad zvuky, může zdokonalovat svou kompoziční techniku směrem k aproximaci (používám výraz „aproximace“, protože přírodu nikdy nelze

s konečnou platností změřit) nových možností a nového vědomí. Nebo se – jako už předtím – této touhy ovládat zvuk může vzdát. Může očistit svou mysl od hudby a pokoušet se objevovat prostředky, které umožní zvukům, aby byly samy sebou a nikoliv pouhými nositeli vyspekulovaných teorií nebo výrazem lidských citů.

Takový přístup leckoho odrazuje, ale při bližším pohledu se není čeho bát. Naslouchání zvukům, které jsou jen zvuky, vede teoretickou mysl okamžitě k teoretizování a lidské emoce jsou tváří v tvář přírodě jítřeny běžně. Nevzbuzuje v nás snad hora pocit zázraku? Vydry u potoka pocitu veselí a noc v lese pocitu strachu? Nepřipomíná nám padající déšť a stoupající mlha lásku mezi Nebem a Zemí? Nepůsobí hnijící maso odpudivě? Nevyvolává smrt milované osoby pocitu smutku? A co je větším hrdinstvím než život i té nejmenší rostliny? Co je mocnějším výrazem hněvu než blesk a hrom? To jsou moje reakce na přírodu a nemusí se nutně shodovat s pocity jiných. Každý má svoje vlastní emoce a zvuky, kterým je dovoleno být jen zvuky, nevyžadují netečný poslech. Schopnost naslouchat má přesně opačný význam.

Nová hudba – nové slyšení. Nikoliv snaha rozumět tomu, co bylo řečeno – jestliže jde o sdělení, pak jsou zvuky jen stíny slov. Prostě jen pozornost k chování zvuků.

Ti, kteří se zabývají kompozicí experimentální hudby, hledají způsoby a prostředky, jak zbavit zvuky otisku svého ega. Někteří používají náhodné operace – ať už odvozené z prastarých zdrojů, jako je čínská Kniha proměn, nebo ze zdrojů moderních, jako jsou tabulky náhodných čísel, používané při výzkumech ve fyzice. Nebo – analogicky k Rohrschachovu testu v psychologii – interpretují kazy v papíru, které umožňují vytvářet hudbu osvobozenou od představ a od vzpomínek. Geometrické prostředky využívají variability prostorového překrývání, z něhož je možno odečíst definitivní tvar: celkové pole možností může být rámcově rozděleno a jednotlivé zvuky v něm mohou být definovány co do množství, ale jejich vý-

běr může být přenechán interpretovi či střihači. V tomto případě se skladatel podobá spíše konstruktérovi, který vytvoří fotoaparát, ale samotné fotografování přenechává jiným.

Ať už tvoříme pro magnetofonový pás nebo píšeme pro běžné nástroje, současná hudební situace je ve srovnání s dobou, kdy magnetofon neexistoval, odlišná. To ale také není důvodem k panice, protože zavedením něčeho nového nezaniká nic, co plní svou funkci. Každá věc má ve světě svoje místo a nevstupuje na místo věci jiné. A čím víc jich je, tím – jak se říká – líp.

Je však třeba připomenout i další změny, ke kterým došlo v souvislosti s používáním magnetofonu. Protože čas je na něm měřitelný délkou pásu, i notace pro běžné nástroje stále častěji opouští konvenční symboly rytmických hodnot (jako čtvrtka, půlka či šestnáctka) a zaznamenává rytmus pozicí noty na horizontále, na časové ose. Stopky pak usnadňují provedení. Výsledné rytmy jsou pak na hony vzdáleny klapotu koňských kopyt a dalším pravidelným vzorcům.

Nemožnost dokonale synchronizovat více samostatných pásů vedla nakonec k objevu vícestopého záznamu. Ovšem někteří skladatelé – ti, kteří akceptovali nezáměrné zvuky – si uvědomili, že přesná vertikální synchronizace není skutečným vyjádřením toho, jak věci doopravdy probíhají. Proto tito autoři již nevytvářejí partitury, ale jen jednotlivé samostatné hlasy, které pak mohou být kombinovány tím nejnepředstavitelnějším způsobem. To znamená, že provedení takové skladby je vždy jedinečné a na poslech překvapivé nejen pro publikum, ale i pro skladatele samotného. Znovu se zde nabízí paralela s přírodou, vždyť dokonce na téměř stromě nejsou ani dva listy stejné! Obdobou tohoto principu ve výtvarném umění jsou plastiky s pohyblivými elementy (kinetické skulptury).

Není třeba zdůrazňovat, že disonance a hluky jsou v této hudbě vítány. Ale i dominantní septakord se zde klidně může vyskytnout, když na to přijde.

Při zkouškách se ukázalo, že tato nová hudba – ať už pro magnetofonový pás či pro běžné nástroje – vynívá lépe, když jsou reproduktory nebo jednotliví hráči více rozmístěni v prostoru, než by tomu bylo při hudbě založené na konvenčně pojímané harmoničnosti, která je výsledkem slučování tónů. Zde nám však jde o koexistenci rozmanitých, velice rozdílných zvuků a ideálních míst poslechu, kde dochází k jejich fúzi je mnoho: jsou to uši každého posluchače, ať se nacházejí kdekoliv. Tato disharmonie – abychom parafrázovali Bergsonův výrok o nepořádku – je prostě harmonií, na kterou mnozí nejsou zvyklí.

Kam těmito svými snahami směřujeme? K divadlu. Divadlo připomíná přírodu mnohem více než hudba. Máme přece oči stejně jako uši – a záleží jen na nás, zda je budeme používat.

A jaký je tedy vůbec účel psaní takovéto hudby? Nezapomínáme se účely, ale zvuky. Odpovědí může být také paradox: „smysluplná bezúčelnost“ nebo „bezúčelná hra“. Nicméně tato hra je přitakáním životu – nejde o to, vnášet do chaosu řád, ani nejde o vylepšování světa, ale pouze o způsob, jak se probudit k tomu životu, který žijeme a který je tak úžasný, jestliže mu odstraníme z cesty naše tužby a necháme jej volně plynout.

.....

Když jsem se s Xenii vracel z Chicaga do New Yorku, zbývalo nám na autobusové zastávce asi pětadvacet centů. Chtěli jsme ještě chvíli pobýt s Peggy Guggenheimovou a Maxem Ernstem. Max Ernst se s námi sešel v Chicagu a řekl: „Kdykoli budete v New Yorku, tak přijďte a chvíli u nás zůstaňte. Máme velký dům na East River.“ Zavolal jsem mu z telefonní budky na zastávce. Hodil jsem do ní pěticent a vytočil jeho číslo. Max Ernst můj hlas nepoznal a tak nakonec řekl: „Máte žízeň?“ Odpověděl jsem, že ano. „Tak přijďte zítra na koktejl.“ Vrátil jsem se ke Xenii a řekl jí, co se stalo. Řekla mi: „Zavolej mu znovu. Nemáme co ztratit a získat můžeme hodně.“ A tak jsem to udělal. „Ach, to jste vy?“ ozvalo se. „čekáme vás už několik týdnů. Váš pokoj je připraven. Přijďte co nejdřív.“

Můj otec byl vynálezcem. V roce 1912 dosáhl se svou ponorkou světového rekordu v době strávené pod vodou. Protože byla poháněna naftovým motorem, vypouštěla na hladinu bubliny a tak byla během první světové války nepoužitelná. Říkal, že ho nejlepší věci napadají v hlubokém spánku. Na New School jsem objasňoval, že dobré nápady se rodí tehdy, když se dělá něco nudného. Například, když se proces komponování stane nudným, začnou se dostavovat nápady. Začnou se slétat do hlavy jako ptáci. Měl otec na mysli právě toto?

*Tento článek, původně nazvaný Experimentální hudba, byl poprvé otištěn v londýnském časopise The Score and I. M. A. Magazine v červnu 1955. Včlenění rozhovoru mezi nekompromisním učitelem a neosvíceným žákem, a také přidání slova „nauka“ k původnímu názvu, odkazují k Huang Poově Nauce o univerzální mysli.*

## EXPERIMENTÁLNÍ HUDBA: NAUKA

Někteří skladatelé se ohrazují proti tomu, aby jejich hudba byla označována jako *experimentální*. Říkají, že experimenty představují pouze předběžnou fázi tvůrčího procesu, který je završen, třeba i nezvyklým, ale pevně určeným uspořádáním prvků. Tyto námitky jsou oprávněné, ale pouze tam, kde zůstává (jako u současných dokladů serialismu) hlavním problémem kompozice: jak si poradit v rámci daných omezení, struktury a výrazu, na které se upírá hlavní pozornost. Tam, kde se naopak pozornost přesouvá k pozorování a vnímání mnoha věcí najednou, včetně okolí, dochází k tomu, že kompozice (míněná spíše ve smyslu sběru než výběru) už není otázkou formování srozumitelných struktur (člověk je pozoruje jako cestovatel). Zde je pak výraz „experimentální“ na místě, ne jako popis akce, která bude vyhodnocena později jako zdařilá či nezdařilá, ale prostě jen jako označení akce, jejíž výsledek není předem znám. Co je předurčeno?

Dříve jsem se z neznalosti domníval, že ticho je protikladem zvuku – a jejich jedinou společnou vlastností je trvání. Pokládal jsem za jediný správný základ hudební struktury právě čas, a nikoliv (jak je běžné v tradici západní hudby) tónové výšky. Ale po zážitku ze zvukotěsné komory – tak odhlučněné, jak dovozovala technologie roku 1951 – kde jsem uslyšel dva zvuky vydávané mým organismem (šum nervového systému a hukot

krvního oběhu), se situace už nejeví jako objektivní (zvuk-ticho), ale jako subjektivní (pouze zvuky). Zvuky jsou buď záměrné nebo nezáměrné (tém říkáme ticho).

Jestliže v tuto chvíli řekneme: „Ano, už nerozlišuji mezi záměrem a ne-záměrem“, dělítko mezi subjektem a objektem, uměním a životem atd. zmizí, dojde k identifikaci s materiálem a činnost pak odpovídá své přirozenosti, tj.:

*Zvuk přestane v sobě vidět myšlenku, vazbu na něco, přestane ke svému objasnění potřebovat jiný zvuk atd.; nemá čas se tím zabývat, je plně zaměstnán svými charakteristikami: dříve než zanikne, musí projevit svoji výšku, hlasitost, délku, strukturu svrchních tónů a tvar amplitudy.*

*Je neodbytný, jedinečný, bez znalosti historie a teorie, mimo představivost, je středem koule bez povrchu, prochází překážkami a vyzářuje energii; z jeho působení není úniku. Neexistuje jako řada oddělených kroků, ale z místa svého vzniku proniká do všech stran. Je nerozlučně svázán s jinými zvuky a také s ne-zvuky, které – vnímány jinými smysly než je sluch – se chovají podobně.*

*Zvuk si za ničím nejde a nic nezískává; bez něj by život nepřetrval ani chvíličku.*

*Jde vlastně o svého druhu „divadlo“, záměrně bezúčelné a vřezahrnující. (Hudba [pomyslné oddělení sluchu od ostatních smyslů] neexistuje.) To, co se kolem nás děje, můžeme chápat jako divadlo, ve kterém má každá lidská bytost to nejlepší místo. Když nám to dojde (člověk ráno vstane a zjistí, že je hudebník) můžeme zareagovat (akce, umění) a výsledkem může být jakýkoliv počet zvuků (včetně žádného [nula a číslo jsou podobně neskutečné jako hudba]). Automatické minimum jsou dva (viz výše).*

*Jste hluší (od narození, volbou, přáním) nebo slyšíte (máte vnější, střední a vnitřní ucho OK)?*

*Kromě nich (uší) je tu i schopnost rozlišování, která ovšem (kromě jiných pošetilých činností) poněkud rozkládá (vytváří abstrakce), hraje si na věčnost a nedotknutelnost (zavádí pojem „díla“) a chabě chrání před vrušováním (muzeum, koncertní sál), které přichází vždy, pružné, spontánní a od ní neoddělitelné, může se objevit jako cokoli (růže, hřebík, nehet, souhvězdí, 485.73482 Hz, kus provázku), týká se vás (jste to vy sami, ve formě, kterou máte v daném okamžiku) a je nejasné (nikdy nebudete schopni poskytnout uspokojivou výpověď o svém zážitku, dokonce ani sami sobě ne).*

Potom z hlediska totality možností žádná uvážená akce není přiměřená, protože podstatou znalosti je vyloučení všech eventualit, s výjimkou několika mála těch, které ovládáme.

Při realistickém pohledu je taková akce, jakkoliv nadějná, pečlivě připravená a všeobecně akceptovaná, ve skutečnosti nevhodná. Naopak *experimentální akce*, vytvořená myslí tak vyprázdněnou, jakou byla, než byla, tedy v souladu s možností čehokoli, je pak praktická. Nepracuje s pojmy aproximace a chyby (což je u „informované“ akce nezbytně nutné), protože nejsou předem vytvořeny žádné představy o tom, co se může stát. Proto nazírá věci, jaké doopravdy jsou: nestálé a spolu propletené v nekonečné hře vzájemného pronikání. Experimentální hudba –

OTÁZKA: – v USA, buďte prosím konkrétní! Co můžete říci o rytmu? Snad se shodneme na tom, že ten už není otázkou vzorců, repetice a variací.

ODPOVĚD: Není potřeba takové shody. Vzorce, repetice a variace se objevují a mizí. Nicméně rytmus znamená různé délky v jakékoliv následnosti či souběžnosti. Druhý případ, souběžnost, je nejživější a nejnepředvídatelnějším způsobem se měnící, když party hráčů nejsou fixovány v partituru, ale zůstávají na sobě nezávislé, takže žádná dvě provedení nemají stejný výsledek. Ten první případ, následnost, je nejživější, když rovněž není přesně určena, ale je prezentována v „situační formě“, jak je tomu ve skladbě Mortona Feldmana *Intersections*, kde je možno začít v rámci daného časového rozmezí kdykoliv. Délky jsou notovány na časové ose, z níž se odečítají podle proporcí. Pro magnetofon ovšem žádné čtení není nutné.

OTÁZKA: Co když je více hráčů, orchestr?

ODPOVĚD: Trváte na souhře? Pak tedy použijte promítanou partituru viditelnou všem, jak to navrhuje Earle Brown. Statická vertikální linka, pod kterou se partitura odvíjí, bude sloužit ke koordinaci hráčů. Pokud nepožadujete souhru, tak existují chronometry, stopky. Použijte tedy je!

OTÁZKA: Všiml jsem si, že v notaci používáte časové intervaly, jejichž provedení je mimo lidské možnosti.

ODPOVĚD: Komponování je jedna věc, interpretace druhá a poslech třetí. Co mohou mít společného?

\* \* \*

OTÁZKA: A co tónové výšky?

ODPOVĚD: Pravda! Hudba věčně chodí nahoru a dolů. Ale už nejen po pěti, sedmi či dvanácti schůdkách – nebo snad po čtyřadvaceti v případě čtvrttónů. (Vyprávěl jsem vám o diagramu, který jednou Joseph Schillinger natáhl po celé stěně až ke stropu? Byly tam všechny stupnice, které se kdy používaly – západní i orientální. Byly rozlišeny barevně, jak se proplétaly; každá byla jiná. Černě byla vyznačena škála, jaká by mohla být odvozena z harmonického spektra.) Tónové výšky nejsou otázkou libosti a nelibosti, snad jen pro muzikanty, kteří si libují ve vyjetých kolejích; ale co naděláte? Magnetický pás otevřel novým možnostem dveře, pokud je člověk zase okamžitě rychle nezabouchne vyvíjením něčeho podobného *fonogenu* anebo pokud pás nevyužijeme k evokování nebo k nastavování dosavadních hudebních zkušeností. Vrhá nás do neznáma s takovou intenzitou, že každý má možnost svoje sluchové návyky odfouknout jako prach. – Pro tento účel se hodí i preparovaný klavír, zvláště ve své nejnovější formě, kde se mění preparace během hry, což rozbourává jinak statickou situaci pevného výběru tónových výšek. Nápomocné jsou také smyčcové nástroje (nikoliv hráči na ně) a hlasy též. A také klidné sezení zticha a naslouchání kdekoli (dokonalý stereofonní mnohakanálový poslech všedních zvuků a hluků).

OTÁZKA: Pokud vím, tak Morton Feldman dělí všechny tóny na vysoké, střední a hluboké, a co má zaznít v daném rejstříku, nechává na interpretovi.

ODPOVĚD: Správně! Tedy, dříve to tak dělal, dlouho jsem ho neviděl. Je však třeba připomenout i jeho zahrnutí ultra- a infrazvukových vibrací do partitury (*Marginal Intersection No. 1*).

OTÁZKA: Takže se nedá pozorovat žádné dělení zvukového „plátna“ nebo členění na „frejmy“?

ODPOVĚD: Naopak! Musíte věnovat pečlivou pozornost všemu.

\* \* \*

OTÁZKA: A barva?

ODPOVĚD: Žádný div, že na ni došlo. Vzhůru do „mnoha zrádných situací“. Poslouchal jste někdy symfonický orchestr?

\* \* \*

OTÁZKA: A dynamika?

ODPOVĚD: Ta závisí na tom, jakým způsobem (fyzikálně, mechanicky, elektronicky) je zvuk vytvářen. Knížky vám neporadí. Zapište si to! A co se týče hlasitosti: „Dodržuj obecné příkazy křesťanského života!“

OTÁZKA: Ptal jsem se vás na různé parametry zvuku; jak tedy dosahujete souvislosti, když vaším záměrem je nemít žádný záměr? Copak vzpomínky, psychologie...

ODPOVĚD: Už nikdy!

OTÁZKA: Jak tedy?

ODPOVĚD: Christian Wolff zavedl do kompozičního procesu prostorové akce, které určují časové trvání. Earle Brown vyvinul kompoziční postup, při kterém jsou jednotlivé segmenty skladby odvozeny z tabulky náhodných čísel. Ty pak nejsou řazeny za sebou, ale mohou se v rámci daného času objevit kdekoli a pokaždé jinak. Já sám používám náhodných operací převzatých z *I Ging*, jindy zase z pozorování kazů v papíru, na který píšu. Zde je odpověď: vůbec na to nemyslím.

OTÁZKA: Tedy atematismus?

ODPOVĚD: Kdo se baví o tématech? Nejde o to chtít něco vyjádřit.

OTÁZKA: Jaký je tedy smysl takové „experimentální“ hudby?

ODPOVĚD: Nejde o smysl. Jde o zvuky.

OTÁZKA: Tak proč se tím zabývat, když jste říkal, že zvuky se vyskytují pořád a všude, ať je děláme nebo ne?

ODPOVĚD: Cože? Já přece ještě –

OTÁZKA: Co chci říct – je to vůbec *hudba*?

ODPOVĚD: Aha! Takže nakonec máte rád zvuky, v případě, že jsou složené ze samohlásek a souhlásek. Máte pomalé zapalování, protože se vám stále nedaří uvést mysl do stavu pohotovosti. Potřebujete mne nebo někoho jiného, abyste se mohl opřít? Proč si konečně neuvědomíte, že komponováním, hraním a posloucháním se ničeho nedosáhne? Jinak – hluchý jako pařez – nebudete vnímat nikdy nic, ani to, co budete mít přímo u ucha.

OTÁZKA: Ale přece – jestli je toto hudba, tak ji mohu psát já stejně dobře jako vy.

ODPOVĚD: Řekl jsem snad něco, z čeho by vyplývalo, že jste hlupák?

Následující tři texty byly předneseny v Darmstadtu (Německo) v září 1958. Ten třetí je revidovanou verzí přednášky proslovené začátkem téhož roku na Rutgers University v New Jersey. Ukázka z něj byla publikována v časopise *Village Voice*, New York City, v dubnu 1958.

## KOMPOZICE JAKO PROCES

### I. Změny

*Když mě ředitel Mezinárodních kurzů pro Novou hudbu v Darmstadtu dr. Wolfgang Steinecke požádal o přednášku, která by byla zaměřena převážně na Music of Changes, rozhodl jsem se napsat text, který bude mít stejnou délku jako ona skladba (každý řádek – ať už textu nebo prázdný – trvá při přednesu jednu sekundu) – takže kdykoliv, když přestanu mluvit, ozve se odpovídající část Music of Changes. Hudba zde tedy nezní souběžně s textem, ale je slyšet pouze v pauzách, které byly – stejně jako délka jednotlivých odstavců – určeny náhodnými operacemi.*

Toto je přednáška o změnách, které se objevily v mém způsobu kompozice, se zvláštním odkazem na to, co jsem před deseti lety nazval „strukturou“ a „metodou“. „Strukturou“ míním rozdělení celku na části; „metoda“ je pak postup od noty k notě. Jak struktura, tak metoda (a také

„materiál“ – zvuky a pauzy, které tvoří skladbu) mi tehdy připadaly jako adekvátní působiště pro „mozek“ (protiváha k „srdci“) (představa řádu jako protiklad spontánního jednání); zatímco druhá dvojice,

tedy metoda a materiál spolu s formou (morfologie kontinuity) mohly být zrovna tak působištěm pro „srdce“. Kompozice pak, říkal jsem si před deseti lety, je činností integrující protiklady, ideálně propojuje racionální a iracionální slož-

ku – volně plynoucí kontinuitu v rámci přísného rozdělení na části, zvuky, jejich spojení a následnosti, které mohou být logicky sestaveny anebo vybrány náhodně. ¶Struktura, tedy rozčlenění celku, byla založena na časovém aspektu zvuku, protože

ze všech parametrů jako je výška, síla, trvání a barva, jen trvání má zvuk společné s tichem. Struktura pak byla rozdělením celkového času pomocí konvenčních metrických prostředků, přičemž metrum bylo bráno čistě jako míra kvantity. ¶V případě *Sonatas and Interludes* (které jsem dokončil v roce 1948) byla struktura celku organizována jen zhruba, zatímco v rámci jednotlivých částí velmi přesně. Metodou byla improvizace (převážně na kla-

vír) ačkoliv nápady přicházely ve chvílích, kdy jsem zrovna u nástroje nebyl.

Materiál, tj. klavírní preparace, jsem si vybral jako když si někdo u moře vybírá mušličky.

Forma vyšla tak přirozeně, jak to můj vkus dovoľoval: takže ve všech *Sonátách* a ve dvou *Interludiích* jsou použity repeticé dílů skladeb a mou snahou bylo, aby návrat od konce na začátek příslušného dílu působil nevyhnutelně. ¶Strukturu jedné ze *Sonát*, čtvrté, tvořilo sto dvoupůlových taktů, rozdělených na deset segmentů po deseti taktech.

Tyto segmenty byly seřazeny v proporcích tři, tři, dva, dva, jako členění celku na hlavní části. V jejich rámci jsem pak načlenil i menší jednotky. Na rozdíl od struktury založené na tónových výškách, na tonálním plánu, časový plán byl stejně otevřený nehudbním zvukům a hlukům, jako běžným stupnicím a nástrojům, protože nic nebylo určeno materiálem, který se ve skladbě vyskytoval; forma byla naopak koncipována tak, že mohla být vyjádřena



jak přítomností materiálu, tak jeho absencí. ¶Z hlediska protikladu svobody a řádu byla skladba *Construction in Metal*, napsaná deset let před *Sonatas and Interludes*, založena na stejném principu, avšak použitým obráceně: struktura, metoda a materiál byly podřízeny přísné organizaci, zatímco forma samotná, tj. morfologie kontinuity, byla pojata volně. Porovnáním tohoto přístupu s mými pozdějšími skladbami

se dá vyvodit, že je možno v mých skladbách pozorovat tendenci k používání kompozičních prostředků, které vedou od koncepce řádu směrem k jeho absenci. A ačkoliv historie, pokud by se zkoumala, by těžko dávala přímou linii, moje nejnovější skladby, které počítám od *Music of Changes*, potvrzují správnost

této dedukce. ¶V *Music of Changes* je metoda, tedy postup od noty k notě, založena na náhodných operacích. A struktura, ačkoliv plánovaná stejně pečlivě jako u *Sonatas and Interludes*, a dokonce mnohem důkladněji, protože zahrnuje celý rozsah skladby, je pouze řadou čísel: tři, pět, šest a tři čtvrtě, šest a tři čtvrtě, pět, tři a jedna osmina, která na jedné straně vyjadřuje počet segmentů v rámci každého oddílu a na druhé počet čtyřčtvrtových taktů v rámci každého segmentu. Každý z těchto strukturálních segmentů

*Music of Changes* má na začátku a potom znovu ve čtvrtém, devátém atd. taktu udáno tempo stanovené pomocí náhodných operací, které určují, zda se bude měnit nebo ne. Tedy metoda coby činnost aplikovaná na strukturu čili objekt (chápány jako protiklady reprezentující svobodu a řád) vede ke vzniku struktury, která je neurčená: do poslední chvíle nebylo známo skutečné trvání skladby – dokud se posledním vrhem mince nestanovilo poslední tempo. Ačkoliv

struktura zde byla stále přítomná, její neurčenost se ukázalo, že ve skladbě nehrála roli, třebaže byla v kompozičním procesu použita. ¶Užitečná byla například pro určení hustoty, to znamená, kolik z předem vypracovaných osmi hlasů, které byly vytvořeny sestavením zvuků a pauz, bude pro daný segment vybráno. ¶Jindy zase pomohla určit, které z prvků v tabulkách pro jednotlivé parametry (byly zde tabulky pro zvuky a pauzy, pro hlasitosti a pro trvání) budou potenciálně aktivní. Těchto tabulek

bylo celkem čtyřadvacet (osm pro zvuky a pauzy, osm pro hlasitosti a osm pro délky) a v každém strukturálním segmentu hrály buďto aktivní nebo pasivní roli, tj. byly buď pohyblivé nebo pevné. Pohyblivé byly po prvním nasazení

vyměněny za jiné, pevné setrvaly v daném segmentu beze změny. V každém segmentu pak bylo náhodnými operacemi určeno, u které tabulky budou čísla jedna, tři, pět a sedm nebo dvě, čtyři, šest a osm pohyblivá nebo pevná, tedy zda se v ní budou měnit

prvky odpovídající číslům sudým nebo lichým.

¶V tomto směru se tedy struktura hodila. Dále také určovala začátek a

konec daného kompozičního procesu. Ale kdyby výsledkem tohoto procesu bylo nakonec rozdělení časových délek, proporčně v souladu s původní číselnou řadou, bylo by to mimořádné. A přítomnost myslí, jako určujícího faktoru, dokonce ani v případě takovéto mimořádné eventuality nebyla nutná. Protože všechno, co se nakonec stalo, vyšlo pouze z hodů mincí. ¶A jasně se ukázalo, to znovu opakují, že struktura už nebyla potřebná. A v *Music for Piano* a v dalších skladbách už

22/SILENCE

se mezi kompozičními prostředky vůbec nevyskytuje. Důraz už není na činnosti, jejímž cílem je spojení protikladů, ale spíše na činnosti, která je charakterizována jako proces a v podstatě žádný cíl

nená. Mysl,

ačkoliv zbavena práva kontroly výsledku, je stále přítomna. Co se dělá, když se nic nedělá? A co se stane hudební skladbě, která byla dělána bez cíle? ¶Co se stane například tichu? To znamená, jak je vědomá percepce změnil? Dříve ticho znamenalo časovou proluku mezi zvuky, užívanou k různým účelům, k nimž patří třeba vkusné aranžmá, kdy se oddělením dvou zvuků nebo skupin zvuků může dosáhnout jejich zdůraznění, nebo k dosažení větší expresivity, kde ticho v hudebním diskursu může

obstarávat pauzy nebo členění; čili opět tektoniku, kde nasazení nebo přerušení pauzy definuje strukturu – ať už danou předem nebo rozvíjející se organicky. Kde však nejde o žádný z těchto cílů, ticho se stává něčím jiným – už to vůbec není ticho, ale jsou to zvuky – zvuky okolí. Jejich povaha je nepředvídatelná a proměnlivá. Tyto zvuky (kterým

řekáme ticho jenom proto, že netvoří součást hudebního záměru) mohou záviset na tom, co je. Svět jimi překypuje a ve skutečnosti nikdy není bez nich. Ten, kdo vstoupí do zvukotěsné komory, což je prostor tak odhlučněný, jak jen to je technicky možné, uslyší zde dva zvuky – vysoký a hluboký. Ten vysoký je posluchačův nervový systém, hlubokým zní jeho krevní oběh. Zde jsou zjevně zvuky ke slyšení a navěky se nabízejí uším k poslechu. Kde jsou tyto uši spojeny

s myslí, která nemá co dělat, tam je vědomí osvobozeno od zasahování do aktu slyšení a naslouchá každému zvuku jaký prostě je a nikoliv jako jevu více či méně posluhujícímu nějaké předem připravené koncepci.

¶JK jakým změnám docházelo u mých skladeb co se týče zvuků? Když jsem vybíral zvuky pro *Construction in Metal*, věděl jsem, že chci šestnáct zvuků pro každého hráče. Číslo šestnáct rovněž představovalo počet čtyřčtvrtových taktů

v každém segmentu rytmické struktury. Tyto segmenty pak byly rozděleny na čtyři, tři, dva, tři a čtyři takty. Co se týče materiálu, byly zde čtyři kolekce šestnácti zvuků, rozdělených do čtyř skupin po čtyřech. Podle předem stanoveného plánu jsem použil čtyři zvuky v prvních šestnácti taktech a v každém dalším šestnáctitaktovém segmentu přibýly další čtyři, dokud se nezaplnilly první čtyři segmenty. Následující segmenty, tři, dva, tři a čtyři, byly komponovány

na způsob sonátového provedení této počáteční situace. Ve skutečnosti ale tento prostý plán

realizován nebyl, ačkoliv jsem si to plně uvědomil teprve nedávno. Od samého začátku jsem si byl sice vědom toho, že jeden z hráčů měl jen tři japonské klášterní gongy namísto čtyř, ale fakt, že k dispozici nebylo více těchto poměrně vzácných nástrojů a to, jak spolu zněly, mě přesvědčilo o správnosti změny v číselném konceptu. Mnohem vážnější mi dnes připadají efekty vznikající použitím různých paliček: cowbell hraný nejprve gumovými a pak

kovovými paličkami násobí jeden zvuk dvěma. Pronikavý klavírní trylek zní ve skutečnosti jako jeden zvuk, i když byl počítán za dva. Při analýze bychom objevili mnoho dalších odchylek od původního plánu; například nasazení plechových plátů přidávajících hromové hřmění jako podklad ke zvuku č. 16 znamenalo pro ty hráče, kteří jím byli obšťátněni

vlastně zvuk č. 17. Z toho by se dal vyvodit závěr, že v *Construction in Metal* byla organizace zvuků nedůsledná. Nebo si někdo může myslet, že skladatel ve skutečnosti neslyšel zvuky, které použil. ¶Jednou jsem přirovnal výběr zvuků

pro *Sonatas and Interludes* ke sbírání mušliček při procházce po pláži. Tím pádem představují kolekci ukazující můj vkus. Počet zvuků se zvýšil použitím hry *una corda* – tímto pedálem se změnila barva i výška mnoha použitých kláves. Co se týče tónových výšek, není zde rozdílů proti zvukům v *Construction*. V obou případech je exponován neměnný výběr zvuků, v žádné oktávě se nevyskytují stejné poměry. Přesto můžeme slyšet zajímavé rozdíly mezi některými z těchto zvuků. Při úhozu

klávesy zazní někdy čistý tón, jindy klávesa rozezná dvojjazyk a jindy zase agregát tónů a barev. Je pozoruhodné, že způsob tohoto výběru mě přivedl k sestavení kolekce zvuků pro *Smyčcový kvartet*:

použití přesně notovaných běžných souzvuků bylo věcí vkusu, racionální kontrola výběru zde chyběla. Před kompozicí *Music of Changes* vznikly dvě

skladby, ve kterých je rovněž použit předpřipravený výběr zvuků: jednotlivé tóny, dvojjazyky i vícezvuky, z nichž některé jsou hrány zároveň a jiné jsou rozloženy v čase. Byly to skladby *Sixteen Dances* a *Concerto for Prepared Piano and Orchestra*. Prvky výběru byly sestaveny nesystematicky do tabulek a metoda – práce s nimi spočívala v čerpání z těchto tabulek podobně, jako tomu bývá při konstrukci magických čtverců. Tabulky byly použity i při kompozici *Music of Changes*, ale na rozdíl od metod, které využívají náhodné opera-

ce, byly tyto tabulky podřízeny racionální kontrole: 64 prvků sestavených do tabulky 8 x 8 (aby bylo možno na ně přenést výsledky orákula z čínské *Knihy proměn*) bylo rozděleno na 32 zvuků a 32 pauz. Dvaatřicet zvuků pak bylo sestaveno do dvou čtvercových tabulek nad sebou, z nichž každá obsahovala 4 x 4 prvky. Ať byly tabulky stálé, nebo podléhaly proměně, vždy bylo přítomno všech dvanáct tónů v každých čtyřech prvcích čtených jak horizontálně, tak vertikálně. Jakmile byl tento dodeka-

26 / SILENCE

fonický požadavek splněn, hluky a repetice byly použity zcela volně.

Dalo by se dojít k závěru, že v *Music of Changes* bylo působení náhodných operací na strukturu

(otevřeně poukazující na její anachronický charakter)

vyváženo racionální kontrolou všech materiálů. Tabulky zůstaly i pro *Imaginary Landscape Number IV* a *Williams*

*Mix*, ale protože v prvním případě byly použity rozhlasové přijímače a ve druhém katalog nahraných zvuků, nemělo zde smysl organizovat dvanáct tónů. Otázka „jak můžeme s rozmyslem postupovat v pojmech duality?“ nebyla vědomě zodpovězena až do *Music for Piano*. V tomto cyklu skladeb byly tóny určeny podle kazů v papíru, na kterém byla hudba napsána. Počet kazů byl určen náhodou.

Původní notace je psána tuší a celý postup při kompozici je popsán v článku otištěném v *Die Reihe*. „JA ačkoliv jsem v *Music for Piano* přiznal absenci vědomí jako řídícího činitele struktury a metody ve skladbě, jeho přítomnost, co se týče materiálu, je ozřejmena zkoumáním zvuku samotného: jsou to pouze jednotlivé tóny běžného kří-

dla hrané na klávesách, dále drnkané nebo tlumené na strunách a k tomu údery na vnitřní nebo vnější konstrukci klavíru. Omezená povaha tohoto univerza možností činí to, co se zde děje, porovnatelným s dětským žvatláním nebo tápáním slepce. Mysl sem znovu vstupuje jako činitel určující hranice, uvnitř kterých se tato hříčka odehrává. Jde však o něco víc: je to kompozice zvuků uvnitř univerza, založeného více na zvucích, které existují samy o sobě,

KOMPOZICE JAKO PROCES / 27

než na mysli, která může předvídat jejich vznik. ¶Zvuky, jak je známe, mají frekvenci, amplitudu, trvání, barvu a v kompozici také svoje pořadí. Pět přímých čar, představujících těchto pět parametrů, můžeme narýsovat

tuší na transparentní plastickou fólii čtvercového formátu. Na jinou takovou transparentní fólii vyznačíme bod. Položíme-li čtverec s liniemi na čtverec s bodem, můžeme určit fyzikální vlastnosti zvuku

a jeho umístění v rámci předem stanoveného rozmezí prostým spuštěním kolmice k příslušné přímce a změřením pomocí jakékoliv metody měření. Větší body budou představovat dvojjzvuky, největší budou agregáty. Aby se dala udělat další měření nezbytná pro dvojjzvuky a agregáty, mohou se připravit další fólie s pěti různoběžnými čarami, jejichž význam je ponechán neurčen, takže mohou odpovídat kterémukoliv z pěti parametrů. Tyto fólie jsou čtvercové, takže mohou k sobě zaujímat

jakoukoliv pozici. Takto je možno popsat situaci, kterou nastoluje moje poslední

skladba *Variations*, jejíž kompoziční postup je jedním ze čtyřiaosmdesáti vyskytujících se v klavírním partu *Klavírního koncertu*.

V této situaci není ono univerzum, v rámci kterého probíhá dění, předem stanoveno. Navíc – jak víme – zvuky jsou události na poli možností a ne jenom na mřížce oddělených bodů oblíbených konvencí. Notace *Variací* se vzdaluje od hudby a imituje fyzikální realitu. ¶Nyní bych se chtěl zaměřit na změny, ke kterým došlo v mém kompozičním vývoji s ohledem na trvání zvuků. V *Construction in Metal* se kromě skutečnosti, že organizace rytmických vzorců odpovídala počtu zvuků, nic zvláštního nedělo.

Rytmické hodnoty byly v poměru určeném násobky dvou nebo přidáním poloviny dané hodnoty spolu se skupinkami po třech, pěti, sedmi a devíti. Totéž platí i pro *Sonatas and Interludes*, ačkoliv zde nebyly racionálně organizovány žádné rytmické vzorce. Ve *Smyčcovém kvartetu* zájem o rytmus opadá, jednotlivé věty jsou charakterizovány převahou jedné rytmické hodnoty. Teprve v *Music of Changes* dochází ke změně rytmických hodnot i jejich notace. Jsou

vyjádřeny proporčně, čtvrtová nota se rovná 2,5 cm. To umožňuje notaci zlomků, například jedné třetiny z osminové noty, aniž by bylo nutné vypisovat zbývající dvě třetiny, tak jako v předešlém příkladu. Tyto možnosti jsou přímo analogické stříhání magnetofonového pásku. V tabulkách pro trvání u skladby *Music of Changes* bylo šedesát čtyři prvků, protože trvání se dalo

aplikovat jak na zvuky, tak i na pauzy (každá z těchto kategorií měla třicet dva prvků). Ty pak byly segmentovány (např. polovina plus třetina osminové noty plus šest sedmin čtvrtové noty) a byly vyjádřitelné buď v celém trvání nebo zastoupeny jen jeho částí a pauzou. Toto rozčlenění bylo praktickým prostředkem, jak se vyhnout nehratelným situacím, které mohly vznikat při vysoké hustotě strukturální oblasti dané náhodnými opera-

cemi. ¶Tatáž segmentace délek došla uplatnění při komponování *Williams Mix*, neboť k dispozici bylo nanejvýš osm magnetofonů s příslušným reprodukčním zařízením. Jak hustota rostla od jedné do šestnácti, bylo často nezbytné vyjádřit trvání jeho nejmenší částí, protože na celou hodnotu nebylo na pásku místo. ¶Přesná notace a její změření je ve skutečnosti záležitostí intelektu: imaginární přesnost. U magnetofonového pásku

vstupovalo do hry mnoho okolností, které – jakkoliv nepatrné – přesto významně ovlivňovaly záměr (i když šlo třeba jen o uskutečnění akce určené náhodnými operacemi). Některé z těchto okolností byly důsledkem působení změn počasí na materiál, jiné vznikaly lidskou nedokonalostí – nepřesné čtení pravítka a tím i střihu v daném bodě – další zase byly způsobeny mechanickými příčinami, protože osm magnetofonů nejelo úplně stejnou rychlostí. ¶Vzhledem k těmto okolnostem se někdo může snažit o preciznější kontrolu dé-

lek, jiný se zase může úplně vzdát potřeby kontroly. V *Music for Piano* jsem zaujal druhý postoj. Struktura už nebyla přítomna, takže skladba mohla trvat jakkoliv dlouho – podle požadavků daných okolnostmi. Trvání jednotlivých zvuků bylo rovněž ponecháno neurčené. V notaci to bylo vyjádřeno celými notami rozesetými po stránce. Prázdná plocha naznačovala, avšak neurčovala, čas mezi nimi. Hluky byly notovány vyplněnými notovými hlavičkami. ¶Pokud

při provedení *Music for Piano* spoluúčinkuje více klavíristů (kterých může být od jednoho do dvaceti), zůstává pořadí, v němž jednotlivé zvuky k posluchači přicházejí, naprosto neurčeno. Ačkoliv je každá stránka čtena zcela konvenčně zleva do prava, kombinace jsou nepředvídatelné co se týče následnosti. ¶Historie změn týkajících se zvukové barvy je krátká. V *Construction in Metal* byly vždy čtyři zvuky v jedné barvě, zatímco preparovaný klavír v *Sonatas and Interludes* dal ze své podstaty vzniknout *Klang-farbenmelodie*. Zájem o měnící se zvukovou barvu je rovněž prů-

kazný ve *Smyčcovém kvartetu*. Ale otázka barvy, která je do značné míry věcí osobního vkusu, se pro mne poprvé změnila v *Imaginary Landscape Number IV*. Přiznávám, že jsem nikdy neměl rád zvuk rádia. Tato skladba otevřela moje uši i pro ně a znamenala vlastně rozhodnutí s osobním vkusem v oblasti zvukové barvy. Nyní často komponuji se zapnutým rádiem a při návštěvách u přátel už je neuvádím do rozpaků tím, že bych jim je vypínal. Některé další zvuky byly dříve pro mne také nechutné: Bee-

thovenovy skladby, italské *bel canto*, jazz a vibrafon. Beethovena jsem použil ve *Williams Mix*, jazz v *Imaginary Landscape Number V*, *bel canto* zase ve vokálním partu *Koncertu pro klavír a orchestr*. Zbývá mi už jen vyrovnat se s vibrafonem. Jinými slovy, zjistil jsem, že můj vkus, co se týče

barev, není nezbytný a čím více se ho dokážu vzdát, tím víc a přesněji sly-

ším. Beethoven je nyní překvapením; je stejně přijatelný jako cowbell. Kam směřují zvuky orchestrálních nástrojů v *Koncertu pro klavír a orchestr*? Je těžké předvídat, ale jedno se říci dá: znamená to přijetí jazzových zvuků, protože jazz prozkoumal možnosti nástrojů mnohem víc než vážná hudba. ¶S vynálezem magnetofonu a hudebních syntezátorů se otázka struktury svrchních tónů přesouvá z oblasti vkusu do oblasti akce v rámci daných možností. Notace, jakou jsem popsal u *Variations* se zabývá právě tím.

Rané skladby měly začátky, středy a konce. Pozdější už je nemají. Začínají kdekoliv, trvají libovolně dlouho a hráčů může být více nebo méně. Nejsou to tedy předem koncipované objekty a brát je tak, znamená mířit úplně vedle. Jsou to

spíše příležitosti k zážitku a tento zážitek se netýká jen uší, ale i očí. Člověk přece není jenom ucho. Všiml jsem si při poslechu gramofonu, že má pozornost se přesouvá na pohyb desky nebo ke hře světel. A loni v květnu při zkoušce na *Williams Mix*, když spustilo osm magnetofonů zároveň, pozornost upoutal šedesátiletý ladič, který připravoval nástroj na večerní koncert. Ukázalo se, že hudba

jako taková je ideál a nikoliv reálná situace. Mysl může ignorovat okolní zvuky, tóny, které nepatří do oněch osmdesáti osmi, trvání, která nejsou počítána, témbry, které jsou nehudební či nevkusné a celkově mít svůj zážitek pěkně srozumitelný a pod kontrolou. Anebo se může vzdát touhy vylepšovat stvořené a fungovat jako vděčný příjemce zážitků. ¶ Dosud jsem nevyprávěl žádnou historku, třebaže to při svých přednáškách dělávám. Téma si říká o něco

irelevantního, ale nutká mě to říct něco k věci. Vzpomněl jsem si, jak jsem byl před lety na přednášce Dr. Dai-setze Teitaro Suzukiho. Když přednášel, mluvil velmi tiše. Někdy se stalo, zrovna včera jsem to vyprávěl jednomu příteli, že kolem přeletělo

letadlo. Přednáška se konala na Columbia University a kampus je přímo na trase, po které odlétají letadla z letiště La Guardia na západ. Když bylo hezky, byla okna otevřená a prolétající letadlo vždy přehlušilo Suzukiho slova. On však nikdy nezvýšil hlas ani nikdy nezopakoval posluchačům to, co řekl. A nikdo se ho také nezeptal co říkal, když letělo letadlo. Takhle

vysvětloval význam čínského znaku – myslím, že to byl Yu – a strávil celou přednášku objasňováním toho, co tento znak znamená, a přesto se mu přiblížil pouze výrazem „nevysvětlitelné“. Nakonec se rozesmál a řekl: „Není to divné, že se sem trmácím z Japonska jen proto, abych vám vysvětloval „nevysvětlitelné“? ¶ To sice nebyla historka, kterou jsem vám původně chtěl vyprávět, ale připomněla mi jinou.

Když jsem před lety studoval u Arnolda Schönberga, někdo se ho zeptal, zda by nám mohl objasnit svou techniku dvanáctitónové kompozice. Odpověděl rázně: „Do toho vám nic není.“ ¶ Teď jsem si vzpomněl na tu historku, kterou jsem vám chtěl vyprávět původně, když mě napadlo vyprávět. Doufám, že ji nějak nepopletu. Nějací muži, ve skutečnosti tři, si vyšli jednoho dne ven a jak spolu rozmlouvali, jeden z nich si povšiml nějakého člověka, který stál na kopci před nimi. Otočil se k ostatním a povídá: „Proč myslíte, že tam ten chlap stojí na

tom kopci?“ Jeden odpověděl: „Určitě proto, že nahoře je chladněji a on se chce osvěžit vánkem.“ Pak se otočil na druhého a zeptal se: „Co ty myslíš, proč tam stojí?“ Druhý odvětil: „Protože stojí na kopci, který je vysoko nad okolní krajinou, musí určitě sledovat něco v dálce.“ A třetí nato: „Nejspíš se ztratil svému kamarádovi, a proto teď stojí na kopci sám.“ Po nějakém čase došli ti tři až na ten kopec a onen muž tam byl pořád: jen stál.

Zeptali se ho proč tam stojí. Co ho vede k tomu, aby stál, kde stojí. ¶ Jaký důvod máte k tomu, že tu stojíte?“ zeptali se ho. „Podle nás jsou tři možnosti,“ vysvětlili mu. „První, že zde stojíte proto, že je zde chladněji a vy se osvěžujete vánkem. Druhá, protože kopec se zdvíhá nad krajinu, jste zde, abyste viděl něco v dálce, a třetí, že se rozhlížíte po příteli, který se vám ztratil, a proto zde stojíte na kopci sám. Šli jsme kolem a neměli jsme v úmyslu šplhat až sem, ale když už jsme tady, tak chceme vědět,

kdo z nás má pravdu?"  
¶ Ten muž jim odpověděl: „Jenom tu stojím.“  
¶ Když jsem studoval u Schönberga, tak jednou, když nám ukazoval, jak se píše nějaký kontrapunkt, použil při tom gumu. A když gumoval, tak

řekl: „Tento konec tužky je stejně důležitý jako ten druhý.“  
Několikrát jsem v průběhu této přednášky zmínil tuš. Komponování, jestliže jde o psaní not, je skuteč-

ně psaním a čím méně člověk myslí, že je to myšlení, tím více je to tím, čím to skutečně je: psaním. Může být hudba komponována (nemyslím improvizaci) bez psaní tužkou nebo tuší?

Odpověď zní nepochybně „ano“, a změny v psaní jsou prorocké. *Sonatas and Interludes* byly komponovány u klavíru, nasloucháním rozdílům a výběrem, pak byly načrtnuty tužkou. Později byla tato skica

přepsána, ale znovu tužkou. Konečně došlo na čistopis provedený tuší. *Music of Changes* byla vytvořena skoro stejným způsobem, s tou změnou, že původní tužková skica byla provedena velmi pečlivě, s pomocí gumy a tím pádem odpadla potřeba další tužkové kopie. V případě *Imaginary Landscape Number IV*, odpadl první krok – hra na nástroj. Vše ostatní zůstalo. *Music for Piano* byla napsána přímo tuší.

*Tato přehnaně malá velikost písma na následujících stránkách je pokusem o zdůraznění záměrně pontifikálního charakteru následující přednášky.*

## II. Neurčenost

Toto je přednáška o kompozici, která je neurčená co do provedení. Příkladem je *Klavierstück XI* od Karlheinz Stockhausena. Příkladem je *Umění fugy* Johanna Sebastiana Bacha. V *Umění fugy* jsou struktura (tedy rozdělení celku na části), metoda (což je postup od noty k notě) a forma (kterou se rozumí výrazový obsah čili souvislost tvaru) přesně určeny. Frekvenční a délkové charakteristiky materiálu jsou rovněž determinovány. Neurčeny zůstaly charakteristiky hlasitosti a barvy, které nejsou udány vůbec. Tato neurčenost umožňuje navrhnout pro každé provedení *Umění fugy* jedinečnou barvu a rozsah dynamiky. *Klavierstück XI* je jiným případem: zde jsou určeny všechny charakteristiky materiálu, stejně jako postup od noty k notě (metoda). Rozdělení celku na části (struktura) je určeno. Nicméně pořadí těchto částí určeno není, což umožňuje stvořit při každém provedení jedinečnou formu, tedy souvislost tvaru, jedinečný výrazový obsah. Při realizaci *Umění fugy* plní interpret funkci srovnatelnou s tím, kdo vymalovává barvou dané obrysy. Může to dělat promyšleným způsobem, který se dá úspěšně analyzovat (příkladem této praxe, vztahující se k našemu století, jsou transkripce, které dělali Arnold Schönberg či Anton Webern). Nebo se může zhostit role koloristy způsobem, který není racionálně organizován (a tudíž nemůže být předmětem analýzy). Buď se rozhoduje libovolně, pocitově, podle toho, co mu diktuje jeho ego, nebo se rozhoduje víceméně neuvědoměle, orientován dovnitř ke struktuře své mysli odkazující ke snům, poslušen diktátu podvědomí jako při automatickém psaní; nebo směřuje ke kolektivnímu nevědomí jungovské psychoanalýzy, podřizujícímu se sklonům svého biologického druhu a realizuje něco více či méně odpovídajícího univerzálním zájmům lidských bytostí; nebo odkazuje na „hluboký spánek“ indické jógové praxe – na „Základ“ Mistra Eckharta – přijetím postoje akceptujícího všechny eventuality. Nebo může pojmout svou funkci koloristy odosobně s orientací ven, na strukturu mysli ve směru smyslové percepcce a ukázat svůj vkus, nebo více či méně nevědomě s použitím nějakého prostředku, který je vůči jeho mysli externí: tabulky náhodných čísel, jestliže sleduje vědecký zájem o pravděpodobnost, nebo náhodné operace, pokud se dokáže ztotožnit s jakýmkoliv výsledkem.

Funkcí interpreta v případě Stockhausenovy skladby *Klavierstück XI* není doplňovat barvu, ale formovat, dodat hudbě to, čemu říkáme souvislost tvaru či výrazový obsah. To nemůže být děláno racionálně: protože forma neoživená spontaneitou umrtvuje všechny ostatní složky díla. Příkladem mohou být akademické studie kopírující model ve všech kompozičních aspektech: struktuře, metodě, materiálu a formě. Na druhé straně, bez ohledu na to, jak budou struktura, metoda, materiál a forma kontrolovány nebo jak budou tradiční, způsob, jakým kompozice vznikne, je vždy spontánní a jedinečný. Jako příklady můžeme uvést Shakespearův *Sonet* či Bašóovo *haiku*. Jak tedy může interpret skladby *Klavierstück XI* splnit svou funkci a dát hudbě formu? Musí splnit svou úlohu dodání formy hudbě způsobem, který není vědomě organizován (a proto nemůže být podroben analýze). Buď se rozhoduje libovolně, pocitově, podle toho, co mu diktuje jeho ego, nebo se rozhoduje víceméně neuvědoměle, orientován dovnitř ke struktuře své mysli odkazující ke snům, poslušen diktátu podvědomí jako při automatickém psaní; nebo směřuje ke kolektivnímu nevědomí jungovské psychoanalýzy, podřizujícímu se



sklonům svého biologického druhu a realizuje něco více či méně odpovídajícího univerzálním zájmům lidských bytostí; nebo odkazuje na „hluboký spánek“ indické jógové praxe – na „Základ“ Mistra Eckharta – přijetím postoje akceptujícího všechny eventuality. Nebo může pojmut svou funkci koloristy odosobně s orientací ven, na strukturu myslí ve směru smyslové percepcce a ukázat svůj vkus, nebo více či méně nevědomě s použitím nějakého prostředku, který je vůči jeho myslí externí: tabulky náhodných čísel, jestliže sleduje vědecký zájem o pravděpodobnost, nebo náhodné operace, pokud se dokáže ztotožnit s jakýmkoliv výsledkem.

Nicméně, vzhledem k přítomnosti dvou nejpodstatnějších aspektů konvence evropské hudby – tedy dvanácti tónů v oktávě (frekvenční charakteristika materiálu) a pravidelnosti dob (ovlivňující metodu jako prvek kompozičních prostředků), interpret – ať už se podřizuje čemukoliv (svému cítění, svému automatismu, svému smyslu pro univerzalitu, svému vkusu) bude inklinovat k tomu, aby dal formě rysy odpovídající konvencím evropské hudby. Ony vzory budou převažovat nad těmi, které jsou neznámé, jestliže si interpret bude přát jednat v souladu s tím, jak byla kompozice napsána. K podstatným aspektům formy v evropské hudbě náleží například to, že je prezentována jako objekt v čase, který má začátek, střed a závěr, že je spíše proměnlivá než statická, že se v ní střídají klimaxy a antiklimaxy, a jako kontrast moment nebo momenty pauz.

Aspekt neurčenosti v kompozici *Klavierstück XI* nevzdaluje toto dílo evropským hudebním konvencím. A to dokonce přesto, že neurčenost má přinášet nepředvídané situace. V případě skladby *Klavierstück XI* se zdá být nasazení neurčenosti zbytečné, protože nepřináší žádný efekt. Skladba by totiž mohla být určena ve všech aspektech. Ztratila by tím ovšem svůj jediný nekonvenční rys: je totiž natíštěna na nezvykle velkém listu papíru, který se musí rozvinout a s patřičnou podložkou připevnit k notovému pulťku klavíru, protože jinak je srolována v lepenkovém tubusu, aby mohla být dobře uskladněna a bezpečně posílána poštou.

Toto je přednáška o kompozici, která je neurčená co do provedení. Příkladem je *Intersection 3* od Mortona Feldmana. Příkladem není *Music of Changes*. V *Music of Changes* jsou struktura (což je rozdělení celku na části), metoda (postup od noty k notě), forma (což je výrazový obsah, kontinuita tvaru) a materiál (zvuky a ticho použité ve skladbě) plně určeny. Přestože nejsou žádná dvě provedení *Music of Changes* identická (každý čin je panenský, dokonce i ten opakovaný, jak nám připomíná René Char), budou si velmi podobná. A přestože byly náhodné operace použity k určení složek skladby, do provedení nezasahují. Úloha interpreta při provedení *Music of Changes* je podobná úloze stavaře, který podle architektova plánu staví budovu. To, že *Music of Changes* vznikla za přispění náhodných operací, nám sděluje, že skladatel byl otevřen všem možnostem, které mohly nastat. Ale to, že je notový záznam skladby ve všech ohledech určen, nedovoluje hráči identifikovat se s postojem skladatele: před něj je položeno hotové dílo. Nemůže je tedy interpretovat subjektivně, ze „svého centra“, ale pokud možno objektivně – z centra skladby samotné. *Music of Changes* je dílem více nelidským než lidským, protože ho zrodily náhodné operace. Samotný fakt, že zde působily tyto síly, které jsou při provedení podřízeny lidské kontrole, dává dílu – ačkoliv jde jen o zvuky – znepokojivé rysy Frankensteinova monstra. Tato situace je nicméně pro Západní hudbu charakteristická a její vrcholná díla jsou příklady nahánějícími hrůzy – rozdíl je v tom, že z hlediska mezilidské komunikace nastupuje na místo Frankensteinova monstra Diktátor.

U *Intersection 3* od Mortona Feldmana můžeme nahlížet strukturu jako určenou stejně tak jako neurčenou. Metoda je ale určitě určená. Výškové a délkové vlastnosti materiálu jsou určeny jen velmi přibližně (v rámci relativních omezení jsou tedy neurčené). Barva je určena přesně předepsaným nástrojem, což je klavír; dynamická charakteristika materiálu je neurčená. Forma je koncipována jako souvislost různých „objemů“ – což je souvislost počtu tónů, přičemž tóny samy jsou určeny pouze přibližně, pomocí hrubě vymezených rejstříků (vysoký, střední a hluboký) – je tedy určená, zejména díky tomu, že skladatel použil jako symbol pro časovou jednotku „čtvereček“. Ačkoliv by se dala popsat – zase z jiných důvodů – i jako neurčená. „Čtvereček“ říká proto, že skladatel použil k notaci této kompozice čtverečkový papír. Funkce čtverečku je podobná zelenému světlu na městské křižovatce. Interpret může zahrát daný počet tónů – zrovna tak, jako řidič může projet kdykoliv – dokud svítí zelená. S výjimkou metody, která je plně neurčená, mohou být kompoziční prostředky popsány jako v určitém ohledu určené a v jiném zase jako neurčené. Vzájemné pronikání těchto protikladů je pro tuto skladbu typické. Máme tu co do činění s non-dualistickou situací; je zde množství center, která se nacházejí ve stavu vzájemné průchodnosti a nepřekážení si.

Úloha interpreta se v případě *Intersection 3* podobá roli fotografa, který dostane fotoaparát a dělá s ním obrázky. Kompozice jich umožňuje poříditi nekonečné množství, a protože není vyrobena mechanicky, nemůže se opotřebovat. Může utrpět pouze neuvážením nebo se může ztratit.

Jak může interpret provádět *Intersection 3*? Může to dělat promyšleným způsobem, který se dá úspěšně analyzovat nebo se může zhostit role fotografa způsobem, který není vědomě organizován (a tudíž nemůže být předmětem analýzy) – buď se rozhoduje libovolně, pocitově, podle toho, co mu diktuje jeho ego, nebo se rozhoduje víceméně nevědomě, orientovaně dovnitř ke struktuře své mysli a odkazující ke snům, poslušen diktátu podvědomí jako při automatickém psaní; nebo směřuje ke kolektivnímu nevědomí jungovské psychoanalýzy, podřizujícímu se sklonům svého biologického druhu a realizuje něco více či méně odpovídajícího univerzálním zájmům lidských bytostí; nebo odkazuje na „hluboký spánek“ indické jógové praxe – na „Základ“ Mistra Eckharta – přijetím postoje akceptujícího všechny eventuality. Nebo může pojmut svou roli fotografa odosobně s orientací ven, na strukturu myslí ve směru smyslové percepcce a ukázat svůj vkus, nebo více či méně nevědomě s použitím nějakého prostředku, který je vůči jeho myslí externí: tabulky náhodných čísel, jestliže sleduje vědecký zájem o pravděpodobnost, nebo náhodné operace, pokud se dokáže ztotožnit s jakýmkoliv výsledkem.

Jednoho večera Morton Feldman řekl, že když komponuje, tak je mrtvý; to mi připomnělo mého otce, který byl vynálezcem a který říkával, že nejlépe pracuje, když tvrdě spí. Oba vlastně odkazují na „hluboký spánek“ indické jógové praxe. Ego už neblokuje činnost. Získává se plynulost, což je rysem přírody. Roční doby plynou v koloběhu Jara, Léta, Podzimu a Zimy, což Indové vykládají jako tvoření, uchovávání, ničení a klid. „Hluboký spánek“ je porovnatelný s klidem. Každé jaro přináší jakýkoliv výsledek. Interpret pak bude jednat jakkoliv. Zda to udělá promyšleným způsobem, nebo spontánně se nedá říci, dokud se to nestane. Charakter skladby a obeznamenost se skladatelovými názory však napovídá, že interpret se bude rozhodovat někdy vědomě a jindy podvědomě, bude čerpat ze „Základu“ Mistra Eckharta a ztotožňovat se s jakýmkoliv výsledkem.

Toto je přednáška o kompozici, která je neurčená co do provedení. *Indices*, skladba, kterou napsal Earle Brown, taková není. Tam, kde provedení vyžaduje více hráčů, což platí i pro *Indices*, tak zavedení partitury – tedy fixovaného vztahu mezi jednotlivými hlasy – zbavuje provedení kvality neurčenosti. Ačkoliv kompozici určily tabulky náhodných čísel (použité způsobem, který nepřipouští více interpretací), je to skladba deterministická (struktura, metoda, materiál a forma jsou v *Indices* určeny), protože do provedení tyto tabulky nezasahují. Dirigentova role zde připomíná stavbyvedoucího, který podle architektova plánu staví budovu. Role instrumentalistů připomíná zedníky, kteří pracují, protože jsou placeni. To, že skladba *Indices* byla zkomponována s použitím tabulek náhodných čísel (použitých způsobem, který nepřipouští více interpretací) se skladatel ztotožňuje s jakýmkoliv výsledkem, protože nepřipouštěním víceznačné interpretace se vymezil proti vědeckému zájmu o pravděpodobnost. Ale to, že notace jednotlivých partů je ve všech ohledech určena a navíc, že vztahy mezi nimi jsou fixovány partiturou, znemožňuje dirigentovi i hráčům podobné ztotožnění. Dostanou na pult dílo. Dirigent nemůže vycházet ze sebe, ze svého centra, protože se musí ztotožnit s hotovým dílem, jak jen to jde. Hráči nemožou vycházet každý sám ze sebe, ze svého centra, ale jsou najati na to, aby co nejlépe plnili pokyny dirigenta. Pokud se vůbec s dílem ztotožňují, pak jedině za cenu sebezapření. Z tohoto hlediska, kdy je každá věc a každá bytost chápána jako vycházející ze svého centra, je tato situace, kdy mnozí jsou podřízeni pokynům jedince, který je sám ovládan – ne někým, ale něčím dílem – naprosto nesnesitelná.

(V této souvislosti se hodí poznamenat, že určitá praxe indické hudby zakazuje souborovou hru a omezuje její provádění na sólové vystoupení. V indické tradici není toto sólo předváděním něčeho napsaného někým jiným, ale improvizací, při které se interpret pohybuje v rámci určitých omezení struktury, metody a materiálu. Ačkoliv je to on sám, kdo dává vzniknout souvislému tvaru formy, výrazový obsah nespočívá pouze v tomto jednom kompozičním elementu, ale podle indické tradice je přítomen také ve všech ostatních kompozičních prvcích.)

Ona nesnesitelná situace popsaná výše není ovšem nějakou zvláštností *Indices*, ale je typická pro celou Západní hudbu, jejíž vrcholná díla jsou nejvíce se vnucujícími příklady, přestože se nezabývají tabulkami náhodných čísel (použitými způsobem, který nepřipouští více interpretací), ale spíše ideou řádu, osobními emocemi a jejich integrací, prostě naznačují více přítomnost člověka než přítomnost zvuků. Zvuky v *Indices* jsou prostě jen zvuky. Pokud by při použití tabulek náhodných čísel existovala možnost rozdílné interpretace, zvuky by nebyly pouze zvuky, ale staly by se prvky chovajícími se podle vědeckých teorií pravděpodobnosti, prvky chovajícími se tak, že je zaručen rovnoměrný rozptyl – byly by to prvky, dalo by se říct, pod kontrolou člověka.

Toto je přednáška o kompozici, která je neurčená co do provedení. Skladba *4 Systems* od stejného autora je příklad takovéto kompozice. Může být provedena jedním nebo více hráči. Ani sólová ani ansámblová verze nemá partituru. Tím pádem kvalita neurčenosti nezániká dokonce ani při větším počtu hudebníků, protože zde není fixován vztah mezi jednotlivými party. Originální notaci tvoří vodorovné čáry

různé délky a tloušťky, naryšované tuší na kusu kartónu, rozdělené na čtyři úseky (což jsou ony „systémy“). Vertikální pozice čáry odkazuje na relativní umístění v čase, tloušťka čáry může být interpretována jednak jako hlasitost zvuku (pokud zobrazení chápeme jako iluzi trojrozměrnosti), anebo také může být tloušťka čáry interpretována jako souzvuk (pokud zápis čteme jako dvojrozměrný). Jakákoliv interpretace může být překryta jakýmkoliv počtem jiných (v jakémkoliv pořadí), s pauzami nebo bez nich, takže se dá pokračovat v jakémkoliv trvání. Aby se znásobily možnosti interpretace, skladatel dovoluje čtení ve všech čtyřech směrech: na výšku a vzhůru nohama, naležato a obráceně.

Toto další uvolnění ovšem radikálně mění situaci: bez něho byla kompozice značně neurčená co do provedení. Rýsování nebylo organizováno racionálně. Vychází ze nevědomí, ze „Základu“ Mistra Eckharta, skladatel se ztotožňoval s čímkoliv, co se stane. Avšak pokynem, že se karton dá umístit nastojato i vzhůru nohama, naležato i obráceně, navozuje notace dvě různé situace či skupiny situací a jejich inverze. Inverze jsou znakem vědomého myšlení. Skladatelovo ztotožnění (podle něj nevědomé) se netýká všech eventualit, ale těch, které jsou v inverzním poměru. Co mohlo být non-dualistickou situací, stává se dualistickou. Z nedualistického hlediska má každá věc a každá bytost svoje centrum v sobě a tato centra se nacházejí ve stavu vzájemné propustnosti a nepřekážení si. Dualistické chápání naopak nevidí věci a bytosti – vidí jejich vzájemné vztahy a kolize. Aby se vyhnul nežádoucím střetům a ukázal jasný záměr, vyžaduje dualistický postoj pečlivé sjednocení protikladů. Pokud takové pečlivé sjednocení v kompozici chybí (což je případ *4 Systems* – kvůli vysoké míře neurčenosti), musí být nahrazeno při provedení. Role interpreta nebo interpretů spočívá v tom, že mají z této zásobárny hrubého materiálu něco udělat. Struktura, tedy rozdělení celku na části, je neurčená. Forma, tedy souvislost tvaru, je rovněž neurčená. V dané interpretaci původní notace (té, kterou připravil David Tudor pro provedení čtyřmi pianisty v celkovém trvání čtyř minut) je metoda deterministická, což platí pro hlasitost, barvu a frekvenční charakteristiku materiálu. Trvání tohoto materiálu je zároveň určeno i neurčeno, protože horizontály, vycházející z notových hlaviček, naznačují přesnou délku, ale celkové trvání systému je neurčené. Funkce interpreta je v případě *4 Systems* dvojitá: dodat jak strukturu, tak formu, to znamená dodat členění celku na části a vytvořit souvislost tvaru.

Vědom si pouze toho, že skladba je neurčená co do provedení, skladatel nepřiznává nezbytnost této dvojitě funkce interpreta, jak ji zde popisují. Nesouhlasí se zde vyjádřeným názorem, že svolení hrát notaci nastojato i naležato či v obou směrech obráceně zavazuje ke sjednocení protikladů: vědomé organizace a její nepřítomnosti. Zodpovědně pojatá struktura musí být vyplněna racionálním způsobem, takovým, jaký může být úspěšně podroben analýze. (Jak je psáno v pokynech, pro každé provedení mají hráči dáno pro každý systém časové rozmezí obdobné modulům v architektuře: 15 sekund a dvoj- a čtyřnásobky tohoto časového úseku.) Zodpovědně pojatá forma musí být vyplněna jedním nebo více způsoby, které nejsou racionálně organizovány. Nicméně ve *4 Systems* naznačuje přítomnost inverzí vědomou organizaci, ačkoliv skladatelem nepřiznanou. Ty způsoby, které nejsou vědomě organizovány, protože přináleží ega, jsou způsobilé k použití, zvláště když chce interpret postupovat v souladu s kompozicí, jak je zde nahlížena. V takovém případě bude hrát libovolně podle svého cítění, poslušen diktátu svého ega; nebo libovolně, podle svého vkusu, ve smyslu smyslové percepce.

Co by mohlo být vyzdvíženo pro vysoký stupeň neurčenosti jako záležitost ztotožnění se s jakýmkoliv výsledkem (jako proces v zásadě bezcílný), nakonec produkuje jakýsi objekt v čase. Tento objekt, velmi komplexní v důsledku absence partitury (tedy fixovaného vztahu mezi nástrojovými party), je analogií futuristických či kubistických obrazů nebo snad filmu s rychle se mihajícími obrázky, které je obtížné sledovat. Na konto historie posunu od non-dualismu k dualismu (nikoliv záměrného, protože skladatel nepřikládá inverzím význam zde popisovaný, ale bere je jako vedlejší produkt akce, která takto zmnožuje svoje možnosti), můžeme vyvodit následující: aby se zajistila neurčenost vzhledem k provedení, kompozice sama musí být determinována. Pakliže neurčenost znamená non-dualistickou přirozenost, tak musí pro každý notační prvek existovat jediná možnost výkladu spíše, než pluralita jeho interpretací, které tím, že vycházejí ze stejného zdroje, vytvářejí vztahy. Podobně se dá vyvodit – ačkoliv teď se to netýká *4 Systems* – že při kompozičním aktu nesmí jedna operace platit pro více než jeden parametr. Tam, kde jedna notační značka má více významů, například může být aplikována jak na tónovou výšku, tak na hlasitost, dostávají se oba parametry do vzájemného vztahu. Tyto vztahy vytvářejí objekt; a tento objekt – na rozdíl od procesu, který je bezcílný – musí být nazírán dualisticky. Neurčenost – pokud je přítomna při vzniku objektu – pak není znakem připravenosti přijmout cokoliv se stane, ale prostým nezájmem o výsledek.

Toto je přednáška o kompozici neurčené co do provedení. Příkladem je *Duo II for Pianists* od Christiana Wolffa. U této skladby je struktura (rozdělení celku na části) neurčená (skladatel neříká nic o tom, jak skončí). Metoda (postup od noty k notě) je rovněž neurčená. Všechny charakteristiky materiálu (frekvence, amplituda, barva, trvání) jsou neurčené – v rámci autorem dané škály omezení. Forma (souvislost tvaru) je nepředvídatelná. Jeden z pianistů začne: druhý – jakmile postřehne určitý zvuk nebo pauzu z daného výběru narážek – odpoví

v rámci daného časového úseku akcí vybranou z daných možností. Po tomto začátku každý hráč reaguje na narážky toho druhého, aniž by mezi tím vznikaly pauzy (ačkoliv v samotných odpovědích se pauzy vyskytují). Některé úseky mají proběhnout v nulovém čase. Není zde partitura, ani fixovaný vztah mezi party. *Duo II for Pianists* evidentně není objektem v čase, ale spíše procesem, jehož začátek a konec není pro charakter hudby podstatný. Začátek a konec provedení nebudou určeny vnitřní nutností akce, ale okolnostmi koncertního provedení. Jestliže ostatní skladby programu zaberou čtyřicet pět minut a zbývá doplnit ještě patnáct, pak bude *Duo II for Pianists* trvat patnáct minut. Když bude k dispozici jen pět minut, tak bude trvat pět minut. Role každého hráče v případě skladby *Duo II for Pianists* pak připomíná cestujícího, který musí neustále chytat vlaky, jejichž odjezdy mu nejsou předem známy a musí tedy čekat, až budou oznámeny. Musí být zodpovědný a udržovat neustálou bdělost, připraven kdykoliv vyrazit. Jestliže nepostřehne narážku, je tento fakt sám narážkou, volající po neurčené reakci vybrané ze škály omezení a provedené v rámci daného časového úseku. Takže si všimne narážky (nebo si všimne, že si jí nevšiml), připojí jeden časový úsek k jinému, rozhodne se pro odpověď, kterou použije (mezitím už také odpovídá), a když se druhá ručička stopek blíží konci jednoho úseku a začátku dalšího, připraví se na akci, která bude následovat (mezitím provádí předchozí akci), a přesně ve chvíli, kdy sekundová ručička dorazí na začátek dalšího úseku, hráč provede příhodnou akci (mezitím si všimne další narážky anebo zjistí, že si jí nevšiml), a tak to pokračuje. Jak plní každý interpret svou roli být ostražitý v nepředvídatelné situaci? Musí postupovat opatrně v dualistických pojmech? Naopak! Potřebuje svou mysl jedolitou, nerozdělenou. Jeho mysl je příliš zaměstnána na to, aby se rozdělovala na vědomou a nevědomou složku. Tyto složky jsou tak jako tak neustále přítomny. K čemu zde dochází je prostě totální změna směřování. Raději než by se nevědomá složka myslí stavěla proti vědomé, tak se ona vědomá – nucená naléhavostí a nepředvídatelností situace – obrací k té nevědomé. Interpret proto může, tak jako dřív, dát dohromady dvě a dvě, aby dostal čtyři, nebo jednat nějakým racionálním způsobem, který může být úspěšně podroben analýze a shledán komplexnějším. Ale raději než upřením pozornosti sem – do říše vztahů, variací, aproximací, repetice, logaritmů – bude jeho pozornost směřovat dovnitř i ven, s ohledem na strukturu myslí, ať se děje, co se děje. Odkloněním od sebe sama a svého pocitu ega odděleného od ostatních bytostí a věcí, je konfrontován se „Základem“ Mistra Eckharta, z něhož veškerá pomíjivost vychází a k němuž se vrací. „Myšlenky nevznikají proto, aby byly sbírány a uchovávány, ale aby byly odvřeny, jako by byly prázdné. Myšlenky nevznikají proto, aby byly sbírány a uchovávány, ale aby byly odhozeny jako shnilé dřevo. Myšlenky nevznikají proto, aby byly sbírány a uchovávány, ale aby byly zahozeny jako kámen. Myšlenky nevznikají proto, aby byly sbírány a uchovávány, ale aby byly vyhozeny jako popel z ohně dávno vyhaslého.“ Stejně tak každý interpret při provedení *Duo II for Pianists*, jestliže hraje způsobem odpovídajícím tomu, jak byla skladba napsána, musí opustit svoje pocity, svůj vkus, svůj automatismus, svůj smysl pro všechno, neulpívat na tom či onom. Nezanachávat svojí hrou stopy a nenarušovat svou činností plynutí přírody. Prostě udělá, co je třeba. Nerozděluje svoji mysl na dvě části, ani ji neodděluje od těla, které udržuje připravené k bezprostřednímu dotyku s nástrojem.

Toto je přednáška o kompozici, která je neurčená co do provedení. Taková kompozice je nutně experimentální. Experimentální akce je taková, jejíž výsledek není předem znám. Taková akce nepotřebuje omluvu, protože je nepředvídatelná. Nepotřebuje nikoho, stejně jako země nebo vzduch. Provedení takové neurčené (indeterministické) skladby je nutně jedinečné. Nemůže být opakováno. Když se hraje podruhé, výsledek je jiný. Nic se takovým provedením nezdokonaluje, protože provedení nemůže být uchopeno jako objekt v čase. Nahrávka takového díla nemá větší cenu než fotografie, která nás informuje o tom, že k něčemu došlo, zatímco samotná akce probíhala bez vědomí něčeho, k čemu by se mělo dojít.

Jsou zde určité praktické záležitosti, které je třeba v souvislosti s provedením indeterministické kompozice probrat. Tyto otázky se týkají fyzického prostoru provedení a také fyzikálního času provedení. Ve fyzickém prostoru – pokud provedení zahrnuje větší počet hudebníků (dva nebo více) – je vhodné hráče co nejvíce oddělit od sebe (pokud to je v souladu s akcí a s architektonickou situací). Po oddělení hráčů budou moci zvuky vycházet z vlastního centra a postupovat se způsobem, který není zatížen konvencemi evropské harmonie a teorie o vztazích a nelibozvucích. Soubory, které vytvořila evropská tradice, byly založeny na harmonii a v jejich případě šlo o splynutí zvuku. Proto jejich hráči seděli co nejbliž u sebe, aby jejich činnost, produkující objekt v čase, byla efektivní. Ale v případě provedení indeterministické kompozice, kdy činností hráčů vzniká proces, není harmonické splynutí zvuku podstatné. Podstatné je zde vzájemné nebránění si a postupování se, a v tom hraje roli i rozmištění hráčů ansámbly v prostoru. Dále toto rozmištění hudebníků v prostoru usnadní nezávislost akcí jednotlivých hráčů, protože každý z nich – nesvazován provedením partu vyextrahovaného z partitury – má obrátit svou mysl ve směru otevření se všemu, co se stane. Existuje nebezpečí, že lidé v davu se nebudou chovat ušlechtilé, ale spíše jako ovce. Z tohoto důvodu má zmíněné rozmištění v prostoru usnadnit nezávislost akce každého hráče. Zvuky pak budou vycházet

z akcí, které budou vycházet ze svého centra a ne z nějakého stereotypu nebo psychologických efektů či dění a zvuků v okolí. Uvědomění si významu prostoru pro hudbu je daleko pozadu za poznáním v jiných uměních, o vědeckém poznání nemluvě. Je vsutku zarážející, jak v hudebním umění jsou hudebníci neustále spolu nahňacáni. Je nejvyšší čas oddělit je od sebe a ukázat tak i v hudbě význam prostoru, který byl v jiných uměních dávno rozpoznán, o vědeckém poznání nemluvě. Žádoucí by byla architektura, jakou představuje třeba Mies van der Rohe se svou School of Architecture na Illinois Institute of Technology. Někjaká taková architektonická řešení mohou být užitečná právě pro hudbu, která je neurčená co do provedení. Ani interpreti už nebudou namačkáni u sebe. Přinejmenším budou jednotlivě rozmístěni okolo posluchačů, pokud nebudou rozmístěni – v nejradikálnější realistickém smyslu – přímo mezi ně. V tomto druhém případě pak další oddálení hráčů od posluchačů umožní nezávislost každého člověka, včetně volného pohybu všech.

Jsou zde určité praktické záležitosti, které je třeba probrat a jež se týkají hudební interpretace v kompozici, která je neurčená vzhledem k provedení. Tyto otázky se týkají fyzického prostoru provedení a také fyzikálního času provedení. Co se týče fyzikálního času provedení – pokud provedení zahrnuje větší počet hudebníků (dva nebo více) – je z různých důvodů doporučeněhodné svěřit dirigentovi jinou úlohu než taktování. Situace, kdy zvuky vycházejí z činnosti, jež vycházejí samy ze svého centra, nevznikne, jestliže dirigent bude svým taktováním provedení sjednocovat. A taková situace nevznikne, ani když bude taktovat více dirigentů, aby se dosáhlo komplexnější jednoty. Taktování není nezbytné. Jediné, co je potřeba, je jen pojem probíhajícího času, který lze získat buď pohledem na hodinky, nebo jej může poskytnout dirigent, naznačující rukama pohyb hodinových ručiček. Jestliže však je to dirigent, kdo ukazuje rukama ubíhající čas, tak jeho ruce neukazují mechanicky, nýbrž proměnlivě, pak není možno čas předvídat, protože dirigentova gesta se mohou od sekundy k sekundě měnit. Když tento dirigent představuje hodiny – nikoliv podle partitury, ale podle svého vlastního partu, tedy nikoliv podle jiných – tak jeho činnost se může prostupovat s činností hráčů v souboru způsobem, který hudebníky nebude rušit. Uvědomění si významu času pro hudbu je daleko pozadu za poznáním ve sdělovacích prostředcích, rozhlase, televizi, o magnetofonovém pásu nemluvě, nemluvě o letecké dopravě, přiletech, odletech, kdy nehraje roli odkud a kam kdy, nemluvě o telefonování.

.....

Jedna indická dáma mě pozvala na večeři s poukazem, že tam bude i doktor Suzuki. Skutečně tam byl. Před jídlem jsem se zmínil o Gertrudě Steinové. Suzuki o ní nikdy neslyšel. Popsal jsem mu charakter jejího díla a on o ně projevil zájem. A tak jsem se ještě zmínil o Jamesu Joyceovi, jehož jméno mu bylo rovněž neznámé. K večeři nabízel jídla na kari, která on nejí, takže přinesli jen nějakou nevařenou zeleninu a ovoce, což mu chutnalo. Po večeři se rozhovor stočil k metafyzickým otázkám. Hostitelka, žačka jistého indického jogína, měla spoustu dotazů a její hosté patřili takřka napůl mezi stoupence indické a stoupenky japonské filosofie. Kolem jedenácté, když už jsme vyšli na ulici, řekla jedna Američanka: „Tak jak to je, pane Suzuki? Celý večer jsme se vás ptali a žádný závěr z toho nevzešel.“ Doktor Suzuki se pousmál a řekl: „Proto mám filosofii tak rád: nikdo v ní nevyhrává.“

*Následující text se skládá z otázek a citací. Citace pocházejí dílem z textů jiných autorů a dílem z mých vlastních textů. (Text Christiana Wolffa je z jeho článku „New and Electronic Music“ (copyright 1958 u Audience Press) přetištěného se souhlasem Audience, svazek 5, číslo 3, léto 1958). Pořadí a množství citací je stanoveno na základě náhodných operací. Časové uspořádání není stanoveno. Před samotnou přednáškou ho však stanovuji a někdy na základě náhodných operací stanovím, kdy si mám při přednášce zapálit cigaretu.*

### III. Komunikace

NICHI NICHI KORE KO NICHI: KAŽDÝ DEN JE KRÁSNÝ

Co kdybich položil dvaatřicet otázek?

Co kdybich se tu a tam přestal ptát?

Objasní se tím něco?

Je komunikace objasnění něčeho?

Co je to komunikace?

Hudba, co ta komunikuje?

Co je jasné mně, je i vám?

Skládá se hudba jen ze zvuků?

Co tedy komunikuje?

Je hudbou projíždějící nákladák?

Musím to, co vidím, také slyšet?

Když to neslyším, jde pořád o komunikaci?

Když to vidím a neslyším, ale slyším něco jiného, třeba ruční šlehač, protože jsem uvnitř a dívám se ven, co pak komunikuje, nákladák nebo šlehač?

Co je muzikálnější, nákladák jedoucí kolem továrny nebo nákladák projíždějící kolem hudební školy?

Jsou lidé v hudební škole muzikální a lidé mimo ni nemuzikální?

Co když ti uvnitř jsou nedoslýchaví, změní se tím moje otázka?

Víte, co tím myslím, když říkám: v hudební škole?

Jsou zvuky jen zvuky nebo jsou Beethoven?

Lidé nejsou zvuky, nebo snad jsou?

Existuje něco takového jako ticho?  
I když jsem vzdálen od lidí, musím i tak něčemu naslouchat?  
Třeba v lese, musím poslouchat bubláni potoka?  
Je pořád něco slyšet, nikde žádný klid a mír?  
Pokud mám hlavu plnou harmonií, melodií a rytmů, co se mi stane,  
když zazvoní telefon, myslím s mým klidem a mírem?  
A pokud jsem měl v hlavě evropské harmonie, melodie a rytmy, co se stalo  
vzhledem k historii, řekněme javánské hudby, a mě myslí?  
Dostaneme se kladením otázek vůbec někam?  
Kam jdeme?  
Je tohle už dvacátá osmá otázka?  
Existují nějaké důležité otázky?  
„Jak rozvážně postupovat v dualistickém pojetí?“  
Mám ještě dva dotazy?  
A teď nemám žádný?  
  
Když jsem již položil třicet dva otázek, mohu položit dalších čtyřicet čtyři?  
Mohu, ale smím?  
Proč musím stále klást otázky?  
Je nějaký důvod ptát se proč?  
Ptal bych se proč, kdyby otázky nebyly slova ale hluky?  
Jsou-li zvuky hlukem a ne slovy, jsou pak smysluplnější?  
Jsou muzikální?  
Řekněme, že máme dva zvuky a dva lidi a všichni mají svou krásu,  
došlo mezi těmito čtyřmi k nějaké komunikaci?  
Pokud existují nějaká pravidla, řekněte, kdo je vytvořil?  
Začíná to někde, a jestli ano, tak, kde to skončí?  
Co se se mnou nebo s vámi stane, když se dostaneme někam, kde není krása?  
Někdy se ptám: zvuky vznikají v čase, co se stane s naší sluchovou  
zkušeností, mojí, vaší, co se stane našim uším, sluchu, když krásné  
zvuky ustanou a zvuky, které uslyšíme, nebudou již krásné,  
nýbrž ošklivé, co se s námi stane?  
Dospějeme někdy k tomu, abychom ošklivé zvuky považovali za krásné?  
Pokud se vzdáme krásy, co nám zůstane?  
Získáme pravdu?

Máme náboženství?  
Máme nějakou mytologii?  
Věděli bychom co s ní, kdybychom nějakou měli?  
Máme, jak vydělat peníze?  
Když je vyděláme, utratíme je za hudbu?  
Když Rusko investuje do Bruselské světové výstavy šedesát milionů, spousta z toho do hudby a tance,  
a Amerika investuje desetinu toho, kolem šesti milionů, znamená to, že jen každý desátý  
Američan je tak hudbymilovný a pohybumilovný jako každý jednotlivý Rus?  
Pokud se vzdáme peněz, co nám zůstane?  
Velikoz jsme se dosud nevzdali pravdy, kde ji máme hledat?  
Neřekli jsme si, že nejdeme, nebo jsme se jen ptali, kam jdeme?  
Jestli jsme si neřekli, že nejdeme, tak proč nejdeme?  
Pokud bychom v hlavách měli zdravý rozum, znali bychom pravdu namísto toho, abychom  
ji všude hledali?  
Jak jinak bychom se, jak se říká, dokázali napít ze sklenice vody?  
Známe přece zevrubně veškerá náboženství, mytologii, filosofii  
a metafyziku, tak nač bychom potřebovali  
svou vlastní, pokud nějaká je, ale ona není, že?  
A co hudba, máme nějakou hudbu?  
Nebylo by lepší ji také pustit k vodě?  
Tak co potom máme?  
Jazz?  
Co zůstalo?  
Chcete říct, že tohle je bezúčelná hra?  
Není to tak každý den, když vstanete a uslyšíte první zvuk?  
Bylo by možné, abych monotónně kladl otázky do nekonečna?  
Musím snad vědět, kolik otázek položím?  
Musím snad umět počítat, abych se mohl ptát?  
Musím vědět, kdy přestat?  
Je tohle jedinou nadějí jak zůstat naživu a ptát se?  
Jak dlouho dokážeme být naživu?

SOUDOBA HUDBA

NEJÍ HUDBOU BUDOUCNOSTI

ANI HUDBOU MINULOSTI,

ALE JEN

HUDBOU NÁM PŘÍTOMNOU:

TENTO OKAMŽIK,

NYNÍ,

TENTO PŘÍTOMNÝ OKAMŽIK.

Stalo se něco pozoruhodného: kladl jsem otázky; a nyní  
cituji z přednášky, kterou jsem přednesl před lety. Ovšem, později  
jich bude více, teď však ne – teď jenom cituji:

STÁLE SE MĚNÍCÍ OKAMŽIK. (BYL JSEM ZTICHA: NYNÍ  
MLUVÍM.) JAK JEN VYJÁDŘIT, CO JE TO SOUDOBA

HUDBA, KDYŽ TEĎ NENASLOUCHÁME JÍ, ALE ŘEČI

O NÍ. A TO NENÍ TOTÉŽ.

TOHLE JE JEN „MLETÍ HUBOU“. PROTOŽE JSME ZROVNA OD SOUDOBE HUDBY

VZDÁLENÍ (POUZE O NÍ UVAŽUJEME), KAŽDÝ Z NÁS

PŘEMÝSLÍ O TOM SVÉM, O SVÝCH ZKUŠENOSTECH, A KAŽDÁ

ZKUŠENOST JE JINÁ A KAŽDÁ ZKUŠENOST SE MĚNÍ, A ZATÍMCO

PŘEMÝSLÍME, JÁ MLUVÍM A SOUDOBA HUDBA SE MĚNÍ.

JAKO SE MĚNÍ ŽIVOT.

KDYBY SE NEMĚNIL,

BYL BY MRTVÝ, A OVŠEM PRO NĚKTERÉ Z NÁS

JE MRTVÝ, ALE KAŽDOU CHVÍLI SE MĚNÍ A ZNOVU OŽIVÁ.

PROMLUVME SI NA CHVÍLI O SOUDOBE MLÉKU:

POKOJOVÁ TEPLOTA SE MĚNÍ, MLÉKO KYSNE ATD., A

TAKÉ NOVÁ LÁHEV ATD., DOKUD HO NEODDĚLÍME OD JEHO PROMĚN

PASTERIZACÍ NEBO ZCHLAZENÍM (ČÍMŽ SE ZPOMALUJE

JEHO ŽIVOST) (MUZEA A AKADEMIE JSOU TAKÉ

KONZERVAČNÍ PROSTŘEDKY) DOČASNĚ ODDĚLUJEME VĚCI OD ŽIVOTA

(OD PROMĚN), AVŠAK KDYKOLI MŮŽE DOJÍT K ROZKLADU

A PAK, CO SE STANE, JE ČERSTVĚJŠÍ.

POKUD ODDĚLÍME HUDBU OD ŽIVOTA, DOSTANEME UMĚNÍ (SOUHRN

MISTROVSKÝCH DĚL), U SOUDOBE HUDBY, JE-LI SKUTEČNĚ SOUDOBA,

NEMÁME NA PODOBNÉ ODDĚLOVÁNÍ (KTERÉ NÁS CHRÁNÍ PŘED

ŽIVOTEM) ČAS, A TAK SOUDOBA HUDBA NENÍ

ANI TAK UMĚNÍM JAKO ŽIVOTEM. A NIKDO, KDO JI DĚLÁ, NESKONČÍ DŘÍV

NEŽ ZAČNE NĚCO JINÉHO, TAK JAKO LIDÉ UMÝVAJÍ NÁDOBÍ, ČISTÍ SI ZUBY A

USÍNÁJÍ,

A TAK PODOBNĚ.

ČASTO SE ANI NEVÍ, ŽE

SOUDOBA HUDBA JE NEBO BY MOHLA BÝT UMĚNÍM.

JEDNODUŠE SE ŘÍKÁ,

ŽE JDE NA NERVY.

AŽ JDE NA NERVY TAK ČI ONAK,

CHRÁNÍ NÁS PŘED ZKOSTNATĚNÍM.

44/SILENCE

SOUDOBA HUDBA JE NEBO BY MĚLA BÝT

PRO KAŽDÉHO Z NÁS ZPŮSOBEM PROŽÍVÁNÍ ŽIVOTA.

VYBAVILO SE MI NĚKOLIK PŘÍHOD, KTERÉ BYCH SEM RÁD ZAŘADIL

(STEJNĚ, OSTATNĚ, KDYŽ TOHLE PŘÁVĚ PÍŠU, KDYŽ

ZROVNA MLUVÍM, TELEFON ZVONÍ A PAK ZAČNE AKTUÁLNÍ

ROZHOVOR, MÍSTO PŘÍSLUŠNÉ PŘÍPRAVY

NA PŘEDNÁŠKU).

PRVNÍ PŘÍBĚH

JE Z KNIHY *Kathámṛta* OD *śrī Rāmakriṣṇy*.

JEHO ŽIVOT A PROMLUVA

ZAUIJALA HUDEBNÍKA, KTERÝ ZAČAL UVAŽOVAT O TOM, ŽE SE VZDÁ

HUDBY A STANE SE JEHO ŽÁKEM.

AVŠAK, KDYŽ TO OZNÁMIL,

RÁMAKRIŠNA ŘEKL: V ŽÁDNÉM PŘÍPADĚ.

ZŮSTAŇ

HUDEBNÍKEM: HUDBA JE PROSTŘEDKEM RYCHLÉHO PŘENOSU.

A RYCHLÝ PŘENOS, TO JE ŽIVOT „VĚČNÝ“,

TEDY ŽIVOT.

DALŠÍ VĚC SE STALA,

KDYŽ JSEM SI POPRVÉ UVĚDOMIL, ŽE MÁM TUTO PŘEDNÁŠKU A KONZULTOVAL

JSEM *Knihu proměn*. A PO HODU MINCEMI JSEM OBRŽEL HEXAGRAM

„VLIV, PODNĚT“.

ŠESTKA NAHOŘE ZNAMENÁ:

VLIV SE PROJEVUJE V ÚSTECH, TVÁŘÍCH A JAZYKU.

KOMENTÁŘ UVÁDÍ: NANEJVÝŠ ZBYTEČNÝ ZPŮSOB OVLIVŇOVÁNÍ

JINÝCH JE ŘEČÍ, KTERÁ NEMÁ ŽÁDNÝ REÁLNÝ PODKLAD.

OVLIVŇOVÁNÍ VYTVÁŘENÉ POUHÝM MLETÍM HUBOU MUSÍ NUTNĚ ZŮSTAT

BEZ ODEZVY.

S TÍMTO KOMENTÁŘEM

JSEM VŠAK NESOUHLASIL.

NEPOVAŽUJI ZA NUTNÉ

PODKLÁDAT MLETÍ HUBOU NĚCÍM „REÁLNÝM“.

NEPOVAŽUJI

MLETÍ HUBOU ZA VÍCE ČI MĚNĚ VÝZNAMNÉ, NEŽ JE

COKOLI JINÉHO.

DOMNÍVÁM SE, ŽE JDE JEN O MLUVENÍ,

KTERÉ NENÍ VÝZNAMNÉ NEBO BEZVÝZNAMNÉ,

DOBŘE NEBO ŠPATNĚ, NÝBRŽ KTERÉ JE V SOULADU S MÝM

SOUČASNÝM PROŽÍVÁNÍM ŽIVOTA, TEDY S UVEDENÍM PŘEDNÁŠKY V ILLINOIS,

KTERÁ NÁS PŘIVEDE ZPĚT K SOUDOBE HUDBĚ.

ALE ODSKOČME SI

A VRAŤME SE ZPĚT KE *Knize proměn*: HEXAGRAM PŮVAB

(NEBOLI „UMĚNÍ“)

SE TÝKÁ PROJEVŮ UMĚLECKÉHO

DÍLA,

KTERÉ JE JAKO SVĚTLO DOPADAJÍCÍ NA VRCHOL

HORY A ČÁSTEČNĚ PRONIKAJÍCÍ OKOLNÍ TMOU.

UMĚNÍ JE ZDE POPISOVÁNO JAKO ZDROJ SVĚTLA

A OSTATNÍ PROJEVY ŽIVOTA JAKO TEMNÉ.

ANI S TÍM SAMOZŘEJMĚ NESOUHLASÍM.

KOMPOZICE JAKO PROCES/45

POKUD BY BYLA NĚJAKÁ ČÁST ŽIVOTA TAK TMAVÁ, ABY SE K NÍ NEDOSTALO SVĚTLO  
UMĚNÍ, PAK BUDU RADĚJI V TĚTO TEMNOTĚ TÁPAT, JE-LI TŘEBA,  
ALE BUDU ŽIVÝ A DOKONCE SI I MYSLÍM, ŽE SOUDOBA  
HUDBA BUDE V TÉ TMĚ SE MNOU, NARÁŽET DO JEDNĚCH VĚCÍ, JINÉ  
PŘEVRHÁVAT A BUDE TAK PŘÍSPÍVAT K NEUSPOŘÁDANOSTI, KTEROU SE  
ŽIVOT VYZNAČUJE (JE-LI V PROTIKLADU K UMĚNÍ), NEŽ ABY PŘÍSPÍVALA  
K POŘÁDKU A USTÁLENÉ PRAVDO-KRÁSE A MOCI, KTERÁ CHARAKTERIZUJE  
MISTROVSKÉ DÍLO (POKUD JE V PROTIKLADU K ŽIVOTU). A JE? ANO,  
JE. MISTROVSKÁ DÍLA A GÉNIOVÉ JDOU RUKU V RUCE, A KDYŽ SI DĚLÁME  
PŘEBÍHÁNÍM OD JEDNOHO K DRUHÉMU ŽIVOT BEZPEČNĚJŠÍ  
NEŽ DOOPRAVDY JE, POTOM SE NIKDY NEMŮŽEME VYDAT VŠANC NEBEZPEČÍ  
SOUDOBE HUDBY, BA ANI VYPÍT  
SKLENICI VODY. MÁTE-LI NĚCO JAKO MISTROVSKÉ DÍLO, POTOM  
MÁTE I DOST ČASU, ABYSTE HO ZATŘÍDILI A STALO SE PRO VÁS KLASIKOU.  
AVŠAK U SOUDOBE HUDBY NENÍ NA  
KLASIFIKOVÁNÍ KDY. MŮŽETE JI JEN BEZPROSTŘEDNĚ POSLOUCHAT,  
PODOBNĚ JAKO KDYŽ SE NACHLADÍTE,  
MŮŽETE SI JEN BEZPROSTŘEDNĚ KÝCHNOUT.  
EVROPSKÉ MYŠLENÍ JE ZALOŽENO NA TOM, ŽE REÁLNÉ VĚCI,  
JAKO JE BEZPROSTŘEDNÍ POSLECH NEBO BEZPROSTŘEDNÍ KÝCHNUTÍ, NEJSOU  
POVAŽOVÁNY ZA HLUBOKÉ.  
MINULOU ZIMU, PŘI PŘEDNÁŠCE NA COLUMBIA UNIVERSITY, MLUVIL D. T. SUZUKI  
O ROZDÍLU MEZI VÝCHODNÍM A EVROPSKÝM MYŠLENÍM:  
V EVROPSKÉM MYŠLENÍ JSOU UDÁLOSTI POVAŽOVÁNY ZA NÁSLEDEK  
RŮZNÝCH PŘÍČIN, KDEŽTO ORIENTÁLNÍ MYŠLENÍ  
TOTO HLEDÁNÍ PŘÍČIN A NÁSLEDKŮ NEZDŮRAŽŇUJE,  
ALE SPÍŠE SE IDENTIFIKUJE S TÍM, CO JE ZDE A  
TEĎ. POTOM HOVOŘIL O DVOU KVALITÁCH: O NERUŠENOSTI  
A VZÁJEMNÉ PROSTUPNOSTI.  
NERUŠENOST ZNAMENÁ, ŽE KAŽDÁ VĚC A KAŽDÝ ČLOVĚK  
JE STŘEDEM CELÉHO PROSTORU A NEJEN TO, KAŽDÁ  
BYTOST V JEHO STŘEDU POŽÍVÁ NEJVĚTŠÍ ÚCTU  
ZE VŠECH. VZÁJEMNÁ PROSTUPNOST ZNAMENÁ, ŽE KAŽDÝ  
Z TĚCHTO ÚCTYHODNÝCH VYCHÁZÍ ZE SEBE DO VŠECH SMĚRŮ  
A PRONIKÁ A JE PRONIKÁN VŠEMI OSTATNÍMI BEZ OHLEDU  
NA ČAS A MÍSTO. TAKŽE, KDYŽ SE ŘEKNE

46/SILENCE

NE NEEXISTUJE PŘÍČINA A NÁSLEDEK, ZNAMENÁ TO, ŽE  
EXISTUJE NESPOČETNÉ MNOŽSTVÍ PŘÍČIN A NÁSLEDKŮ, A ŽE  
VE SKUTEČNOSTI JAKÁKOLI VĚC V JAKÉMKOLI ČASE SOUVISÍ  
S KAŽDOU JINOU VĚCÍ V KAŽDÉM ČASE A NA KAŽDÉM MÍSTĚ.  
POKUD TO PROŽIJEME, PAK UŽ NENÍ TŘEBA SE ŘÍDIT DUALISTICKÝMI  
POJMY VÝHRA A PROHRA NEBO KRÁSA A OŠKLIVOST  
NEBO DOBRO A ZLO, ALE JEN KRÁČET, JAK PRAVÍ MISTR ECKHART:  
„BEZ NEJISTOTY, ZDA MÁM PRAVDU NEBO NĚCO DĚLÁM ŠPATNĚ.“

*Dnes je druhé zářijové úterý roku 1958 a pořád toho mám spoustu  
na srdci: konec v nedohlednu. Mám čtyři dotazy, které musím položit.*

Pokud jsme se tedy vzdali hudby, znamená to, že nemáme co poslouchat?  
Souhlasíte s Kafkou, když napsal: „Psychologie – již nikdy víc?“  
Kdybyste měli uchopit všemi deseti nějakou hudbu a vzít si ji s sebou  
na Severní pól, pro co byste se rozhodli?  
Je pravda, že neexistují otázky, které jsou doopravdy důležité?

*Zde je několik informací o teorii informace, které pro vás mohou být informativní:*

FOURIEROVA ANALÝZA UMOŽŇUJE VYJÁDRIT ČASOVOU FUNKCI (NEBO NĚJAKOU JINOU NEZÁVISLOU PROMĚNNOU) PE-  
RIODICKÝMI (FREKVENČNÍMI) SLOŽKAMI. FREKVENČNÍ SLOŽKY JSOU CHARAKTERISTIKAMI KOMPLEXNÍHO SIGNÁLU.  
POMOCÍ FOURIEROVY ANALÝZY JE MOŽNO STANOVIT HODNOTU SIGNÁLU V LIBOVOLNÉM BODĚ PROSTŘEDNICTVÍM FREK-  
VENČNÍCH CHARAKTERISTIK SIGNÁLU A NAOPAK, FREKVENČNÍ CHARAKTERISTIKY JE MOŽNO ZÍSKAT Z HODNOT SIGNÁLU  
V RŮZNÝCH BODECH.

Co jsem to řekl?

Kde je to „měli“, když říkají, že byste měli mít co říct?

Za třetí: I když něco definitivně odhodíte, nesete to pořád s sebou, neřekli byste?

Za čtvrté: Kam byste to měli odhodit, abyste se toho doopravdy zbavili?

Za páté: Proč to neděláte jako já: zbavit se každé myšlenky, jako by byla prázdnem?

Za šesté: Proč to neděláte jako já: zbavit se každé myšlenky, jako by byla ztrouchnivělé dřevo?

Proč to neděláte jako já: zbavit se každé myšlenky, jako by byla kusem kamene?

Proč to neděláte jako já: zbavit se každé myšlenky, jako by byla vychladlým popelem

dávno vyhaslého ohně nebo nevydáte slabou odezvu přiměřenou této události?

KOMPOZICE JAKO PROCES/47

Za deváté: Opravdu se domníváte, že objev existence měřitelné entity, zejména energie, která dokáže změřit mechanickou, elektrickou, tepelnou nebo nějakou jinou fyzikální činnost, a dokáže změřit potenciální i skutečnou činnost, značně zjednodušuje uvažování o fyzikálních jevech?

Souhlasíte s Boulezem, když říká to, co řekl?

Nemáte hlad?

Za dvanácté: Proč byste měli (přece víte, co se na vás chystá)?

Bude tam Boulez nebo již zmizel, když jsem se zrovna nekoukal?

Proč se domníváte, že číslo 12 ztratilo smysl, ale idea řad nikoli?

Nebo ano?

A pokud ne, proč?

Chtěli byste si mezitím poslechnout první provedení skladby

Christiana Wolffa *For Piano with Preparations*?

Co nám propánaboha připraví na večeri a co bude potom?

Znovu hudba?

Živý nebo mrtvý, to je zásadní otázka.

Jste-li ospalí, jdete spát?

Nebo bdíte?

Proč se stále musím ptát?

Ze stejného důvodu, proč píšu hudbu?

Ale copak není jasné, že zrovna žádnou hudbu nepíšu?

Proč mi říkají skladatel, když pouze kladu otázky?

Pokud někdo řekne, že všech dvanáct tónů má být v řadě a jiný řekne, že ne, kdo má pravdu?

Co když mě zrovna napadne tón B?

Jak se ujistím, že ke mně přišel sám od sebe, a nevynořil se z mojí paměti, vkusu a psychologie?

Jak?

Víte jak?

A pokud jsem já sám nebo někdo jiný našel způsob, jak osvobodit zvuky, uslyší je pak každý, kdo má uši?

Proč je pro spoustu lidí tak obtížné poslouchat?

Proč začnou mluvit, když mají možnost něco slyšet?

Nenosí uši po stranách hlavy, ale mají je někde v ústech,

**48/SILENCE**

takže když něco zaslechnou, mají nutkání mluvit?

Situace by se měla normalizovat, nemyslíte?

Proč nezavřou pusy a neotevřou uši?

Jsou praštění?

A pokud ano, proč svoji hloupost neskrývají?

Je třeba si osvojit špatné způsoby, je-li třeba si osvojit znalost hudby?

Pokud je někdo hudebně nadaný, musí být automaticky také hloupý a neschopný poslouchat?

Nemyslíte tedy, že by se hudba neměla studovat?

Proč nemáte pod čepicí?

PROŠLI JSME ČASEM A PROSTOREM, UŠI MÁME VE VÝBORNÉM STAVU.

ZVUK JE VYSOKÝ NEBO HLUBOKÝ, TICHÝ NEBO HLASITÝ, JE URČITÉ BARVY, TRVÁ URČITÝ ČAS A MÁ OBÁLKU.

Je vysoký?

Je hluboký?

Leží uprostřed?

Je tichý?

Je hlasitý?

Jsou dva?

Je jich víc než dva?

Je to klavír?

Proč není?

Co znamená letadlo?

Je to hluk?

Je to hudba?

Je tišší než předtím?

Je nadzvukové?

Kdy skončí?

Co teď přijde?

Je to čas?

Je velmi krátký?

Velmi dlouhý?

Nebo střední?

Pokud se mám na něco dívat, bude to divadlo?

**KOMPOZICE JAKO PROCES/49**

Zvuk stačí?  
Co bych měl ještě chtít?  
A nedostanu to, ať to potřebuji či ne?  
Je to zvuk?  
A znovu, je to hudba?  
Je hudba – myslím to slovo – tím zvukem?  
Je slovo „hudba“ hudbou?  
Sděluje něco?  
Musí?  
Je-li vysoko, komunikuje?  
Je-li nízko, komunikuje?  
Je-li uprostřed, komunikuje?  
Je-li tichá, komunikuje?  
Je-li hlasitá, komunikuje?  
Je-li vysoko, komunikuje?  
Je-li interval, komunikuje?  
Co je to interval?  
Je interval akord?  
Je akord zvukový komplex?  
Je zvukový komplex konstelace?  
Co je to konstelace?  
Kolik existuje zvuků?  
Milion?  
Deset tisíc?  
Osmaosmdesát?  
Musím se zeptat ještě desetkrát?  
Musím?  
Proč?  
Proč musím?  
Rozhodl jsem se tolik se ptát?  
Neriskuji?  
Riskuji?  
Proč riskuji?  
Copak to nikdy neskončí?  
Proč by mělo?

**50/SILENCE**

NIC TAKOVÉHO JAKO TICHŮ NEEXISTUJE, ZAJDĚTE DO ZVUKOTĚSNÉ KOMORY A POSLECHNĚTE SI ČINNOST SVĚHO NERVOVÉHO SYSTÉMU A KREVNIHO OBĚHU.

NEMÁM CO ŘÍCT A ŘÍKÁM TO.

Bude toho příliš, když položím dalších třiatřicet otázek?  
Kdo se to ptá?  
Jsem to já?  
Vyznám se v sobě?  
Proč se ptám, když to nevím?  
Pak už není třeba se tolik ptát?  
Správně?  
Pak mi řekněte: dáváte přednost Bachovi před Beethovenem?  
A proč?  
Chcete si poslechnout *Quantitäten* od Bo Nilssona, ať už jsou hrány poprvé nebo ne?  
Viděl někdo v poslední době Mistra Eckharta?  
Myslíte, že vážná hudba je vážná dostatečně?  
Je septakord v moderní hudbě nepatřičný?  
A co kvinty a oktávy?  
Co kdyby septakord nebyl septakordem?  
Není trochu pošetilé klášť stále otázky, když je tolik skutečně naléhavé práce?  
Ale my jsme zatím v polovině, že?  
Máme s sebou hodit?  
Jsme za jedno, že pole hudby je třeba zúrodnit?  
Nejsme zajedno?  
V čem?  
V komunikaci?  
Mám-li dva zvuky, jsou nějak spřízněny?  
Je-li někomu bližší první z nich než druhý, je spřízněnější s tím prvním?  
Co se zvuky, které jsou příliš vzdálené, abychom je slyšeli?  
Zvuky jsou jen vibracemi, je to tak?  
Část obrovského rozsahu vibrací zahrnuje radiové vlny, světlo a kosmické záření, je to tak?

**KOMPOZICE JAKO PROCES/51**



Proč jsem se o tom nezmínil předtím?

Nepodněcuje to představy?

Máme velebit Boha, z něž pochází veškerá požehnání?

Je zvuk požehnáním?

Opakuji: je zvuk požehnáním?

Opakuji: Chcete si poslechnout *Quantitäten* od Bo Nilssona, ať už jsou hrány poprvé nebo ne?

*Belgičané chtěli něco vědět o avantgardě v Americe. Řekl jsem jim toto:*

VE SPOJENÝCH STÁTECH JE TOLIK MOŽNOSTÍ SKLÁDAT HUDBU, KOLIK JE SKLADATELŮ. NENÍ TU ČASOPIS, KTERÝ BY SE ZABÝVAL MODERNÍ HUDBOU. NAKLADATELÉ NEPROJEVUJÍ ZÁJEM, AKTIVNĚ PŮSOBÍ SPOLEČNOSTI (BROADCAST MUSIC INC., AMERICAN SOCIETY OF COMPOSERS, AUTHORS AND PUBLISHER) SE ZAMĚŘUJÍ NA EKONOMIKU A ZROVNA SE ANGAŽUJÍ V DŮLEŽITÉ SOUDNÍ PŘI. V NEW YORKU SE SLOUČILA LIGA SKLADATELŮ A MEZINÁRODNÍ SPOLEČNOST PRO SOUDOBOU HUDBU, NOVÁ ORGANIZACE ZASTUPUJE AKTUÁLNÍ SNAHY O UPEVNĚNÍ DĚDICTVÍ SCHÖNBERGA A STRAVINSKÉHO. TENTO OKRUH JE, BEZ POCHYB, AVANTGARDNÍ, AVŠAK TAKÉ PŘÍLIŠ OBEZŘETNÝ, ABY SE PUSTIL DO NĚJAKÉHO RIZIKA. NEJKVALIFIKOVANĚJŠÍM A NEJODVÁŽNĚJŠÍM PŘEDSTAVITELEM JE ZŘEJMĚ MILTON BABBIT, KTERÝ V NĚKTERÝCH SVÝCH DÍLECH POUŽIL SERIÁLNÍ METODU V RŮZNÝCH ZVUKOVÝCH ASPEKTECH. SKLADBY PRO MAGNETICKOU PÁSKU OD LUENINGA A USSACHEVSKÉHO, LOUISE A BEBE BARRONOVÝCH, PŘEDSTAVUJÍ AVANTGARDU HODNOU SVÉHO JMÉNA, NEBOŤ ZACHOVÁVAJÍ KONVENCE A UZNÁVANÉ HODNOTY. MLADÍ STUDUJÍ U NEOKLASIKŮ, TAKŽE DUCH AVANTGARDY, KTERÝ JE OVLIVŇUJE, SVÁDÍ K URČITÉMU DRUHU DODEKAFONIE. AVŠAK I V TOMTO KULTURNÍM SOUMRAKU JSOU DÍLA EARLE BROWNA, MORTONA FELDMANA A CHRISTIANA WOLFFA ZÁŘIVÝM SVĚTLEM, PROTOŽE Z HLEDISKA NOTACE, PROVÁDĚNÍ A POSLUCHÁNÍ JSOU PROVOKATIVNÍ. ANI JEDEN Z NICH NEPOUŽÍVÁ SERIÁLNÍ POSTUPY. BROWNOVA PROPORČNÍ NOTACE USILUJE V SOUČASNÉ DOBĚ O NEJVYŠŠÍ PŘESNOST ČASOVÉHO ZÁZNAMU. OSAMOSTATNĚNÍ PŘÍRAZOVÝCH SKUPINEK, KTERÉ NEMAJÍ ŽÁDNÉ TRVÁNÍ, JAK JE ZAVEDL CHRISTIAN WOLFF, SMĚRUJE OPAČNÝM SMĚREM. FELDMANOVY GRAFICKÉ PARTITURY POSKYTUJÍ, V URČITÝCH MEZÍCH, EXTRÉMNÍ INTERPRETAČNÍ SVOBODU.

*Belgičané se mě také ptali, jestli americká avantgarda jde stejným směrem jako evropská. Na to jsem jim řekl:*

AMERICKÁ AVANTGARDA UZNÁVÁ PODNĚTNÝ CHARAKTER URČITÝCH EVROPSKÝCH DĚL SKLADATELŮ JAKO JE PIERRE BOULEZ, KARLHEINZ STOCKHAUSEN, HENRI POUSSEUR, BO NILSSON, BENGT HAMBRAEUS, A UVÁDÍ JE NA SVÝCH KONCERTECH; ZEJMÉNA KLAVÍRISTA DAVID TUDOR. PROTOŽE TATO DÍLA JSOU SVOJÍ PODSTATOU SERIÁLNÍ, NEDOSTÁVÁ SE JIM TAKOVÉHO ZÁJMU, KTERÝ BY SI ZASLOUŽILY. AVŠAK DŮKLADNOST PŘI UPLATŇOVÁNÍ TĚTO METODY NAVOZUJE SITUACI ZBAVENOU KONVENČNÍHO OČEKÁVÁNÍ A ČASTO OTEVŘE UŠI. EVROPSKÁ DÍLA SE ZABÝVAJÍ HARMONIČNOSTÍ, DRAMATIČNOSTÍ NEBO POETIČNOSTÍ, KTERÉ SE VZTAHUJÍ SPÍŠ KE SVÝM SKLADATELŮM NEŽ K JEJICH POSLUCHAČŮM, A POSUNUJÍ SE TAK TAM, KAM AMERIČTÍ SKLADATELÉ ÍT NECHTĚJÍ. V MNOHA DÍLECH AMERICKÝCH SKLADATELŮ JE ÚSTŘEDNÍM BODEM KAŽDÝ POSLUCHAČ, TAKŽE FYZICKÉ OKOLNOSTI PŘI KONCERTU NESTAVÍ POSLUCHAČE A HRÁČE DO PROTIKLADU, NAOPAK HRÁČE UMISŤUJÍ MEZI POSLUCHAČE A KOLEM NICH, ČÍMŽ SE KAŽDÉMU PÁRU UŠÍ DOSTÁVÁ JEDINEČNÉHO AKUSTICKÉHO PROŽITKU. TAKOVÁ KOMPLEXNÍ SITUACE SE NEPOCHYBNĚ MŮŽE DOSTAT MIMO KONTROLU, PŘIPOMÍNÁ VŠAK SITUACI POSLUCHAČE PŘED KONCERTEM A PO NĚM – KAŽDODENNÍ PROŽITKY – A O TO JDE. ZDÁ SE, ŽE TATO PRŮBĚŽNOST NEPATŘÍ K CÍLŮM EVROPSKÉ HUDBY, PROTOŽE NARUŠUJE ROZHRAŇÍ MEZI „UMĚNÍM“ A „ŽIVOTEM“. PRO TOHO, KDO O TOM MOC NEVÍ, SPOČÍVÁ ROZDÍL MEZI EVROPSKOU A AMERICKOU HUDBOU V TOM, ŽE AMERICKÁ POUŽÍVÁ VE SVÝCH DÍLECH VÍCE TICHA. Z TOHOTO POHLEDU SE NILSSONOVA HUDBA JEVÍ JAKO PROSTŘEDNÍK, BOULEZOVA JAKO PROTIKLAD. I TENTO POVRCHNÍ ROZDÍL JE ZÁSADNÍ. POKUD TICHO – OBECNĚ VZATO – NENÍ ZŘEJMÉ, POTOM JE ZŘEJMÁ VŮLE SKLADATELE. PŘIROZENÉ TICHO JE TOTOŽNÉ S POPŘENÍM VŮLE. „KDYŽ SPÍM, TAK MLÁTÍM RÝŽI.“ NICMĚNĚ MŮŽE EXISTOVAT TRVALÁ AKTIVITA, V NÍŽ VŮLE NEHRAJE ROLI. ANI JAKO SYNTAX, ANI JAKO STRUKTURA, ALE TAK JAKO V PŘÍRODĚ, DOJDE K NÍ BEZÚČELNĚ.

Připozdívá se, že?

Ještě bych rád dvě věci. Chtěl bych se dozvědět: Chcete si poslechnout *Quantitäten* od Bo Nilssona, ať už jsou hrány poprvé nebo ne?

Musím vám něco přečíst z článku Christiana Wolffa. Říká:

K POZORUHODNÝM VLASTNOSTEM TÉTO HUDBY, ELEKTRONICKÉ NEBO AKUSTICKÉ, PATŘÍ JEDNOTVÁRNOST A ZÁROVEŇ PODRÁŽDĚNOST POSLUCHAČŮ, KTERÁ JI DOPROVÁZÍ. JEDNOTVÁRNOST MŮŽE TKVĚT V JEDNODUCHOSTI NEBO DELIKÁTNOSTI, INTENZITĚ NEBO SLOŽITOSTI. SLOŽITOST USILUJE O DOSAŽENÍ NEUTRÁLNÍHO BODU: STÁLÁ ZMĚNA ÚSTÍ DO URČITÉ STEJNOSTI. HUDBA MÁ STATICKÝ CHARAKTER. NEJDE ŽÁDNÝM URČITÝM SMĚREM. NENÍ NUTNÉ SE ZABÝVAT ČASEM JAKO MÍROU VZDÁLENOSTI MEZI NĚJAKÝM BODEM V MINULOSTI A BODEM V BUDOUCNOSTI, ANI SE SAMOTNOU LINEÁRNÍ SOUVISLOSTÍ. OTÁZKOU NENÍ DOSTAT SE NĚKAM, NĚKAM POSTOUPIT NEBO Z NĚČEHO VYCHÁZET; TŘEBA Z TRADICE FUTURISMU. NEJDE O LPĚNÍ NA STARÉM ANI O PŘEDJÍMÁNÍ NOVÉHO. NĚKDY JE STRUKTURA SKLADBY OTEVŘENÁ: POSLOUPNOST JEJÍCH ČÁSTÍ JE PROMĚNNÁ; JAKO V POUSSÉUROVÝCH *Exercises de Piano* A STOCKHAUSENOVĚ SKLADBĚ *Klavierstück XI*. V POSLEDNÍ SKLADBĚ JOHNA CAGE MŮŽE BÝT SAMOTNÁ NOTACE OTEVŘENÁ, POSLOUPNOST NOT NA NOTOVÉ OSNOVĚ NEOZNAČUJE AUTOMATICKY JEJICH ČASOVOU POSLOUPNOST, TJ. POŘADÍ, V JAKÉM MAJÍ BÝT HRÁNY. PŘI SOUČASNÉM POSTUPU OBĚMA SMĚRY JE MOŽNO ČÍST NOTY VE DVOU „HLASECH“. PARAMETR ČASU SE ROZPLÝVÁ. EVROPAŇE ČASTO POHLÍZEJÍ NA ORGANIZACI „GLOBÁLNĚ“. PŘITOM VŠAK ZAČÁTKY A KONCE NEJSOU BODY NA PŘÍMCE, NÝBRŽ OMEZENÍ KOMPOZIČNÍHO MATERIÁLU (NAPŘÍKLAD: ROZSAH TÓNOVÝCH VÝŠEK NEBO MOŽNÉ KOMBINACE TĚMBRU), KTERÝ JE MOŽNO ZAHRÁT KDYKOLI BĚHEM SKLADBY. MEZE URČITÉHO DÍLA SE NEPROJEVUJÍ V ČASOVÝCH OKAMŽICÍCH, KTERÉ OZNAČUJÍ POSLOUPNOST, NÝBRŽ V KRAJNÍCH BODECH PROSTOROVÉHO PRŮMĚTU CELKOVÉ ZVUKOVÉ STRUKTURY.

O PODRÁŽDĚNOSTI, KTERÁ JE SPÍŠE SUBJEKTIVNÍ ZÁLEŽITOSTÍ, SE DÁ ŘÍCT ALESPŇ TO, ŽE JE PŘÍHODNĚJŠÍ NEŽ KONEJŠENÍ, POUČOVÁNÍ, VELEBENÍ NEBO PODOBNÉ PROJEVY. OVŠEM JEJÍM ZDROJEM JE PŘÁVĚ JEDNOTVÁRNOST, NIKOLI URČITÉ FORMY NÁSILÍ NEBO NUCENÍ. JE TO NEHYBNOST POHYBU – A SNAD JEN TA LIDMI SKUTEČNĚ POHNE.

A teď ještě povím historku od Mistra Zhuangzi a jsem hotov:

Yun Jiang putoval na východ nesen něžným vánkem a náhle potkal Hong Menga, který se potuloval sem a tam, plácal se

54/SILENCE

po zadku a hopsal jako pták. Ohromený Yun Jiang se uctivě zastavil a řekl mu: „Ctihodný pane, kdo jste? A proč to děláte?“ Hong Meng se dál plácal po zadku a hopsal jak pták, přece však odpověděl: „Užívám si.“ Yun Jiang pokračoval: „Chtěl bych se Vás na něco zeptat.“ Hong Meng zvedl hlavu, podíval se na cizince a řekl: „Pchááá!“ Yun Jiang přesto pokračoval: „Dech nebes je v nesouladu; dech země je utlumen; šest základních prvků není ve shodě; čtyři roční období jsou mimo svůj čas. Nyní chci stmelit základní kvality těchto šesti sil, abych nasycil všechny živé bytosti. Jak to mám udělat?“ Hong Meng se plácl po zadku, povyskočil, zakroutil hlavou a řekl: „To já nevím, to já nevím!“

Yun Jiang se už dál nevyptával, avšak po třech letech, když opět putoval na východ, potkal na poušti Song opět Hong Menga. Potěšen tímto setkáním spěchal za ním, řka: „Zapomněl jste na mě, ó Nebesa? Zapomněl jste na mě, ó Nebesa?“ Přitom se dvakrát uklonil až k zemi, čekaje pokyny. Hong Meng řekl: „Potloukám se tu netečně a chovám se divně, jak jste viděl. Spatřuji, že nic se neděje bez systému a pořádku – co víc bych měl vědět?“ Yun Jiang odpověděl: „Já si také připadám bezcílně vláčen a přesto mě lidé následují, ať jdu kamkoli. Nemohu jim v tom zabránit. Avšak nyní, když mě tak napodobují, chci naslouchat tobě.“ Druhý muž řekl: „Kdo narušuje řádný chod Nebes, dostává se do střetu s přirozeným řádem věcí: naruší-li naplnění tajemného chodu Nebes, rozeženeš-li stáda dobytka, donutíš-li ptáky zpívat v noci, působíš neblaze na vegetaci a nešťastně na veškerý hmyz. A za to všechno mohou, jak se domnívám, omyly vládců.“ „A tak,“ řekl Yun Jiang, „co mám dělat?“ „Ach,“ řekl Hong Meng, „jen bys je osočoval! Opustím tě svým tanečním krokem a vrátím se domů.“ Yun Jiang na to odvětil: „Ó Nebesa, bylo tak těžké tě vyhledat! Chtěl bych od tebe slyšet ještě něco.“ Hong Meng řekl: „Ach! Svou mysl bys měl nasycit. Když nebudeš nic dělat, věci se začnou měnit samy o sobě. Nedbej o své tělo, oprostí se od svého sluchu a zraku, zapomeň na to, co máš s nimi společného, kultivuj svou velkou spřízněnost s chaosem nekonečných Nebes, uvolni svou mysl, osvoboď svého ducha, buď ztišený jako bys neměl duši. Z vesmíru všech věcí se každá vrací ke své podstatě, aniž by o tom věděla. Všechny jsou takové, jako ve stavu chaosu a v době své existence ho neopouštějí. Kdyby věděly, že se vrátí ke své podstatě, opouštěly by ji vědomě. Neptají se na své jméno, nechťejí vystopovat svojí přirozenost; a tak věci přicházejí k sobě samy od sebe.“

KOMPOZICE JAKO PROCES/55

Yun Jiang řekl: „Nebesa, svěřil jsi mi důvod svého chování a odhalil jeho tajemství. Celý život jsem jej hledal a nyní jsem ho získal.“ Pak se dvakrát poklonil až k zemi, zvedl se, rozloučil a odešel.

.....

Jednou jsem navštívil Sonyu Sekulovou v jejím ateliéru. Přitom jsem si všiml, že maluje levou rukou. „Sonyo,“ zeptal jsem se, „ty jsi levák?“ Řekla: „Ne, ale co kdybych někdy nemohla malovat pravou rukou, tak si cvičím levou.“ Zasmál jsem se tomu a řekl: „Co kdybys někdy nemohla malovat ani jednou?“ Byla zabrána do malování a ani se ne-namáhala odpovědět. Když jsem ji navštívil další den, seděla na podlaze a malování jí moc nešlo, protože držela štětec mezi dvěma prsty levé nohy.

Morris Graves nám, mě a Xenii, ukázal ostrůvek u Deception Pass, který leží v oblasti Puget Sound. Cestovali jsme tam ze Seattlu, asi sedmdesát pět mil na sever a na západ na ostrov Anacortes a pak na jih k Deception Pass, kde jsme zaparkovali. Přešli jsme kamennou pláž a písčité břeh, který je schůdný pouze při odlivu a dostali se na sousední ostrov. Tam jsme pokračovali bujnými lesíky do kopce. Přitom se nám občas skýtal pohled na okolní vody a vzdálené ostrovy. Až jsme se konečně dostali k úzké lávce, která vedla k našemu cíli – ostrůvku ne většimu než, řekněme, skromný domek. Ostrov byl pokryt kobercem květin a byl v takové poloze, že z něj bylo možno spatřit celý Deception Pass – jako bychom měli nejlepší sedadla v malém divadle. Leželi jsme v květinách, zatímco přes lávku přecházeli další lidé. Jeden z nich se obrátil na druhého: „Táhli jsme se sem takovou štreku a když jsme konečně tady, tak tu nic není.“

Jeden můj přítel, také skladatel, strávil nějakou dobu v psychiatrické léčebně. Byl tam povzbuzován, aby hodně hrál bridž. Po jedné hře ho jeho spoluhráč kritizoval, že bral esem štych, který už stejně vyhrál. Můj přítel se zvedl a rozkřikl se: „Jestli si myslíš, že jsem šel do pakárny proto, abych se naučil hrát bridž, pak jsi na hlavu.“

*Následující dvě stati se týkají kompoziční techniky. Informace k dalším skladebným metodám je možno najít v brožuře připojené k nahrávce mého retrospektivního koncertu v Town Hall 1958, vydané Georgem Avakianem.*

*První z nich byla mým příspěvkem k článku Čtyři hudebníci při práci, který vyšel ve sborníku transformation, svazek 1, č. 3 (New York, 1952).*

## KOMPOZICE

### Popis kompozičního procesu použitého v *Music of Changes a v Imaginary Landscape No. 4*

Moje nejnovější skladby (*Imaginary Landscape No. IV* pro dvanáct rozhlasových přijímačů a *Music of Changes* pro klavír) jsou založeny na podobné struktuře jako má předchozí díla: z celkového počtu taktů je určena druhá odmocnina, takže mezi velkými formovými oddíly skladby jsou stejné vztahy jako mezi jejich jednotlivými segmenty. Nicméně dříve byly tyto rozměry časově určeny, zatímco nyní existují pouze v notaci a rychlost, jakou se v ní pohybujeme, je nepředvídatelná.

Nepředvídatelnost je zaručena použitím *I Ging (Kniha proměn)*, kde je třeba pro získání věštby hodit šestkrát třemi mincemi.

Jeden hod třemi mincemi poskytuje čtyři možnosti: když padne třikrát „panna“, je to čára přerušená s kroužkem, dvakrát „orel“ a jednou „panna“ je plná čára, dvakrát „panna“ a jednou „orel“ značí přerušenou čáru, a třikrát „orel“ je plná čára s kroužkem. Tři hody třemi mincemi dávají osm trigramů (psaných odspoda nahoru): *qian* – tři plné čáry; *zhen* – plná, přerušená, přerušená; *kan* – přerušená, plná, přerušená; *gen* – přerušená, přerušená, plná; *kun* – tři přerušené; *sun* – přerušená, plná, plná; *li* – plná, přerušená, plná; *dui* – plná, plná, přerušená. Tři mince hoseny šestkrát dávají šedesát čtyři hexagramů (dva trigramy, druhý je zapsán nad prvním), které jsou tradičně uspořádány do osmi řádků pro osm spodních trigramů a osmi sloupců pro osm horních trigramů, což vytváří tabulku čísel 1–64. Čáry s kroužkem podléhají proměně a takový hexagram se čte dvakrát – jednou jako výchozí a podruhé jako změněný. Tak *qian qian*, skládající se z plných čar s kroužkem, se čte nejprve jako 1 a potom jako *kun kun*, zatímco *qian qian*, skládající se z plných čar bez kroužků, zůstává beze změny.

Tabulky obsahují stejný počet prvků (šedesát čtyři) a týkají se superpozic (jedna tabulka) (kolik událostí probíhá zároveň v daném strukturálním prostoru); tempa (jedna tabulka); trvání (n, počet možných superpozic v těchto skladbách, osm tabulek); zvuků (osm tabulek) a dynamiky (osm tabulek).

Pokud máme osm tabulek, tak v každém okamžiku jsou čtyři z nich pohyblivé a čtyři nepohyblivé (pojmem pohyblivé se myslí, že prvek, jakmile byl jednou použit, mizí na smetišti dějin a ustupuje novému; pojmem nepohyblivé označujeme prvky, které – i když byly použity – zůstávají stále k dispozici). To, která tabulka spadá do které kategorie, je určeno prvním hodem mince na strukturálním bodě velkého skladebného oddílu. Liché číslo znamená změnu, sudé číslo naopak uchování předchozího stavu.

Tabulky pro tempa a superpozice, tj. vzájemné překrývání jednotlivých vrstev, zůstávají beze změny po celou dobu.

V tabulkách zvuků je 32 prvků (sudá čísla), které představují pauzy. Zvuky samotné jsou buď jednotlivé, nebo „agregáty“ (tj. zvukové směsi, jaké zazní u preparovaného klavíru při úhozu jedné klávesy) a nebo komplexní situace (konstelace) v čase (podobně jako čínské znaky tvořené několika tahy štětce). Zvuky neurčité výšky (hluky) jsou používány volně, bez jakéhokoliv omezení. Určitých výšek je celkem dvanáct. V každé tabulce zvuků (zvuků je třicet dva) jsou umístěny pod sebou dva čtverce 4x4. Při horizontálním i vertikálním čtení je zde všech dvanáct tónů. V případě pohyblivých zvuků (které mizí v minulosti) dávají čtyři za sebou rovněž dvanáct tónů – s hluky a repeticemi nebo bez nich. V případě „interference“ (nastupující zvuk má stejné charakteristiky jako předchozí, což se vzájemně ruší) jsou tyto parametry buď vynechány u nového zvuku, nebo v předchozí situaci. U skladby pro rozhlasové přijímače jsou místo zvuků napsána čísla ladicích frekvencí, protože cokoli nastane (vysílání, poruchy, ticho), je akceptováno.

V tabulkách pro dynamiku podléhá změně pouze šestnáct čísel (jedna, pět, devět atd.); ostatní uchovávají předchozí stav. Jsou zde dynamická znaménka nebo akcenty (v případě klavírní skladby) či úrovně hlasitosti, zesilování a zeslabování ve skladbě pro rozhlasové přijímače. U klavírní skladby představuje kombinace dynamických znamének (např. *fff*>*p*) akcenty; v případě konstelací to může být *diminuendo* či *crescendo* (při obráceném čtení) anebo odvozený komplex.

Tabulky délek obsahují 64 prvků (protože pauzy mají rovněž svoje délky). Použitím zlomků (např.  $1/3$ ;  $1/3+3/5+1/2$ ) a proporční notace (kdy se čtvrtová rovná 2,5 cm v partitūře) se dají možnosti zvukových délek rozšířit téměř do ne-

konečna. Umístění notové nožičky na časové ose v partitūře odpovídá nástupu zvuku v čase, nezávisle na tom, zda čte interpret v psaném tempu, nebo se tempo mění.

Užíváme zlomky čtvrtové, půlové, třičtvrtové a celé noty až do  $1/8$ ; délky pak vznikají prostým sčítáním zlomků. Protože sčítání je hlavním generativním prostředkem, délky můžeme pokládat za „úsečky“. Tyto úsečky se mohou permutovat a (nebo) dělit dvěma či třemi (prostá dělitelnost). Délka zvuku tak může být vyjádřena začátkem v kterémkoliv z těchto uzlových bodů.

Způsob, jak se budou vztahovat trvání ke zvukům, byl promyšlen, ale zůstal nespécifikován: mějme čtyři trvání rovnající se určené délce (v tabulce, horizontálně, vertikálně a při změně čtyři za sebou) – toto přesné trvání budiž podřízeno proměně. Tabulka temp má 32 prvků, prázdná políčka značí setrvání na předchozí hodnotě. Každá z osmi kompozičních vrstev je prokomponována od začátku do konce. Například osmá je přítomna v celé délce skladby, ale může zaznít pouze ve vymezeném prostoru (pro kontrapozice) určeném hodem mince, což je mezi 57 a 64. Tehdy není pouze přítomna, ale i slyšitelná. Může však být slyšet jen tehdy, když na ni padne „znění“ (a ne „ticho“) a pokud je v průběhu daného trvání připraven nějaký zvuk. Tímto způsobem je možno připravit skladbu, jejíž průběh je zbaven individuálního vkusu a vzpomínek (psychologie), a také literatury a umělecké „tradice“. Zvuk vstupuje do časoprostoru soustředěn sám na sebe, bez překážek, nezatížen službou žádné abstrakci. Kolem sebe má 360° uvolněných pro nekonečnou hru vzájemného pronikání. Hodnotové soudy nejsou v povaze tohoto díla, jak co do kompozice, tak co do provedení či poslechu. Idea vztahu (idea 2) tu chybí – může se stát cokoli (idea 1). „Chyba“ zde nehraje roli, protože co se jednou stane, to prostě je.

Tento článek, přeložený do němčiny Christianem Wolffem, byl poprvé otištěn v Die Reihe č. 3 (Vídeň 1957). Anglická verze vyšla ve vydání stejného čísla u Universal Edition/Theodor Presser Co., Pennsylvania, s jejichž laskavým svolením je přetištěna zde.

## Popis kompozičního procesu použitého v *Music for Piano 21-52*

1. Máme tuš, pero, listy průsvitného papíru a jednu stránku prázdného notového papíru, která obsahuje celkem čtyři páry notových osnov. Mezi osnovami musí být dostatek prázdného místa, aby pro kteroukoliv mohly být použity houslový nebo basový klíč. Každý pár osnov musí poskytovat dostatek místa, aby se nahoru vešlo devět a dolů šest pomocných linek (ve stejných vzdálenostech jako u notové osnovy) tak, aby se mohly notovat i krajní klávesy, resp. struny. Plocha mezi každým párem osnov je uprostřed rozdělena vodorovnou linkou, nad níž jsou notovány údery rukou či paličkou na vnitřní konstrukci klavíru a pod ní údery na vnější konstrukci. Stránku je třeba rozměřit tak, aby byla využita celá (včetně okrajů).
2. Notový papír odložíme stranou a prvně určíme – pomocí náhodných operací odvozených ze staročínské knihy *I Ging* – počet zvuků notovaných na stránce. Pro skladby č. 21–36 je dán limit 1–128, pro skladby č. 37–52, které jsou relativně snadnější, pak limit 1–32.
3. Průsvitný papír položíme na vhodný podklad tak, aby všechny kazy byly dobře viditelné. Potom jich tužkou vyznačíme tolik, kolik bylo pro danou skladbu určeno zvuků.
4. Takto označený papír položíme na připravenou stránku s notovými osnovami. Tuší obtáhneme notové osnovy a případně pomocné linky či mezilinky pro vedlejší zvuky tam, kde se nacházejí značky tužkou. Potom nakreslíme prázdné notové hlavičky všude tam, kde vycházejí notové osnovy a pomocné linky, vyčerněné hlavičky pak mezi osnovami, kde vycházejí vedlejší zvuky. Toto rozdělení je pouze přibližné, protože více not bude spadat do druhé kategorie a někdy se musíme rozhodnout, zda nepřičítáme značku k určité lince, i když se s ní přesně nekryje.
5. Osmkrát vrženou mincí určíme pro každou osnovu houslový nebo basový klíč a vyznačíme je tuší.
6. Čtyřiašedesát možností, které nabízí *I Ging* rozdělíme náhodnými operacemi na tři skupiny představující tři kategorie zvuku: normální (klávesy), tlumený a drnkavý (obě tyto kategorie se týkají strun). Například když nám pro rozdělení kategorií vyjdou čísla 6 a 44, potom 1–5 znamená hru na klávesách, 6–43

bude zvuk klavíru tlumen na strunách a 44–64 představuje drnkání na strunu. Určitá převaha pravděpodobnosti vychází ve prospěch druhé a třetí kategorie. Ačkoliv z toho nemusíme vyvozovat důsledky, může to vést ke změně „techniky“. Zkratky pro tyto kategorie (M a P) vhodně umístíme k příslušným notám.

Stejným způsobem určíme, jakou bude mít každý tón posuvku – zda křížek, béčko či odrážku. Pro nejvyšší a nejnižší klávesu musíme ovšem tuto metodu pozměnit, protože zde existují pouze dvě možnosti.

7. Tím je zápis skladby hotov. Řada údajů důležitých pro provedení zde však chybí. Proto je třeba na začátek připojit následující poznámku: „Tyto skladby jsou sdruženy do dvou skupin po šestnácti (21–36 a 37–52). Mohou být hrány samostatně nebo společně. Je také možno kombinovat je se skladbami z cyklu *Music for Piano 4–19*.<sup>1</sup> Jejich trvání je libovolné; při provedení mohou být mezi nimi pauzy, ale skladby se také mohou navzájem překrývat. Jestliže je stanovena délka programu, pianista si může trvání skladeb vypočítat. Trvání jednotlivých not a jejich dynamika jsou libovolné.

## KOMENTÁŘ

Provedení vychází ze stanovené délky programu, trvání jednotlivých skladeb je vypočítáno předem a udrženo za pomoci stopek. Trvání se týká v zásadě celé strany, ale může být stanoveno podle možností i pro jednotlivé řádky. Protože skladba je hrána člověkem a ne strojem, čas se v ní pohybuje nerovnoměrně, někdy pomaleji, jindy rychleji. Proto nic, co se týká časového aspektu skladby, zde není přesně určeno. A co se týče zvukové barvy (zmíněné tři kategorie a hluky uvnitř či vně klavíru), opět zde není určeno téměř nic. To platí zejména v případech, kdy P je interpretováno jako drnkání na zatlumenou strunu či M je vyloženo jako zatlumené drnkání. Ostatně ani místo na struně, kde se mají tyto operace odehrát, není určeno. A konečně – a to je zřejmě nejzávažnější nedostatek informací – nic zde není řečeno o prostoru, kde se hraje a o vzájemné pozici nástrojů (ani o jejich počtu). Všechny tyto problémy, zjevně zásadního významu, vedou k otázce: co zde bylo komponováno?

<sup>1</sup> Tyto kompozice byly vytvořeny jinou kompoziční metodou a neobsahují žádné vedlejší zvuky hrané na vnitřní nebo vnější konstrukci klavíru.

*Tento článek se poprvé objevil v březnu 1949 v časopise The Tiger's Eye, vydávaném Ruth a Johnem Stephanovými z Bleecker Street v New Yorku. Překlad do francouzštiny pořízený Frederickem Goldbeckem, který změnil název na Raison d'être de la musique moderne, byl vydán v pařížském časopise Contrepoints, ke konci téhož roku.*

## PŘEDCHŮDCI MODERNÍ HUDBY

### Účel hudby

Hudba je povznášející, protože čas od času uvádí duši v činnost. Duše je sběračem různorodých prvků (Mistr Eckhart) a její dílo nás naplňuje mírem a láskou.

### Definice

Strukturou v hudbě je myšlena dělitelnost hudby na po sobě následující části, od frází po dlouhé díly. Forma je obsah, kontinuita. Metodou jsou myšleny prostředky řízení kontinuity od noty k notě. Materiálem hudby je zvuk a ticho. Kompozice je jejich spojováním.

### Strategie

Struktura je důsledně řízena myslí. Poskytuje potěšení z přesnosti, jasnosti a dodržování pravidel. Zatímco forma chce pro své bytí jen svobodu. Patří srdci a zákon, jemuž podléhá, pokud se tedy vůbec nějakému podřizuje, nikdy nebyl a nikdy nebude zapsán.<sup>1</sup> Metoda může být založena na plánu či improvizována (není v tom žádný rozdíl: v jednom případě je důraz posunut k myšlení, ve druhém k cítění; kompozice pro rozhlasové přijímače využívané jako nástroje by nechala otázku metody na náhodě). Podobně materiál může být kontrolovaný, či nikoliv, jak si kdo vybere. Zvuky jsou za normálních okolností voleny podle toho, co je příjemné a atraktivní pro ucho: potěšení z poskytování či přijímání bolesti je známkou něčeho nezdravého.

### Refrén

Aktivita zapojující různé prvky do jednoho procesu, vedoucí je k jednotě, byť se některé z nich zdají být protikladnými, přispívá k dobrému způsobu života.

<sup>1</sup> Jakýkoliv pokus vyloučit „iracionálně“ je iracionální. Jakákoliv kompoziční strategie, která je zcela racionální, je krajně iracionální.

### Zápletka se zahušťuje

*Když byl dotázán, proč, je-li Bůh dobrý, na světě existuje zlo, šrí Ramakrišna řekl: K zahuštění zápletky.*

Ze všech aspektů kompozice lze s výhledem na obecnou shodu pořádně diskutovat jen o struktuře, protože struktura je prostá tajemství. Zde je doma analýza.

Školy vyučují tvorbu struktur pomocí klasické harmonie. Mimo školu se ovšem (např. Satie a Webern) znovu objevují jiné a správné<sup>2</sup> strukturální prostředky: takové, které vycházejí z časových délek.<sup>3, 4</sup>

V Orientu je harmonická struktura tradičně neznámá, a neznámá byla i v naší předrenesanční kultuře. Harmonická struktura je nedávny západní fenomén, posledních sto let v procesu rozkladu.<sup>5</sup>

### Nastala atonalita<sup>6</sup>

Desintegrace harmonické struktury je obecně známa jako atonalita. Tím je míněno jen tolik, že dva nezbytné prvky harmonické struktury – kadence a modulační prostředky – ztratily své ostří. Začaly být stále méně jednoznačné, zatímco samotná jejich existence v roli strukturálních prvků vyžaduje jasnost (jednoznačný význam). Atonalita je jednoduše udržování nejasného tonálního stavu věcí. Je to popření harmonie jako strukturálního prostředku. Problémem hudebního skladatele v této situaci je poskytnout jiný strukturální prostředek,<sup>7</sup> tak jako ve vybombardovaném městě existuje příležitost znovu stavět.<sup>8</sup> Tak lze najít odvahu a pocit nezbytnosti.

<sup>2</sup> Zvuk má čtyři charakteristiky: výšku, barvu, hlasitost a délku trvání. Protikladem a nezbytným souborníkem zvuku je ticho. Z oněch čtyř charakteristik zvuku lze jen trvání vztáhnout jak na zvuk, tak na ticho. Proto je struktura založená na délkách trvání (rytmických: fráze, časová délka) správná (koresponduje s povahou materiálu), zatímco harmonická struktura je nesprávná (odvozená od výšky, kterou ticho nemá).

<sup>3</sup> Jazz a lidová hudba o to nikdy nepřišly. Na druhé straně se to v nich nijak nerozvíjelo, protože to nejsou šlechtěné druhy hudby a svědčí jim nejlépe, jsou-li ponechány divoké.

<sup>4</sup> Tála je založena na pulsaci, západní rytmická struktura na frazeologii.

<sup>5</sup> Zajímavý a propracovaný důkaz toho najdete v Casellově knize o kadenci.

<sup>6</sup> Termín „atonalita“ nedává smysl. Schönberg jej nahrazuje „pantonality“, Lou Harrison (podle mého mínění a zkušeností lepším termínem) „proto-tonality“. Onen poslední termín naznačuje, o co ve skutečnosti jde: i v náhodném množství tónů (nebo raději zvuků [abychom mohli zahrnout hluky]) existuje přitažlivost, původní a přirozená, předcházející konkrétní situaci. Elementární kompozice má hledat společný základ použitých zvuků a následně dovolit, aby se na zemi i ve vzduchu rozvinul život.

<sup>7</sup> Ani Schönberg ani Stravinský to neudělali. Dvanáctitónová řada nenabízí strukturální prostředek; je to metoda, způsob řízení nikoliv malých a velkých částí skladby, ale pouze bezvýznamného postupu od noty k notě. Zabírá si postavení kontrapunktu, který je dokonale schopen, jak ukázali Carl Ruggles, Lou Harrison a Merton Brown, fungovat v chromatické situaci. Neoklasicismus se ve svém obratu do minulosti vyhýbá současné potřebě jiné struktury, kterou odmítá uznat, a dívá se nově na strukturální harmonii. To jej automaticky zbavuje dobrodružného ducha, nezbytného pro tvořivý čin.

<sup>8</sup> Dvanáctitónová řada nabízí cihly, ale žádný plán. Neoklasikové radí stavět tak, jak se to dělalo dříve, ale s módní fasádou.

### Mezihra (Mistr Eckhart)

„Ale člověk musí dosáhnout nevědomí sebe prostřednictvím proměněného poznání. Tato nevědomost nepramení z nedostatku poznání, ale naopak poznáním lze dosáhnout této nevědomosti. Pak budeme poučeni božským nevědomím a naše nevědomost bude povznesena a ozdobena nadpřirozeným poznáním. Z důvodu této skutečnosti jsme zdokonalováni spíše tím, co se nám přihodí, než tím, co činíme.“

### Náhodně

Jako věc neznamená hudba nic.

S dokončeným dílem se to má právě tak, vyžaduje oživení.

Zodpovědností umělce je zdokonalovat své dílo, aby se mohlo stát přitažlivě lhostejným.

Je lepší vytvořit hudební kus, než ho provádět, lepší ho provádět než poslouchat, lepší poslouchat, než ho zneužít jako prostředek k rozptýlení, zábavě nebo dosahování „kulturnosti“.

Použij jakékoliv prostředky, abys nebyl géniem, všechny prostředky k tomu, aby ses jím stal.

Je kontrapunkt dobrý? „Duše sama je tak prostá, že nemůže mít najednou více než jednu myšlenku o čemkoliv... Nikdo nemůže svou pozornost zmnožit.“ (Eckhart)

Harmonie osvobozená od zodpovědnosti za strukturu se stává formálním prvkem (slouží výrazu).

Při napodobování sebe sama nebo druhých je třeba dát pozor, aby byla napodobována struktura, nikoliv forma (a stejně tak strukturální materiály a strukturální metody, nikoliv formální materiály a formální metody), disciplíny, nikoliv sny. Tak lze zůstat „nevinny a je možné přijímat nebeský dar znovu s každým přítomným okamžikem.“ (Eckhart)

Je-li mysl disciplinovaná, srdce se rychle obrátí od strachu k lásce.

*Před vytvářením struktury prostřednictvím rytmu je nezbytné rozhodnout se, co to rytmus je.*

To může být složité rozhodování, pokud by předmětem zájmu byla forma (expresivní) nebo pokud by šlo o metodu (postup od jednoho bodu ke druhému); ale jelikož jde o strukturu (týká se dělení kompozice na větší a menší části), lze dospět k rozhodnutí snadno: rytmus ve smyslu struktury je tvořen vztahy mezi časovými délkami.<sup>9</sup> Takové záležitosti jako akcenty na těžké nebo lehké době, pravidelné, či nepravidelné opakování, pulsace bez akcentů či s nimi, stejnoměrná či nestálá, délky pojaté motivicky (ať statické, či obměňované), jsou pak otázkami formálního (expresivního) využití, nebo je lze, pokud o nich přemýšlíme, považovat za materiál (z „texturálního“ hlediska) nebo za

<sup>9</sup> Takt je prostě míra – nic víc než třeba centimetr na pravítku – což umožňuje existenci jakýchkoliv délek, jakýchkoliv vztahů amplitud (metrum, akcent), jakákoliv ticha.

způsob dávkování. V případě roku je rytmická struktura záležitostí ročních období, měsíců, týdnů a dnů. Jiné časové délky, dané třeba hořením ohně nebo hraním hudebního kusu, existují náhodně či volně bez výslovného uznání všeobjímajícího řádu, nicméně nevyhnutelně v rámci tohoto řádu. Souběhy nevázaných událostí s okamžiky strukturálního času mají zvláštní průzračný charakter, protože v takových okamžicích vyvstane paradoxní povaha pravdy. Na druhou stranu césury jsou výrazem nezávislosti svobody na zákonu, zákona na svobodě.

### Tvrzení

V rámci rytmické struktury, která zahrnuje i ticho, jsou přirozené a myslitelné jakékoli zvuky jakýchkoliv kvalit a tónových výšek (známých či neznámých, určitých či neurčitých), jakékoliv jejich kontexty, jednoduché či mnohočetné. Takové tvrzení se nápadně podobá tvrzením, která lze najít v popisech patentů a v článcích o technologických hudebních prostředcích (viz starší vydání *Modern Music* a *Journal of the Acoustical Society of America*). Při cestě z rozdílných výchozích bodů k možná rozdílným cílům se technologové a umělci (zdánlivě náhodou) setkávají v průsečíku, kde si uvědomí jinak nepoznatelné (spojení vnitřního a vnějšího) a jasně si představí společný cíl ve světě a ve vyrovnanosti uvnitř každé lidské bytosti.

### Například

Stejně jako se výtvarné umění, jako je třeba malování pískem (umění pro přítomný okamžik,<sup>10</sup> nikoliv pro muzejní civilizaci budoucnosti), stává zaujímavým úhlem pohledu, odvážní pracovníci na poli syntetické hudby (např. Norman McLaren) zjišťují, že z praktických i ekonomických důvodů je práce s magnetickými cívkami (jakákoliv hudba takto vytvořená může být rychle a snadno vymazána, setřena) výhodnější než práce s filmem.<sup>11</sup>

Toto využití technologických prostředků<sup>12</sup> vyžaduje úzce provázanou anonymní spolupráci celé řady pracovníků. Nyní se nacházíme v kulturní situaci,<sup>13</sup> aniž

<sup>10</sup> Taková je pravá povaha tance, provádění hudby nebo jakéhokoliv jiného umění vyžadujícího provedení (z toho důvodu používám termín „malování pískem“: v malbě (trvanlivé barvy) stejně jako v poezii (tisk, vazba) je tendence zabezpečit se věcností díla a tak přehlížet extázi okamžiku a stavět jí do cesty téměř nepřekonatelné překážky).

<sup>11</sup> Dvacet čtyři nebo 21 okének za sekundu tvoří „plátno“, na něž je tato hudba zaznamenávána, takže materiál sám demonstruje zcela zjevným způsobem nezbytnost časové (rytmické) struktury. Magnetické prostředky osvobozují od okének filmu, ovšem princip rytmické struktury by měl přetrvat, stejně jako v geometrii zůstává jednodušší teorém jako předpoklad k dosažení těch pokročilejších.

<sup>12</sup> „Chci být jako právě narozený, o Evropě nevědět nic, absolutně nic.“ (Paul Klee)

<sup>13</sup> Zaplněné novými koncertními sály: kinosály (jež jsou opuštěné fanoušky domácí televize a příliš početné pro Hollywood, jehož jedinou alternativou je „závažnost“).

bychom vyvinuli nějakou zvláštní snahu se do ní dostat<sup>14</sup> (pokud si dovedeme odpustit naříkání).

Cesta hudby do srdce vede nyní k sebepoznání skrze sebepopření a její cesta do světa podobně vede k nesobečnosti.<sup>15</sup> Výšiny, jichž nyní dosahují jen jednotlivci ve zvláštních okamžicích, mohou být brzy hustě zabydleny.

<sup>14</sup> Malba tím, že se stala doslova (skutečně) realistickou – (toto je dvacáté století) viděna shora, země pokrytá sněhem, kompozice řádu přiložená na „spontánní“ (Cummings) nebo to, co je spontánní, nechávající řád být (z výšky, tak pospolu, protiklady se spojují) (je třeba jen letět [dálnice a topografie, Milarepa, Henry Ford], abychom poznali) – automaticky dosáhne stejného bodu (krok za krokem), na nějž vyskočila duše.

<sup>15</sup> Stroj „otcové-matky-světci-hrdinové“ mytologického řádu funguje, jen když se setká s tichým souhlasem (srov. *The King and the Corpse* od Heinricha Zimmera, vydal Joseph Campbell).

.....

Seděl jsem s Peggy Guggenheimovou a Santomasem v jedné benátské restauraci. V našem salóňku byli jen dva další lidé, kteří nemluví. Nutkalo mě to vyjádřit můj změněný pohled na Francouze a Italy. Řekl jsem, že jsem před lety dával přednost Francouzům vzhledem k jejich inteligenci a Italy jsem považoval za hravé, ale intelektuálně nezúčastněné; avšak nedávno jsem si uvědomil, že Francouzi jsou duchem chladní a v myšlení nesvobodní, zatímco Italové mi připadají vřelejší a vynalézavější. Najednou mě napadlo jestli ti dva nejsou Francouzi. Zavola jsem na ně: „Jste Francouzi?“ Žena mi odpověděla: „Jste, ale naprosto s vámi souhlasíme.“

Jednou mi zavola Richard Lippold: „Mohl bys přijít na večeři a vzít s sebou *I Ging*?“ Odpověděl jsem, že ano. Ukázalo se, že napsal dopis adresovaný Metropolitnímu muzeu s návrhem, aby mu udělili zakázku na provedení plastiky *Slunce*. Dopis neobsahoval nic, co by se týkalo výjimečnosti jeho umění a tak váhal s odesláním, aby jim nepřipadal jako příliš troufalý. Na základě hoďu mincí jsme sestavili hexagram, z jehož výroku vyplývalo dopis odeslat. Sliboval úspěch, ale doporučoval trpělivost. Za několik týdnů volal Richard Lippold, že na dopis dostal odpověď, ale zakázku nedostal, a že by mi tedy mělo být jasné, jako je již jemu, co si myslet o *I Gingu*. Minul rok. Metropolitní muzeum si konečně objednalo *Slunce*. Richard Lippold se mou ale pořád není ve věci náhodných operací zajedno.

Když jsem vedl třídu experimentální skladby na New School, ptali se mě jednou studenti na citlivé tóny. Řekl jsem: „Snad nemyslíte ty vzestupné půltóny v tonální hudbě? Vždyť přece o čemkoli můžeme říct, že směřuje k tomu, co následuje.“ Ale tak jednoduché to zas není, protože věci na sebe navazují i v opačném směru. To však také plně neodpovídá realitě. Protože, jak se říká, Buddhovo osvícení proniklo všemi směry do všech bodů prostoru i času.

Následující článek byl napsán na žádost Dr. Wolfganga Steineckeho, ředitele *Internationale Ferienkurse für Neue Musik* v Darmstadtu. Německý překlad Heinz Klause Metzgera byl publikován ve svazku *Darmstädter Beiträge* v roce 1959. Citované prohlášení Christiana Wolffa pochází z jeho článku „*New and Electronic Music*“, copyright Audience Press 1958, přetištěného se svolením z Audience, svazek V, číslo 3, léto 1958.

## DĚJINY EXPERIMENTÁLNÍ HUDBY VE SPOJENÝCH STÁTECH

Když jednou Daisetz Teitaro Suzuki přednášel na Columbia University, zmínil jméno jednoho čínského mnicha, který figuroval v dějinách čínského buddhismu. Suzuki řekl: „Žil v devátém, nebo desátém století.“ Po pauze dodal: „Nebo v jedenáctém, nebo ve dvanáctém, nebo ve třináctém, nebo ve čtrnáctém.“

Přibližně ve stejnou dobu přednášel newyorský malíř Willem de Kooning v Art Alliance ve Filadelfii. Po přednášce následovala diskuse. Někd se De Kooninga zeptal, kteří malíři minulosti jej nejvíce ovlivnili. De Kooning řekl: „Minulost mě neovlivňuje, já ovlivňuji ji.“

Před více než deseti lety jsem působil jako hudební redaktor časopisu nazvaného *Possibilities*. Vyšlo jen jediné číslo. Nicméně v něm čtyři američtí skladatelé (Virgil Thomson, Edgard Varèse, Ben Weber a Alexei Haieff) odpovídali na otázky položené dvaceti jinými skladateli. Moje otázka na Varèseho se týkala jeho pohledu na budoucnost hudby. Odpověděl, že jej nezajímá ani minulost, ani budoucnost – jeho zájem směřuje k přítomnosti.

Śrī Rámakrišna byl jednou dotázán: „Proč – je-li Bůh dobrý – je na světě zlo?“ Řekl: „K zahuštění zápletky.“ Často dnes v oblasti hudby slyšíme, že je možné všechno: (například) že s pomocí elektronických prostředků lze použít jakýkoliv zvuk (o jakékoliv frekvenci, amplitudě, jakéhokoliv tónu a délce), že možnosti nejsou omezeny. To je dnes po



technické stránce teoreticky možné a v praxi cítíme, že tomu brání jen absence mechanických prostředků, které by nicméně mohly být k dispozici, pokud by společnost cítila potřebu hudebního pokroku. Již před nějakým časem řekl Debussy: „Od nynějška je možné použít v proudu hudby jakékoliv zvuky v jakékoliv kombinaci a v jakémkoliv pořadí.“ Kdybych měl parafrázovat otázku položenou šrí Rámakrišnovi a jeho odpověď, zeptal bych se: „Proč – je-li vše možné – se zabýváme historií (jinými slovy: smyslem toho, co je nezbytné dělat v určité době)?“ A odpověděl bych: „K zahuštění zápletky.“ Z tohoto pohledu je třeba se zastat všech těchto vzájemných průniků, které se na první pohled jeví jako dábelské – například historie, je-li řeč o experimentální hudbě. Člověk pak neprovádí jen pouhý experiment, ale dělá to, co je třeba udělat. Tím mám na mysli, že svými činy neusiluje o získání peněz, ale dělá, co je třeba udělat, neusiluje svými činy o získání slávy (úspěch), ale dělá, co je třeba dělat, neusiluje svými činy o smyslovou rozkoš (krásu), ale dělá co je třeba udělat, neusiluje svými činy o vytvoření školy (pravdu), ale dělá, co je třeba udělat. Dělá něco jiného. Co?

V článku nazvaném „New and Electronic Music“ říká Christian Wolff: „Co je, nebo zdá se být, v této hudbě nového? ... Dá se vystopovat zájem o jistý druh objektivitu, téměř anonymity – zvuk se stává sám sebou. ‚Hudba‘ je výsledkem existujícím prostě ve zvucích, které slyšíme, bez impulsu daného sebevyjádřením či osobností. Je lhostejná k motivu a nevychází z psychologie nebo dramatických záměrů, ani z literárních nebo zobrazovacích úmyslů. Konečným cílem přinejmenším některých z těchto skladatelů je osvobození od uměleckosti a vkusu. To ovšem nemusí z jejich díla dělat ‚abstrakci‘, protože nakonec nic není popíráno. Sebevyjádření, drama, psychologie a podobné věci jednoduše nejsou součástí skladatelova výchozího rozvažování: jsou přinejlepším spontánní.“

„Kompoziční postup bývá radikální, míří přímo ke zvukům a jejich charakteristikám, ke způsobu, jímž jsou produkovány a jak jsou notovány.“

„Zvuk se stává sám sebou.“ Co to znamená? Jednak to znamená, že hluky jsou pro novou hudbu stejně užitečné jako takzvané hudební tóny, z toho prostého důvodu, že jsou to zvuky. Toto rozhodnutí mění pohled na historii, takže už není třeba se zabývat tonalitou nebo atonalitou, Schön-

bergem nebo Stravinským (dvanácti tóny nebo dvanácti vyjádřenými jako sedm plus pět), ani konsonancí a disonancí, ale spíše Edgardem Varěsem, který pomohl hluku do hudby dvacátého století. Je ale jasné, že je třeba objevit cesty, které umožní hlukům a tónům, aby byly jen hluky a tóny, nikoliv hlasateli podřízenými Varěseho imaginaci.

Co dalšího z Varěseho činů je relevantní pro současnou nutnost? Byl prvním, kdo psal přímo pro nástroje, když se vzdal praxe vytvářet nejprve klavírní skicu a tu pak instrumentovat. Zbytečné jsou u Varěseho (ze současného pohledu na nezbytnost) všechny jeho manýrismy, z nichž dva vyčnívají jako podpis autora (opakovaný tón připomínající telegrafický přenos a držený tón, zesilovaný k závěru do maximální hlasitosti). Tyto manýrismy neustavují zvuky samy o sobě. Komplikují poslech zvuků takových, jaké jsou, protože přitahují pozornost k Varěsemu a jeho imaginaci.

Jaká je povaha experimentální akce? Je to prostě činnost, jejíž výsledek je nepředvídatelný. Je tedy užitečné rozhodnout se, že zvuky mají být samy sebou a nebudou využívány k vyjádření citů nebo představ o řádu. Mezi oněmi akcemi, jejichž výsledek nelze předpovídat, mají svůj význam postupy vycházející z náhodných operací. Podstatnější než komponování za pomoci náhodných operací se mi ovšem nyní zdá takový způsob, kdy kompozice nepředurčuje podobu provedení. V takovém případě lze pracovat přímo, protože nic z toho, co bude učiněno, nevede k něčemu předem promyšlenému. To pochopitelně vyžaduje poměrně velkou změnu ve způsobu notace. Vezmu list papíru a vyznačím na něj body. Následně narýsuji na transparentní fólii rovnoběžné linky, řekněme pět. Určím pět kategorií zvuku pro pět linek, ale neřeknu, která kategorie je pro kterou linku. Průsvitku lze na papír s body umístit v jakékoliv pozici a body lze číst ve vztahu ke všem charakteristikám, které si přejete rozlišit. Další průsvitku lze použít pro další měření, dokonce pro změnu pořadí zvuků v čase. V této situaci nejsou zapotřebí žádné náhodné operace (například házení mincemi), protože nic není předpovězeno, ačkoliv lze cokoliv později přesně změřit nebo prostě brát jen jako přibližný návrh.

Zdá se mi, že jsou zde implicitně přítomny dva principy známé z moderního malířství a architektury: koláž a prostor. Výchozí filosofické názory a práce připomínající koláž tuto činnost přibližují dadaismu. Co ji

**DĚJINY EXPERIMENTÁLNÍ HUDBY VE SPOJENÝCH STÁTECH/69**

od dadaismu odlišuje je prostor. Protože v tomto historickém bodě jsou nezbytně nutné právě prostor a prázdnota (ne zvuky, které se v ní objevují – nebo jejich vztahy) (nikoliv kameny – když pomyslím na japonskou kamennou zahradu – nebo jejich vztahy, ale prázdnota písku, který potřebuje kameny kdekoli v prostoru, aby mohl být prázdny). Když jsem nedávno řekl v Darmstadtu, že je možné komponovat podle kazů v papíru, na nějž se píše, zeptal se student, který mě nepochopil, protože byl plný hudebních myšlenek: „Byl by určitý kus papíru lepší než jiný: třeba ten, který má více kazů?“ Byl připoután ke zvukům a kvůli svému připoutání je nemohl nechat, aby prostě byly zvuky. Potřeboval by se připojit k prázdnotě, k tichu. Pak by věci – tedy zvuky – začaly být samy sebou. Proč je natolik nezbytné, aby zvuky byly prostě zvuky? Je mnoho způsobů, jak říci proč. Jeden je tento: aby se každý zvuk mohl stát Buddhou. Pokud je to příliš orientální, vezměte si rčení křesťanských gnostiků: „Zlom hůl a máš zde Ježíše.“

Nyní víme, že zvuky a hluky nejsou jen frekvencemi (výškami): to je důvod, proč již není nutně zapotřebí tolik evropských studií o hudbě a dokonce ani tolik o moderní hudbě. Je příjemné, když si člověk náhodou poslechne Beethovena nebo Chopina nebo cokoli jiného, ale není to již nezbytně nutné. Stejně tak není nutná harmonie nebo kontrapunkt či počítání dvojdobého, třídobého, čtyřdobého nebo jakéhokoli jiného metra. Takže mnohá z Ivesových děl (Charles Ives) již pro nás nejsou experimentální nebo nezbytná (ačkoliv lidé tak rádi opakují, že on byl prvním, kdo udělal to a to). Dělal věci v prostoru a koláče a říkal: dělejte to nebo to (cokoli si vyberete) a tím do jeho hudby vstoupila neurčenost, která je dnes tak podstatná. Jeho rytmy a metra ale pro nás již nejsou o nic podstatnější než kuriozity minulosti, stejně jako modely, které nacházíme u Stravinského. Pro hudbu na magnetické pásce přestává být nezbytné počítání dob (když se určitý počet palců nebo centimetrů rovná určitému počtu sekund). S magnetickou páskou je jasné, že jsme v samotném čase, nikoliv ve dvoudobém, třídobém, čtyřdobém nebo jakkoliv dlouhém taktu. Pokud tedy chceme vědět, kde se v čase nacházíme, či spíše kde v čase se má nacházet zvuk, použijeme místo počítání hodinky. To vše můžeme shrnout do formulace, že každý aspekt zvuku (frekvence, amplituda, tón, trvání) má být nazírán jako kontinuum, nikoliv jako řada oddělených kroků upřednostňovaných konvencemi (západními, či východními). (Všechna

Ivesova americkost zjevně stojí v cestě tomu, aby zvuky fungovaly samy o sobě, protože zvuky svou povahou nejsou o nic víc americké než egyptské.)

Carl Ruggles? Píše a přepisuje hrstku skladeb, takže stále lépe a lépe vyjadřují jeho záměry, které se možná pokaždé trochu změní. Jeho dílo tedy není ani trochu experimentální, ale nanejvýš sofistikovane připoutané k minulosti a k umění.

Henry Cowell byl po mnoho let tím, kdo odkrývá poklady nové hudby v Americe. Naprosto nezištně vydával New Music Edition a podporoval mladé v objevování nových směrů. Od něj jste mohli, jako z dobře pracující nápovědní budky, vždy získat nejen adresu a telefonní číslo kdekoli pracujícího živým způsobem v hudbě, ale mohli jste získat i nezaujatou informaci ohledně toho, co ten někdo dělá. Neupínal se (stejně jako se neupínal Varèse) k otázce, která se tolika lidem zdála důležitá: zda následovat Schönberga, nebo Stravinského. Jeho ranná klavírní díla dlouho před Varèseho *Ionizací* (kterou mimochodem vydal Cowell) ukazovala tónovými klastry a využitím strun klavíru cestu směrem k hluku a kontinuu tónů. Jiná jeho díla jsou neurčená podobným způsobem, jaký v současnosti využívají Boulez a Stockhausen. Například Cowellův *Mosaic Quartet*, v němž interpreti způsobem, který si sami zvolí, vytvářejí průběh z komponovaných bloků, které autor připravil. Nebo jeho skladba *Elastic Musics*, jejíž trvání se může zkracovat nebo prodlužovat využitím, či vypuštěním určitých taktů. Tyto Cowellovy aktivity se velice blíží současným experimentálním kompozicím, které mají party, ale žádnou partituru a které tedy nejsou objekty, nýbrž procesy poskytující zážitek nezatížený psychologickými záměry ze strany skladatele.

A v souvislosti s hudební kontinuitou poznamenal Cowell na New School před koncertem z děl Christiana Wolffa, Earle Browna, Mortona Feldmana a mých, že to jsou čtyři skladatelé, kteří se zbavují lepidla. To znamená: kde lidé cítili potřebu lepit zvuky dohromady, aby vznikla souvislost, my čtyři jsme cítili opačnou potřebu zbavovat se lepu, aby zvuky mohly být sebou samými.

Christian Wolff byl prvním, kdo toho docílil. Několik skladeb zapsal na stránku vertikálně, ale doporučil, aby se hrály horizontálně zleva doprava, jak je to běžné. Později objevil další geometrické prostředky k osvobození hudby ze záměrné kontinuity. Morton Feldman rozdělil tónové výšky

do tří skupin, vysoké, střední a hluboké, a určil časovou jednotku. Psal na čtverečkový papír, na nějž prostě zapisoval počty tónů, které měly být zahrány kdykoliv v určeném časovém úseku.

Jsou lidé, kteří říkají: „Když je tak snadné psát hudbu, mohl bych to dělat také.“ Samozřejmě by mohli, ale nedělají to. Pozitivnější mi připadá, co jednou řekl Feldman. Vraceli jsme se autem z nějakého místa v Nové Anglii, kde se konal koncert. Je to rozložitý muž a snadno usíná. Z hlubokého spánku se probudil, aby řekl: „Teď, když jsou věci tak jednoduché, je toho třeba tolik udělat.“ A pak zase usnul.

Vzdát se kontroly, aby zvuky mohly být zvuky (nejsou to lidé, jsou to zvuky), znamená například, že dirigent orchestru už není policistou. Prostě jen ukazuje čas – ne v dobách – ale jako hodiny. Má svůj vlastní part. Vlastně jej není zapotřebí, pokud má každý z hudebníků nějaký jiný způsob, podle kterého zjistí, jak se v čase orientovat.

Co jiného ještě lze říci o dějinách experimentální hudby v Americe? Nejspíš mnoho. Nemusíme ale hovořit o neoklasicismu (souhlasím s Varèsem, když říká, že neoklasicismus je příznakem chudoby intelektu), ani o dvanáctitónovém systému. Číslo dvanáct již bylo v Evropě opuštěno a Stockhausen v nedávné přednášce zpochybnil i současnou potřebnost myšlenky řad. Myšlenky Elliotta Cartera o rytmické modulaci nejsou experimentální. Jen rozšiřují sofistickou od představ o tonalitě k představám o modulaci z jednoho tempa do druhého. Přidávají k akademii nové křídlo a neotvírají žádné dveře do světa mimo školu. Cowellovy současné zájmy o různé tradice Orientu a staré Ameriky nejsou experimentální, ale eklektické. Jazz je sám o sobě odvozen z vážné hudby. A když se z něj začne odvozovat vážná hudba, je to poněkud na hlavu.

Je třeba udělat výjimku v případě Williama Russella. Ačkoliv stále žije, již nekomponuje. Jeho skladby, byť vycházely z jazzu – hot jazzu New Orleansu a Chicaga – byly krátké, epigramatické, originální a velice zajímavé. Lze mít podezření, že mu chyběly akademické dovednosti, které by mu umožnily jeho myšlenky rozšířit a rozvinout. Faktem je, že jeho skladby jsou vždy expozicí bez provedení, a proto je i dnes, dvacet let po jejich vzniku, zajímavé je poslouchat. Využíval fanfrnochy vyrobené z kanystrů od benzínu, valchy, rozladěná piana, uřízl si prkno tak dlouhé, aby s ním bylo možné stisknout všech osmdesát osm kláves klavíru najednou.

Pokud slovo „experimentální“ použijeme (trochu jinak než jej používám já) prostě k popisu zavádění nových prvků do hudby, zjistíme, že Amerika má bohatou historii: klastry u Lea Ornsteina, resonance u Dana Rudhyara, blízkovýchodní prvky u Alana Hovhanesse, rýsováčky v kladívkách pianina u Lou Harrisona, můj vlastní preparovaný klavír, prostorové rozmístění instrumentálních souborů u Henryho Branta, glissanda u Ruth Crawfordové a nověji u Gunthera Schullera, mikrointervally a nové nástroje u Harryho Partche, atematická kontinuita klišé u Virgila Thomsona. To nejsou experimentální skladatelé podle mé terminologie, ale nejsou ani součástí proudu evropské hudby, která, byť byla dříve rozdělena na neoklasicismus a dodekafonii, se v Americe sjednotila pod označením Arthura Bergera konsolidace: konsolidace přínosů Schönberga a Stravinského.

Amerika má skutečně vhodné klima pro radikální experimentování. Jak řekla Gertruda Steinová, jsme nejstarší zemí dvacátého století. A jak já rád dodávám: na naší přímé cestě k poznání přítomnosti. Buckminster Fuller, architekt dymaxionu, vysvětluje ve své tříhodinové přednášce o dějinách civilizace, že lidé, kteří odcházeli z Asie do Evropy, šli proti větru a vyvíjeli stroje, myšlenky a západní filosofie na základě boje proti přírodě. Lidé, kteří naopak odcházeli z Asie do Ameriky, pluli s větrem v zádech, napjali plachty a rozvíjeli orientální filosofie na základě přijetí přírody. Tyto dvě tendence se v Americe setkaly a vyvolaly pohyb vzduchu, nesvázaný s minulostí, tradicemi, čímkoliv. V Amsterdamu mi jeden holandský hudebník řekl: „Musí to pro vás v Americe být velice těžké psát hudbu, když jste tak daleko od center tradice.“ Musel jsem mu říci: „Musí to pro vás v Evropě být velice těžké psát hudbu, když jste tak blízko center tradice.“ Když je klima pro experimentování v Americe tak dobré, proč americké experimentální hudbě tolik chybí politická síla (mám na mysli, že nemá podporu těch, kdo mají peníze [jednotlivci i nadace], není vydávána, nediskutuje se o ní, je ignorována) a proč je tak málo z ní skutečně nekompromisní? Myslím, že odpověď je tato: do roku 1950 se všechna energie na podporu hudby v Americe soustředila buď do Ligy skladatelů nebo do ISCM (což je jinými slovy Boulangerová a Stravinský na jedné straně a Schönberg na druhé). Společnost pro novou hudbu Henryho Cowella byla nezávislá a proto politicky slabá. Všem živě experimentálnímu bylo bráněno ze strany Ligy a ISCM. Takže během dlouhého

období dějin současné hudby v Americe se nekonala žádná provedení děl Ivese a Varèseho. Scéna se nyní mění, ale posledních pár let je ticho. Liga a ISCM se nyní spojily a v důsledku toho již nepořádají vůbec žádné koncerty. Můžeme věřit, že vyraší nový život, protože společnost si ‚stejně jako příroda‘ oškliví vakuum.

Jak je to v Americe s hudbou pro magnetickou pásku? Otto Luening a Vladimír Ussachevsky se označují za experimentální, protože používají nové médium. Ve skutečnosti ovšem jenom pokračují v konvenční hudební praxi a nanejvýše elektronicky zvětšují rozsah nástrojů a tak dále. Barronovi, Louis a Bebe, jsou také opatrní a nedělají nic, co by nebylo publikem okamžitě přijímáno. Kanadán Norman McLaren, jenž pracuje s filmem, je odvážnější než oni, stejně jako jsou bratři Whitneyovi v Kalifornii. Henry Jacobs a ti, kdo jej obklopují v San Franciscu, jsou stejně konvenční jako Luening, Ussachevsky a Barronovi. Nepohybují se tak experimentálními směry jako Evropané: Pousseur, Berio, Maderna, Boulez, Stockhausen a tak dále. Z tohoto důvodu si lze stěžovat, že hudební společnost v Americe neuznává ani nepodporuje své domorodé hudební zdroje („domorodými“ myslím ty zdroje, které ji odlišují od Evropy a Asie – jejich schopnost snadno se rozejít s tradicí, snadno se vznést do vzduchu, nadání pro nepředvídatelnost, nadání k experimentování). Postavy v ISCM a v Lize nebyly mocné esteticky, ale jen politicky. Jména Stravinského, Schönberga, Weberna jsou zlatější než kterýkoli z jejich amerických napodobovatelů. Ti mají proto malý hudební vliv a když nyní začínají slábnout i politicky, lze v hudební společnosti očekávat změnu.

Vitalita charakteristická pro současnou evropskou hudební scénu je důsledkem činnosti Bouleze, Stockhausena, Nona, Maderny, Pousseura, Beria atd. V jejich činnosti je přítomen prvek tradice, kontinuity s minulostí, která je vyjádřena v každém díle jako zájem o kontinuitu, ať už v oblasti rozpravy nebo organizace. Kritici tuto činnost označují jako postwebernovskou. Tento termín ovšem znamená, že jde o hudbu napsanou *po* Webernovi, nikoliv o hudbu napsanou *kvůli* Webernovi. Není zde ani náznak *klangfarbenmelodie*, žádný zájem o diskontinuitu – naopak překvapující akceptování i těch nejbanálnějších prostředků kontinuity: vzestupné nebo sestupné lineární pasáže, crescenda a diminuenda, neznamenné přechody mezi páskou a orchestrem. Dovednosti potřebné k realizaci takovýchto výsledků jsou vyučovány na akademiích. Tato scéna se ovšem

změní. Ticha americké experimentální hudby a dokonce její technický zájem o náhodné operace pronikají do nové evropské hudby. Pro Evropu ovšem nebude snadné přestat být Evropou. Nicméně to udělá a musí udělat, protože svět je nyní jen jeden.

Dějiny jsou příběhem originálních činů. Když měl jednou Virgil Thomson přednášku v Town Hall v New Yorku, mluvil o nutnosti originality. Publikum ihned začalo syčet. Proč jsou lidé proti originalitě? Někteří se bojí ztráty *statu quo*. Jiní si uvědomují, jak předpokládám, skutečnost, že to nezvládnou. Co nezvládnou? Ovlivnit dějiny. Jsou různé druhy originality: některé z nich souvisí s úspěchem, krásou a idejemi (například řádu, výrazu, tedy Bach, Beethoven) a jeden, který s tím nesouvisí, dalo by se říci neutrální. Všechny související druhy obecně existují a jen dříve či později vedou ke znechucení uměním. Takoví originální umělci působí, jak řekl Antonin Artaud, jako prasata: jsou zaujati sebepropagací. Co je propagováno? Ve výsledku a přinejlepším jen cosi, co je spojeno nikoliv s vytvářením dějin, ale s minulostí: Bach, Beethoven. Je-li to idea řádu, je to Bach, je-li to procítěný výraz, je to Beethoven. Není to ta jediná nezbytná originalita, která není do ničeho zapojená a která ovlivňuje dějiny. Ta vidí lidstvo jako jednu osobu (všichni jeho členové jsou částmi jednoho těla, bratři – nesoutěží spolu o nic víc než ruka soutěží s okem), umožňuje jí vidět, že originalita je nezbytná, protože není třeba, aby oko dělalo to, co jde tak dobře ruce. Takto se má pozorovat minulost i přítomnost a každý jednotlivec tvoří to, co on sám musí tvořit, čímž uskutečňuje pro celou lidskou společnost historický fakt, a potom znovu a znovu, v kontinuitě i diskontinuitě.

*Následující text vyšel poprvé roku 1958 v Art News Annual. Je to imaginární rozhovor mezi Satiem a mnou. Protože Erik Satie zemřel před více než třiceti lety, ani jeden z nás neslyší, co ten druhý říká. Použity jsou poznámky, které údajně pronesl, a výňatky z jeho textů.*

## ERIK SATIE

*Nejspíš tam bude nějaká hudba, ale určitě se nám podaří najít tichý koutek, kde si můžeme promluvit.*

Před pár dny přšlo. Měl bych být venku a sbírat houby. Ale jsem tady a mám psát o Satiem. V nestřežené chvíli jsem slíbil, že to udělám. Teď na mě dotírá termín uzávěrky. Proč, proboha, si o něm lidé nepřechtou knížky, které jsou k dostání, nezahrají si hudbu, která byla vydána? Já bych se pak aspoň mohl vrátit do lesa a strávit čas užitečněji.

*Není zbytečným, musíme přijít s hudbou, která bude jako nábytek, tedy bude součástí hluků prostředí, bude s nimi počítat. Představuji si ji melodickou, měla by změkčovat hluk nožů a vidliček, ne dominovat, vnucovat se. Vyplňovala by ta těžká ticha, která se občas objeví mezi přáteli, kteří spolu večeří. Zbavila by je povinnosti věnovat pozornost vlastním banálním poznámkám. A zároveň by neutralizovala ruchy z ulice, které tak indiskrétně vstupují do hry konverzace. Dělat takovou hudbu by znamenalo vyslyšet jistou potřebu.*

K dostání jsou také nahrávky. Ale člověk by udělal dobře i ve vlastním zájmu, kdyby je rozbil, kdekoliv

je objeví. Jinak nejsou k ničemu, kromě tantiém, které si skladatel, nějakých třicet let po smrti, už stejně nemůže vyzvednout.

*Nelze pochybovat o tom, že zvířata milují i provozují hudbu. To je zjevné. Zdá se ale, že jejich hudební systém je odlišný od našeho. Je to jiná škola. ... Nejsme obeznámeni s jejich didaktickými díly. Možná žádná nemají.*

Koho dnes vůbec Satie zajímá? Pierra Bouleze ne: ten má dvanáct tónů, vládne v La Domaine Musicale, zatímco Satie měl jen Šestku a říkalo se mu „Pán z Arcueil“. Ani Stockhausena ne: předpokládám, že se nad Satiem ještě ani nezamyslel. ... Současné hudební aktivity řeší dva problémy: (1) aplikování myšlenky řad obsažené ve dvanáctitónovém systému na všechny charakteristiky zvuku, totiž frekvenci, trvání, amplitudu a barvu, což vytváří situaci kontrolovanější, než o jakou se dříve kdo pokusil (Stockhausen: dělá mi tak dobře, vědět, že jsem na správné cestě); a (2a) objevování a ovlivňování nových hudebních zdrojů (všechny slyšitelné zvuky v jakékoliv kombinaci a jakékoliv spojitosti vycházející z jakéhokoliv místa v prostoru v jakýchkoliv proměnách), které jsou nám předávány na magnetické desce nebo pásku nebo (2b) určité zaranžování ekonomických instrumentálních příležitostí (páska je drahá), takže výsledná akce předem předpokládá souhrn možností. ... Je Satie v polovině století relevantní?

*Nudí mě umírat neustálým zklamáním. Vše, s čím nesměle začnu, se s hrdostí zhroutí před neznámem. Co mohu dělat jiného, než se obrátit k Bohu a ukázat na*

*něj prstem? Došel jsem k závěru, že ten stařec je ještě více hloupý než slabý.*

Vezmeme-li Satieho díla chronologicky (1886–1925), ta, která následují po sobě, se mohou jevit jako zcela nové výchozí body. Dva kusy budou tak rozdílné, až se zdá, že je nemohla napsat stejná osoba. Na druhou stranu jsou si tu a tam dvě následující díla tak podobná, někdy téměř identická, že připomínají výroční výstavy malířů a dovolují muzikologům rozlišovat stylová období. Studenti se zaměstnávají všeobecnými analýzami harmonických, melodických a rytmických postupů s úmyslem ukázat, že v *Socratovi* jsou všechny tyto formální principy obsaženy, definovány a sjednoceny homogenním způsobem (jak se na mistrovské dílo patří). Z tohoto studentského úhlu pohledu má Pierre Boulez pravdu, když Satieho odmítá. Harmonie, melodie a rytmy, jaké psal *Le bon Maitre*, již nejsou zajímavé. Poskytují rozkoš těm, kdo nevědí, jak lépe naložit s časem. Ztratily svou schopnost dráždit. Pravda, člověk by mohl vydržet provedení *Vexations* (trvajících [dle mého odhadu] dvacet čtyři hodiny; 840 repetice kousku o délce dvaapadesáti dob, který sám má repetitivní strukturu A, A<sub>1</sub>, A, A<sub>2</sub>, přičemž každé A je dlouhé třináct dob), ale proč o tom vůbec uvažovat?

*Jak je bílý! Žádná malba ho nezdobí; celý z jednoho kusu. (Zasnění nad talířem)*

Umělec svědomitě postupuje ve směru, kterým se z nějakého dobrého důvodu vydal, klada jedno dílo před druhé s nadějí, že dojde cíle dříve, než jej zastihne smrt. Ale Satie uměním pohrdal („*J'emmerde l'Art*“). Nikam nemířil. Umělec počítá: 7, 8, 9, atd.

78/SILENCE

Satie se zjevuje na nepředvídatelných bodech, kam skáče vždy od nuly: 112, 2, 49, žádné atd. Charakteristická je absence přechodu nejen mezi dokončenými díly, ale mezi jednotlivými částmi, velkými i malými, v rámci jednoho díla. Stejným způsobem si Satie získával obživu: nikdy neměl pravidelné zaměstnání (zdroj kontinuity) plus povýšení a odměny (vrcholy). Nikdo nemůže s určitostí říci nic o *Smyčcovém kvartetu*, během jehož psaní zemřel.

*Řeknou vám, že nejsem hudebník. To je pravda. ... Vemte si Fils des Etoiles nebo Morceaux en forme de poire, En habit de cheval nebo Sarabandes. Je jasné, že tvorbě těchto děl nepředsedala žádná hudební myšlenka.*

Dosti překvapivě dvanáctitónový systém neobsahuje žádnou nulu. Máme-li sérii: 3, 5, 2, 7, 10, 8, 11, 9, 1, 6, 4, 12 a plán získat její inverzi z čísel, která přičtena k původní řadě dají 12, získáme 9, 7, 10, 5, 2, 4, 1, 3, 11, 6, 8 a 12. Protože v tomto systému 12 plus 12 rovná se 12. Není v tom dost nicoty.

*Je to velké schodiště, velice velké.  
Má více než tisíc schodů, všechny ze slonoviny.  
Je velice hezké.  
Nikdo se jej neodvází použít.  
Ze strachu, že by ho mohl poškodit.*

*Ani sám král to nikdy nedělá.  
Když opouští svůj pokoj,  
skáče z okna.*

ERIK SATIE/79

Tedy, říká často:  
Miluji toto schodiště tak moc,  
Že si ho nechám vycpat.

Nemá ten král pravdu?

Není to otázka vůle, myslím ten nápad, zamyslet se nad zvuky nožů a vidliček, ruchy ulice, vpustit je dovnitř? (Nebo tomu říkejte magnetická páska, *musique concrète*, nábytková hudba. Je to totéž: pracovat v rámci celku, ne se jen omezovat na jednotlivě vytržené konvence).

Proč je nezbytné zamyslet se nad zvuky nožů a vidliček? Satie to říká. Má pravdu. Jinak bude hudba muset mít zdi, aby se mohla bránit, zdi, které bude třeba nejen neustále opravovat, ale za něž bude třeba projít, bude-li se někdo chtít napít vody, čímž přivodí katastrofu. Zjevně jde o to, aby člověk dostal své zamýšlené akce do vztahu s nezamýšlenými akcemi prostředí. Společným jmenovatelem je nula, kde bije srdce (nikdo nenechává úmyslně obíhat svou krev).

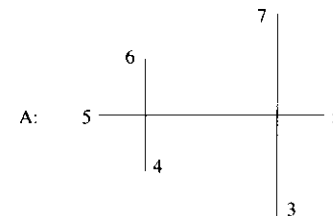
Ukažte mi něco nového; začnu úplně nanovo.

Květiny! Ale milá paní, na to je brzy!

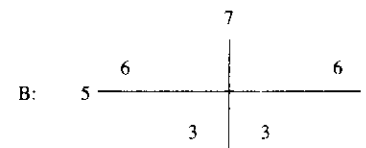
Samozřejmě „je to jiná škola“ – toto vycházení od nuly.

Opakuji: zvuk má čtyři charakteristiky: frekvenci, amplitudu, tón a trvání. Ticho (hluk prostředí) má jen trvání. Nulovou hudební strukturu tedy musí tvořit jen prázdný čas. Satie vytvořil přinejmenším tři druhy prázdných časových struktur:

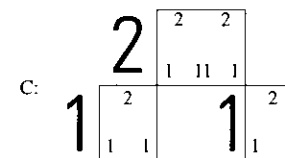
80/SILENCE



(čísla představují počty taktů). Symetrie, která sama naznačuje nulu, je zde horizontální, zatímco v:



je vertikální a v:



je geometrická (velká čísla představují skupiny taktů).

Když jsem byl mladý, lidé mi říkali: Uvidíš, až ti bude padesát. Je mi padesát. Neviděl jsem nic.

Čas, který je jen časem, nechá zvuky být jen zvuky, a pokud jsou to lidové melodie, nerozvedené nónové akordy či nože a vidličky, pak lidovými melodiemi, nerozvedenými nónovými akordy, noži a vidličkami.

Naprosto souhlasím s našimi nepřáteli. Je to hanba, že umělci si dělají reklamu. Ovšem Beethoven nebyl zrovna neobratný ve své propagaci. Díky tomu se, myslím si, stal známým.

ERIK SATIE/81

*To (L'Esprit Nouveau) nás učí tíhnout k absenci (simplicité) emocí a k neaktivnosti (fermeté) ve způsobu, jímž předepisujeme zvuky a rytmy, což jim dovolí, aby se samy jasně potvrdily – v přímé linii podle svého plánu a své polohy, pojaté v duchu pokory a odříkání.*

*Aby se člověk zajímal o Satieho, musí být především nezaujatý, přijmout, že zvuk je zvuk a člověk je člověk, vzdát se iluzí o idejích řádu, výrazech citů a ostatního zděděného estetického žvanění.*

*Seždu-li, tím hůře pro mě. Bude to především tím, že jsem v sobě nic neměl.*

*Nejde o otázku Satieho důležitosti. On je nepostradatelný.*

*V tomto směru již není co dělat, musím hledat něco jiného, jinak jsem ztracen.*

*Předmět je zábavný („Co je nezbytné, musí být jednoznačné až do konce“), ale nevede nikam, a více než kdy jindy jsou tu věci, jež je třeba udělat.*

*Poslyšte přátelé, když vás takto opustím a budu muset jít domů pěšky, dostanu se k Arcueil až za úsvitu. Půjdu lesem, ptáci začnou zpívat. Uvidím starý strom, jehož listy šustí, přijdu blíž, obejmu ho a pomyslím si: jaká dobrá bytost, nikdy nikomu neublížila.*

*– a při jiné příležitosti:*

*Osobně nejsem ani dobrý ani špatný. Osciluji, smím-li to tak říci. Také jsem opravdu nikdy nikomu neudělal nic zlého – ale ani nic dobrého.*

*Podzimní vydání časopisu Nutida Musik (Stockholm) v roce 1958 bylo věnováno dílu Edgarda Varèse. Přispěl jsem následujícím článkem.*

## EDGARD VARÈSE

Změny, které jsou charakteristické pro živoucí organismus (a hudba dvacátého století takovým organismem je), jsou v posledních letech výraznější a objevují se v rychlejším sledu. V historii se Varèse někdy jeví jako postava minulosti a jindy zase jako postava činná podle současných potřeb.

Je složité získat údaje o jeho životě a díle. On sám považuje zájem o ně za formu nekrofilie; dává přednost tomu nezanechávat stopy. Analytické studie jeho děl jaksí nejsou pro zážitek z nich důležité. Ačkoliv Varèse definoval hudbu jako „organizovaný zvuk“, není jasné, jak organizaci svých děl vytváří. Často trvá na tom, že imaginace je *sine qua non* a přítomnost imaginace v jeho dílech je stejně výrazným rysem jako bývá rukopis. Charakteristickým gestem je držený tón zesilovaný až do maximální hlasitosti.

Těm, kdo se zajímají o zvuky, jaké jsou (bez psychologie na ně nabalené), je třeba po Varèseho současném významu pátrat dále. Nenalezneme jej v jeho imaginaci, která souvisí s ním – nikoliv se zvukem samotným. Ani není podstatné, že využívá magnetofonový pásek, protože v *Deserts* se snaží, aby pásek zněl jako orchestr a naopak, čímž ukazuje, že jej nezajímají přirozené rozdíly mezi zvuky a že jim raději všem vtiskuje svůj sjednocující podpis. V tomto ohledu nekoresponduje jeho potřeba kontinuity se současnou potřebou diskontinuity (diskontinuita má za následek odpoutání zvuků od břemene psychologických záměrů). Ač byl Varèse prvním, kdo psal přímo pro nástrojové soubory (tím, že upustil od klavírních skic a jejich orchestrálního dobarvování), způsob, jakým tak činil, byl podřízen jeho představivosti až do bodu využívání zvuků pro své vlastní účely.

V nedávné době (1957–1958) našel způsob notace pro jazzovou improvizaci v rámci jím předem dané formy. Ačkoliv neurčuje konkrétní noty, určuje jejich



amplitudy; ty jsou charakteristické pro jeho imaginaci. Tyto improvizace, jakkoliv jistým způsobem nedeterminované, znějí podobně jako jeho jiná díla.

V těchto ohledech je Varèse umělcem minulosti. Se zvuky nezachází jako se zvuky, zachází s nimi jako Varèse.

Určil ovšem mnohem jasněji a aktivněji, než kdokoliv jiný z jeho generace, současnou povahu hudby. Tato povaha nevychází ze vztahů mezi výškami tónů (konsonance-disonance), ani z dvanácti tónů, ani ze sedmi tónů plus pěti (Schönberg-Stravinskij), ale povstává z přijetí všech slyšitelných jevů jako materiálu vhodného pro hudbu. Zatímco ostatní stále odlišovali „hudební“ tóny od hluků, Varèse se posunul do oblasti zvuku jako takového, nedělil zvuky na dva druhy zaváděním jakýchkoli myšlenkových předsudků do vnímání. To, že hluk probudil k životu – to jest do dvacátého století – jej činí bližším současným hudebním potřebám než byli vídeňští mistři, jejichž pojetí čísla 12 bylo již před nějakou dobou opuštěno a jejichž pojetí tónových sérií bude jistě brzy chápáno jako cosi nikoliv nezbytně nutného.

.....

Jednoho letního dne jsme s Merceem Cunninghamem a osmi dětmi navštívili Bear Mountain Park. Cestičky v ZOO byly přečpané. Některé děti se hnaly dopředu a jiné naopak zaostávaly. Každou chvíli jsme se museli zastavovat, shánět děti dohromady, přepočítávat je a zjišťovat, zda některé nechybí. Protože bylo horko a děti obtížně zvládnutelné, koupili jsme jim kornouty se zmrzlinou. Dělali jsme to po směnách. Čekal jsem s jednou partou a Merce Cunningham vzal ostatní, koupil jim zmrzlinu a přivedl je zpět. Já zůstal s těmi se zmrzlinou a Merce s těmi bez zmrzliny. Nakonec měly zmrzlinu všechny. Měly ji ale také po celé tváři. Tak jsme zašli k pumpě a postavili se s dětmi do fronty, kde už stáli lidé, kteří se chtěli napít, a čekali jsme, až na nás přijde řada. Konečně jsem si klekl vedle pumpy a Merce Cunningham pustil vodu. A tak jsme dětem, jednomu po druhém, omývali obličej. Přitom jsem zaslechl, jak někdo v řadě za námi povídá celkem hlasitě: „Jděte tamhle do umývárny, tam jsou i houby.“ Škubl jsem sebou a řekl: „Kde? A jak víte, že se zajímám o houby?“

Jednoho dne jsem se zeptal Arnolda Schönberga, co si myslí o mezinárodní situaci. Odpověděl mi: „Nejdůležitější je rozvíjet zahraniční obchod.“

S Earlem Brownem jsme několik měsíců stříhali magnetické pásky. Seděli jsme proti sobě u jednoho stolu. Každý měl vzor pro způsob stříhu, pro rozměry atd. Protože jsme pracovali s páskami, které se měly později synchronizovat, ověřovali jsme si občas naše míry. Neustále jsme objevovali chyby v mírách toho druhého. Zpočátku jsme si jeden o druhém mysleli, že je nedbalý. Když se celá situace poněkud vyhrtila, vzali jsme jedno pravítko a jednu pásku a každý jsme udělali značku ve vzdálenosti jednoho palce. Značky byly na různých místech. Ukázalo se, že Earl Brown přivírá při měření jedno oko a já je mám obě otevřené. Tak jsem zkusil jedno oko přivířít, zatímco on obě otevřel. A tak jsme se zase nemohli shodnout ani na délce jednoho palce. Proto jsme rozhodli, že závěrečnou synchronizaci pásek bude provádět jen jeden z nás. I když se vyskytly další chyby vlivem změny počasí, pokračovali jsme v naší činnosti skoro pět měsíců, dvanáct hodin denně, až jsme byli konečně hotovi.

V New Yorku mě Dorothy Normanová pozvala na večeři. Byla zde i jedna dáma z Filadelfie, která byla autoritou v buddhistickém umění. Když zjistila, že se zabývám houbami, řekla: „Máte nějaké vysvětlení symbolického významu Buddhovy smrti po pozření hub?“ Vysvětlil jsem jí, že mě symbolismus nezajímá a že raději beru věci takové, jaké jsou a nezastupují něco jiného. Avšak o několik dní později, když jsem se procházel lesem, uvažoval jsem o indickém pojetí vztahu lidského života a přírodních období. Jaro – vznik, léto – zrání, podzim – zánik, zima – klid. Houby rostou převážně na podzim, v období zániku, a funkcí mnoha z nich je uspořádat konečný rozpad hniloucí látky. Někde jsem vyčetl, že nebytí hub a jejich schopnosti likvidovat hnilobu, stal by se celý svět amorfní hromadou shnilotin. Napsal jsem oně dámě do Filadelfie: „Funkcí hub je zbavovat svět odpadu. Buddha zemřel přirozenou smrtí.“

Když jsem jednou navštívil svoji tetu Marge, zrovna prala. Otočila se ke mně a řekla: „Víš, tuhle pračku mám mnohem raději než tvého strýčka Waltera.“

V neděli dopoledne řekla máma tátovi: „Pojďme do kostela.“ Táta souhlasil. Když přijeli ke kostelu, nevypadalo to, že by chtěl vystoupit z auta. Matka se zeptala: „Copak nepůjdeš dovnitř?“ Otec řekl: „Ne, počkám na tebe tady.“

Po dlouhé a namáhavé cestě se jeden mladý Japonec dostal do hlubokého lesa, kde žil ve svém domku jeho vyvolený učitel. Když žák dorazil, učitel zrovna zametal spadané listy. Mladý muž pozdravil, ale odpovědi se mu nedostalo. A také každý další den zůstávaly jeho dotazy bez odpovědi. Když si uvědomil, že si učitelovu pozornost ničím nezíská, odešel na druhý konec toho lesa a postavil si tam chýši. O několik let později, když zametal spadané listy, dosáhl osvícení. Nechal všechno ležet, prošel lesem k učiteli a řekl mu: „Děkuji.“

*Když jsem na počátku třicátých let studoval u Adolfa Weisse, všiml jsem si, že je nešťastný z toho, jak je jeho hudba zřídka provozována. I já jsem při zařizování provedení svých skladeb zažil komplikace. Rozhodl jsem se tedy považovat rukopis skladby za dílo jen zpolo hotové. Bylo na mně, dovést je do konce tím, že zajistím provedení.*

*Bylo zřejmé, že hudebníci se zájmem o novou hudbu jsou vzácní. Stejně tak bylo zřejmé, že tanečníci moderního tance jsou věční za jakékoliv zvuky nebo hluky, které by mohly doprovázet jejich vystoupení. První objednávka přišla z Oddělení tělesné výchovy U.C.L.A. Bylo potřeba doprovodit produkci akvabel. Při hře na bubny a gongy jsem zjistil, že pod hladinou zvuky nejsou slyšet a plavkyne ztrácejí přehled. Problém se synchronizací se vyřešil tím, že se gongy během hry potápěly do vody, což zároveň obohatilo orchestr bicích nástrojů o glissanda „vodního gongu“.*

## ČTYŘI ÚVAHY O TANCI

*Brzy jsem si začal vydělávat na živobytí doprovázením tanečních tréninků a příležitostnými kompozicemi pro taneční představení. V roce 1937 jsem pracoval na Cornish School v Seattlu pro Bonnie Birdovou, která tančovala u Marthy Grahamové. Merce Cunningham tam byl jako student, a to tak výrazný, že brzy opustil Seattle a vydal se do New Yorku, kde se stal sólistou v souboru Marthy Grahamové. O čtyři nebo pět let později jsem odjel do New Yorku a povzbuzoval jsem Cunninghama k uvádění programů s jeho vlastní choreografií. Pracujeme spolu od roku 1943.*

*Tento článek byl součástí cyklu Hudba pro bicí nástroje a její vztah k modernímu tanci, který vycházel roku 1939 v časopise Dance Observer. Byl napsán v Seattlu, kde jsem vedl koncertující soubor bicích nástrojů.*

## Cíl: Nová hudba, nový tanec

Hudba pro bicí nástroje představuje revoluci. Zvuk a rytmus podléhaly příliš dlouho omezením hudby devatenáctého století. Dnes bojujeme za jejich emancipaci. Zítřka s elektronickou hudbou v uchu uslyšíme svobodu.

Skladatelé devatenáctého století nám namísto nových zvuků nabízeli neko-  
nečně přemílení zvuků starých. Zapnuli jsme rádio a okamžitě jsme věděli, že  
jsme naladili symfonii. Zvuk byl vždy stejný a nikde ani náznak něčeho zajíma-  
vého co se týče rytmických možností. Kvůli zajímavým rytmům jsme poslouchali  
jazz.

V současné fázi revoluce je zaručeno zdravé nedodržování zákonů. Je ne-  
zbytné provádět experimenty s údery do čehokoliv – do plechových kastrolů,  
misek na rýži, železných trubek – čehokoli, co se nám dostane do rukou. A nejen  
s údery, ale také s třením, rozbíjením, vyluzováním zvuku jakýmkoliv způsobem.  
Musíme zkrátka zkoumat hudební materiály. Co nezvládneme sami, udělají stroje  
a elektrické nástroje, které vynalezneme.

Svědomití kritici nové hudby se samozřejmě budou všemi způsoby snažit  
o kontrarevoluci. Hudebníci odmítnou připustit, že děláme hudbu, řeknou, že se  
zajímáme o povrchní efekty nebo že nanejvýš imitujeme orientální či primitiv-  
ní hudbu. Nové a originální zvuky budou označeny jako „hluk“. Naší společnou  
odpovědí na všechnu kritiku musí být pokračování v práci a poslechu, v provo-  
zování hudby skrze její materiály, zvukem a rytmem, bez ohledu na těžkopádnou  
a vratkou strukturu hudebních zákazů.

Budou-li tyto zákazy odstraněny, choreograf si rychle uvědomí velkou vý-  
hodu pro moderní tanec: možnost vytvářet zároveň tanec i hudbu. Materiál tance  
již zahrnuje rytmus a je jen zapotřebí dodat zvuk, aby vznikl bohatý a kompletní

slovník. Tanečník by měl být k využití tohoto slovníku vybaven lépe než hudebník, protože již jeho větší část zvládl. Někteří tanečníci již podnikli kroky tímto směrem a využívají jednoduchý doprovod bicích nástrojů. Jejich využití bicích však bohužel není konstruktivní. Sledují rytmus vlastního tanečního pohybu, zdůrazňují a člení jej bicími nástroji, ale nedávají zvukům jejich vlastní a speciální místo v kompozičním celku. Sjednotili hudbu s tancem, ale nenechali ji s ním spolupracovat. Jakákoliv metoda, jakou je taneční materiál sestavován, může být rozšířena na organizaci materiálu hudebního. Forma hudebně-taneční kompozice musí nezbytně propojovat všechny použité materiály. Pak bude hudba více než jen doprovodem; bude integrální součástí tance.

*Následující text byl otištěn v časopise Dance Observer v roce 1944.*

### **Ladnost a srozumitelnost**

V moderním tanci dnes není síla, která by vycházela z pevně zavedených uměleckých forem. Moderní tanečník je nejistý, nemá žádný jasný směr; je tedy svolný ke kompromisu a k přijímání vlivů ze zakořeněnějších uměleckých forem, protože lze poznamenat, že někteří tanečníci si vypůjčují z Broadwaye, či se tam naopak zaprodávají, jiní přejímají z lidového či orientálního umění a mnozí do své práce zavádějí prvky baletu, nebo mu bezvýhradně propadli. Konfrontace s dějinami, někdejší silou a dnešní nejistotou, vede nevyhnutelně ke zjištění, že někdejší síla moderního tance nebyla neosobní, ale že byla důvěrně spjata s jednotlivými osobnostmi, maximálně na nich závislá. Byla závislá dokonce i na konkrétních fyzických tělech těch, kdo je tanci propůjčovali.

Techniky moderního tance kdysi bývaly ortodoxní. Tanečníkovi ani nepřišlo na mysl, že by mohly být měněny. Přidávat k nim něco bylo výlučnou výsadou těch, kteří tyto techniky zavedli.

Na letních intenzivních kurzech docházelo k odklonům od této tradice a frekventanti je pak s úctou šířili dále. Když fanaticky následovaní vůdci začali opouštět svá vlastní učení a pokračovali v tom (zařazováním především balet připomínajících pohybů mezi své rychle se rozrůstající a stále méně přísné techniky), snesla se na moderní tanec všeobecná a hluboká nejistota.

.....

Když jsem vyrůstal v Kalifornii, tvrdilo se o dvou věcech, že jsou pro každého dobré. Byly zde samozřejmě i jiné dobré věci – třeba špenát nebo ovesná kaše – ale já mám zrovna na mysli sluníčko a pomerančový džus. Když jsme bydleli u Ocean Parku, posílali mě každé ráno na pláž, kde jsem celý den stavěl v písku tobogány, složité horské dráhy s tunely a ostrými spády, po kterých jsem koulel míček z tvrdé gumy. Každý den kolem poledne, když slunce nemilosrdně žhnulo, jsem omdlával. Nezhroutil jsem se přitom na zem, ale měl jsem problémy se zrakem: kamkoliv jsem se podíval, viděl jsem jen černé skvrny. Poslepu jsem se dostal ke stánku s hamburgery a objednal si něco k jídlu. Posadil jsem se do stínu a přicházel k sobě. Mnohem déle, asi pětadvacet let, mi trvalo, než jsem zjistil, že ani pomerančový džus mi nesvědčí.

Předtím, než začnete studovat zen-buddhismus, jsou lidé lidmi a hory horami. Během studia zen-buddhismu se věci a pojmy mísí. Po studiu zen-buddhismu jsou lidé lidmi a hory horami. Kdykoli to doktor Suzuki řekl, byl tážán: „Jaký je tedy rozdíl mezi předtím a potom?“ „Žádný,“ odpověděl, „jen chodidla máte potom kousek nad zemí.“

Tam, kde je dnes v moderním tanci vůbec nějaká síla, spočívá, stejně jako dříve, v solitérních osobnostech a jejich tělech. Po této stránce jsou mladí v nevýhodě, protože jakkoliv jsou jejich názory na život působivé a objevné, v myslích publika a často pochopitelně i v myslích samotných tanečníků je zastíňují známější, uznávanější a zralejší starší osobnosti.

Osobnost je pro budování umění chatrným základem. (To neznamená, že by do umění neměla vstupovat, protože osobnost je ve skutečnosti to, čemu říkáme styl.) A balet zjevně na takové pomíjivé záležitosti nestojí, protože by jinak v současnosti nevzkvétal tak jako dnes, téměř bez zajímavých osobností a zcela jistě bez jakéhokoliv individuálního sdělení nebo postoje k životu.

Zdá se rozumné předpokládat, že balet *cosi má*. Zde je vyjádřen názor, že to, co balet má, je to, co moderní tanec potřebuje.

Zcela vážně lze pochybovat o tom, že v moderním tanci je zapotřebí *tour jeté, entrechat six* nebo *sur les pointes* (obecně). Zdá se, že není nutná ani líbivost a vyumělkovanost těchto pohybů. Také není pravda, že základem baletu jsou třpytivé kostýmy a dekorace, protože mnohé z těch lepších baletních souborů jsou již po léta oblečeny do fádnic a rozedraných úborů.

Balety jako *Sylfídy, Labutí jezero*, téměř jakékoliv *Pas de Deux* nebo *Quatre* či v současnosti výjimečné *Danses Concertantes* mají svou sílu a hodnotu, která existuje odděleně od pohybů, jaké jsou použity, ať už jsou prováděny se stylem (vyjádření osobnosti), nebo ne, které nezávisí na výpravnosti kulís, kvalitě kostýmů, zvucích hudby či jakýchkoliv dalších detailech, včetně obsahu. Tajemství neleží ani v oné tajemné veličině, formě. (Formy baletu jsou většinou nudné; symetrie se dodržuje prakticky bez debaty.)

Ve své rytmické struktuře je balet vždy jasný, ať je dobrý, nebo špatný, s významem, či bez něj, nastrojený, nebo ne. Fráze začínají a končí tak, že *kdokoliv* v publiku ví, kdy začínají a končí, a dýchá podle toho. Mohlo by se zprvu zdát, že rytmická struktura nemá primární důležitost. Tanec, báseň, hudební skladba (cokoliv z umění odehrávajících se v čase) ovšem zabírá úsek času a způsob, jímž je tento úsek rozdělen nejprve na velké části a pak na fráze (nebo vystavěn od frází po větší části) představuje základní životní strukturu díla. Bohatstvím baletu je tradice srozumitelnosti

rytmické struktury. Základní prostředky jak toho dosáhnout byly předávány z generace na generaci. Tyto konkrétní prostředky si nelze z baletu vypůjčit, patří jen jemu. Funkce, kterou plní, mu ale vyhrazena není, ta je naopak univerzální.

Orientální tanec má například jasnou frazeologii. Má své vlastní prostředky k jejímu vyjádření. Hot jazz není nikdy rytmicky nejasný. Básně Gerarda Manley Hopkinse dovolují čtenáři, navzdory svému odklonu od tradice, aby s nimi dýchal. Moderní tanec je naopak srozumitelný jen zřídka.

Když se moderní tanečník pohyboval na hudbu, která měla jasně strukturované fráze, tanec se jevil srozumitelnější. Nekritizují zde rozšířený zvyk vytvářet nejprve choreografii a k ní až dodatečně pořizovat hudbu. Ale díky tomu, že se moderní choreografové zaměřovali na jiné věci, než je srozumitelnost rytmické struktury, začala se tato struktura – při využití metody „nejprve tanec, pak hudba“ – projevovat jako nahodilá a odtržená. Výsledkem byla lhostejnost vůči rytmické struktuře i v případě tance na již hotovou hudbu, protože v dílech jako například *Deaths and Entrances* Marthy Grahamové publikum ví, kde je pohyb vůči hudbě jen prostřednictvím opakovaných shlédnutí a díky obelhávání obrazy mizejícími v paměti. Na druhou stranu Martha Grahamová a Louis Horst společně dokázali vytvořit tak úžasně jasné a dojemné dílo jako *Frontier*, které ovšem stojí v dějinách moderního tance povážlivě osamoceno.

Výše zmíněná vůle ke kompromisům a obdivuhodná pokora vyplývající z ochoty učit se z jiných druhů umění je nedospělá, ale je ke zralosti blíže než dětinsky slepé následování vůdců, které bylo pro moderní tanec charakteristické před několika lety. Pokud se moderní tanec při přijímání vnějších vlivů spokojí s kopírováním nebo přejímáním povrchních detailů (technik, pohybů, prostředků jakéhokoliv druhu), zemře dříve, než dosáhne dospělosti. Pokud na druhou stranu moderní tanec objeví společný jmenovatel plně rozvinutých časových umění, tajemství uměleckého života, bude mít Terpsichore nový a bohatý zdroj uctivačů.

*Ladnost* je protipólem srozumitelnosti rytmické struktury. Jejich vztah je jako vztah těla a duše. Srozumitelnost je chladná, matematická, nelidská, ale základní a zemitá. Ladnost je vřelá, nevypočitatelná, lidská, stojí v protikladu ke srozumitelnosti a je jako vzduch. Ladností tu není myšlena líbivost. Je jí myšlena hra se srozumitelností rytmické struktury

a proti ní. V nejlepších dílech časových umění jsou ty dvě vždy přítomny, nekonečně a životodárně si odporují.

„V nejlepších příkladech veršování se zdá být nekonečný konflikt mezi zákonem verše a svobodou jazyka a každý z nich je neustále, byť nepatrně, narušován, aby dodal účinku druhému. Nejlepším básníkem není ten, jehož verše se nejsnadněji čtou a jehož frazeologie má nejobyčejnější materiály a nejsrozumitelnější pořádek. Spíše je to ten, jehož jazyk spojuje největší představitelnou přesnost s nejpropracovanější a nejsmysluplnější metrickou organizací, a kdo všude ve svých verších zachovává živoucí smysl metra, nikoliv skrze neměnné dodržování jeho *modulu*, ale skrze nesčetné malé odchylky od něj.“ (Coventry Patmore, *Prefatory Study on English Metrical Law*, 1879, str. 12–13)

Tento „nekonečný konflikt“ mezi srozumitelností a ladností je tím, čím je hot jazz žhavý. Nejlepší hráči neustále předbřhají nebo zdržují začátky a konce frází. Také s rytmem či pulsem a rovněž s taktem nakládají ladně: do rámce taktu dávají více či méně poryvů, než se očekává (obvyklé jsou také podobné odchylky v ladění či tónu), zkracují či natahují trvání jednotky. Právě toto, a nikoliv synkopace, se líbí jazzovým fajnšmekrům.

Indická hudba a tanec oplývají ladností. Je to umožněno tím, že rytmické struktury v indickém časovém umění oplývají vysokou mírou systematickosti, mají ji již věky a každý Ind vychutnávající si hudbu nebo tanec je obeznámen se zákonitostmi tály. Hráči, tanečníci i publikum mají požitek z poslechu a pohledu na to, jak jsou zákony rytmické struktury tu dodržovány, tu ignorovány.

Tak tomu je i v krásně provedeném klasickém či neoklasickém baletu. A díky tomu lze mít z takového představení požitek, ačkoliv jsou tato díla relativně bez významu pro naši moderní společnost. Je na první pohled žalostné, že je třeba pro požitek z pozorování srozumitelnosti a ladnosti v tanci jít na *Labutí jezero* nebo na něco podobně postrádajícího současného významu. Moderní společnost potřebuje vždy, a nyní dokonce zoufale, silný moderní tanec.

Zde je vyjádřen názor, že pro umění odehrávající se v čase je nezbytné spojení srozumitelnosti rytmické struktury s ladností, že společně vytvářejí estetiku (tedy že leží pod i nad fyzickými a osobními zvláštnostmi) a že se málokdy vyskytují v moderním tanci. Že ten nemá žádnou estetiku (jeho síla byla a je osobním vlastnictvím původců a nejlepších

představitelů), že moderní tanec, aby byl silný a užitečný ve společnosti, sám o sobě dospělý, musí pročistit své rytmické struktury, pak je oživit ladností, a tak vytvořit obecnou, univerzální teorii toho, co je v časovém umění krásné.

.....

V zen-buddhismu se říká: Když tě něco po dvou minutách nudí, zkus to vydržet čtyři minuty. Pokud tě to stále nudí, zkus to osm, šestnáct, třicet dva a tak dál. Nakonec člověk zjistí, že to vůbec není nudné, ale naopak velmi zajímavé.

V New School jsem jednou suploval za Henryho Cowella, který vedl třídu orientální hudby. Řekl jsem mu, že o tomto předmětu nevím naprosto nic. Na to mi řekl: „To vůbec nevádí. Běž ke skřínce s deskami, jednu vytáhni, přehraj ji a pak se s nimi o tom bav.“ Dobrá. Vytáhl jsem první desku. Bylo to album s buddhistickým obřadem. Začínalo to krátkým mikrintervalovým předzpěvem s kvilivými tóny, ale brzy se to ustálilo v jednotvárně opakovaném hřmotném rytmu bicích. Tento rámus pokračoval neúprosně asi patnáct minut bez jakékoli postřehnutelné obměny. Jedna studentka náhle vstala a rozkřičela se: „Zastavte to. Už to nesnesu!“ Tak jsem to vypnul. Nato se ozval nahněvaně jeden mladík: „Proč jste to zastavil? Zrovna mě to začínalo bavit.“

V hodině kontrapunktu na U.C.L.A. si Arnold Schönberg volal žáky k tabuli. Museli jsme řešit konkrétní zadaný úkol a po jeho vyřešení se otočit, aby mohl zkontrolovat správnost řešení. Udělal jsem to, jak požadoval. Řekl: „Dobrá. Najdi další řešení.“ Našel jsem ho a on řekl: „Další.“ Našel jsem další řešení a on řekl: „Další.“ A tak dál. Nakonec jsem řekl: „Další řešení už neexistuje.“ A on: „Na jakém principu se tedy zakládají všechna tato řešení?“

Jednou jsem šel na koncert do Town Hall. Skladatel, jehož díla zde byla hrána, napsal do programu ke skladbám komentáře. V jednom z nich se říkalo, že na světě je příliš mnoho bolesti. Když jsme po koncertě odcházeli, posteskl si, že provedení stálo za kočku. Řekl jsem mu na to, že se mi hudba líbila, ale že nesouhlasím s jeho názorem, že je na světě příliš mnoho bolesti. Řekl: „Co? Vy si myslíte, že je jí málo?“ Řekl jsem: „Myslím, že je jí akorát.“

*Mnoho mých vystoupení s Mercem Cunninghamem a Dance Company se koná v akademickém prostředí. Tu a tam požádá pořadatel koncertní řady o úvodní slovo. Následující poznámky byly napsány pro publikum v St. Louis a na Principia College na podzim 1956. O pár měsíců později, v lednu 1957, se objevily v časopise Dance Observer.*

## V těchto dnech...

V těchto dnech, kdy domácnosti ovládá televizní temno, se živé vystoupení stalo jistou raritou, až do té míry, že Aaron Copland nedávno prohlásil, že koncert je věcí minulosti. Rád bych nicméně řekl pár slov ohledně nového směru, jímž se naše společnost tanečníků a hudebníků vydala.

Ačkoliv určité tance a hudbu je snadné si vychutnat, jiné uvádějí některé lidi do rozpaků, protože se neodvíjejí podle tradičních linií. Jednak tu je nezávislost hudby a tance, která je při bližším pohledu přítomná i ve zdánlivě běžných dílech. Tato nezávislost vychází z víry pana Cunninghama, kterou s ním sdílím, že tanec nemá hledat oporu v hudbě, ale v tanečnickovi samotném, v jeho dvou nohách, příležitostně jen v jedné.

Podobně hudba je někdy tvořena jednotlivými zvuky či skupinami zvuků, které nejsou podpořeny harmoniemi, ale rozeznávají se v prostoru ticha. Výsledkem této nezávislosti hudby a tance je rytmus, který není jako klapot koňských kopyt nebo jiný pravidelný tep, ale spíše připomíná mnohost událostí v čase a prostoru – například hvězdy na nebi nebo pozemské dění pozorované ze vzduchu.

Těmito tanci a hudbou neříkáme nic. Jsme dostatečně prostoduší na to, abychom si mysleli, že k řešení něčeho bychom měli použít slova. Raději něco děláme. Smysl toho, co děláme, je určován každým, kdo to vidí a slyší. Na našem nedávném vystoupení na Cornell College v Iowě se student obrátil k učiteli a řekl: „Co to znamená?“ Učitelova odpověď zněla: „Uvolni se, tady nejsou žádné symboly, které by tě měly mást. Užívej si to!“ Mohu dodat, že zde nejsou žádné příběhy ani psychologické problémy. Je to prostě aktivita v pohybu, zvuku a světlech. Kostýmy jsou jednoduché, aby byl pohyb dobře vidět.

Pohyb je pohybem těla. Sem zaměřuje pan Cunningham svou choreografickou pozornost, a ne na obličejové svaly. V běžném životě lidé obvykle pozorují obličej a gesta rukou a to, co vidí, překládají do psychologických pojmů. Zde jsme ovšem přítomni tanci využívajícímu celé tělo, což k dosažení požitku vyžaduje využít vaši schopnost kinestetického vcítění. Právě tuto schopnost používáme, když se při pohledu na let ptáků s nimi ztotožňujeme, vzletáme, kloužeme a plachtíme.

Pohybová, zvuková a světelná aktivita něco vyjadřuje, ale co vyjadřuje, je určováno každým z vás – každý má svou pravdu tehdy, když si myslí, že ji má, jak to stojí v názvu Pirandellovy hry.

Novost naší práce spočívá v tom, že jsme se posunuli od prostých soukromých lidských zájmů ke světu přírody a společnosti, jíž jsme všichni součástí. Naším záměrem je potvrzovat život, ne odhalovat v chaosu řád nebo navrhovat zlepšení tvoření, ale prostě se probudit do života, který žijeme a který je tak skvělý, jakmile se mu odstraní z cesty mysl a touhy a nechá se jednat podle vlastní vůle.

.....

Když Vera Williamsová zjistila, že se zabývám pečárkami, řekla dětem, že se jich nesmí ani dotknout, protože jsou smrtelně jedované. Za pár dnů koupila v supermarketu maso a rozhodla se, že ho udělá na houbách. Když začala vařit houby, děti nechaly hraní a úzkostlivě ji sledovaly. Když servírovala večeři, všechny propukly v pláč.

Když jsem šel jednou k zubaři, hlásilo rádio, že dnes je nejteplejší den v roce. Měl jsem na sobě sako, protože jít k doktorovi bylo pro mě vždy určitou společenskou záležitostí. Uprostřed své práce se MUDr. Heyman zarazil a řekl: „Proč si nesundáte sako?“ Řekl jsem mu, že nosím sako, protože mám roztrhanou košili. Odvětil mi: „Já mám zase díru v ponožce, ale chcete-li, sundám si boty.“

*Tento text vyšel v časopise Dance Magazine v listopadu 1957. Od vydavatelů jsem dostal maketu dvou stran. Počet slov byl dán náhodnými operacemi. Podle kazů v papíru, na němž jsem pracoval, byly rozmístěny fragmenty textu na ploše. V tomto vydání se jejich umístění liší, protože je výsledkem práce se dvěma listy papíru jiné velikosti a s jinými kazy.*

## 2 strany, 122 slov o hudbě a tanci

K získání hodnoty  
zvuku nebo pohybu  
provádějte měření od nuly. (Dávejte  
pozor na to, co to je,  
právě tak, jak to je.)

Pták letí.

Otroctví je zrušeno.

lesy

Zvuk nemá žádné nohy, na nichž by mohl stát.

Svět překypuje: může se stát cokoli

Body v  
čase, body v  
prostoru

láska  
veselost  
hrdinství  
úžas  
klid  
strach  
zloba  
smutek  
znechucení

Emoce

Nenašla by se tu sklenice vody?

světla

nečinnost?

Let tam, kam letí pták.

pohyb

zvuk

Činnosti, které se od sebe liší,  
se dějí v čase, který je zároveň prostorem:  
každá z nich je ta hlavní, původní.

jsou věci publika

Telefon vyzvání.  
Každá osoba sedí na tom nejlepší sedadle

Válka začne každou chvíli.

Každý přítomný okamžik je čas, je prostor.

Jsou oči otevřené?

uši?

*Tento článek, dokončený v únoru 1961, vyšel v květnu v časopise Metro (Milano). Je možné ho číst vcelku, nebo po částech; jakoukoliv jeho část lze vynechat, zbylé lze číst v libovolném pořadí. Zde použitá grafická úprava není podstatná. Kteroukoliv z částí je možné vytisknout přes kteroukoliv další a mezery mezi odstavci lze jakýmkoliv způsobem měnit. Slova vytištěná kurzívou jsou buď Rauschenbergovy výroky nebo názvy jeho děl.*

*Těm, které to zajímá:  
Bílé malby byly první,  
moje tichá skladba  
přišla později.*

—J. C.

## ROBERT RAUSCHENBERG, UMĚLEC A JEHO DÍLO

Konverzace byla složitá a korespondence téměř ustala. (Nikoliv kvůli zásilkám, které pokračovaly.) Lidé mluvili o vzkazech, snad kvůli tomu, že o sobě již dlouho neměli žádné zprávy. Umění vzkvétalo.

Koza. Bez trávy. Virtuózní lehkost. Je snad v jeho hlavě postel? Krása. Jeho ruce a jeho nohy, prsty s dlouhými klouby, jsou úžasné. Potvrzují jeho práci. A podpis není nikde vidět. Po výstavě byly malby vhozeny do řeky. Jaká je povaha Umění, když doplyne k Moři?

Krása se dnes plete pod nohama, kamkoliv se podíváme. (To je americký objev.) Je tu, když Rauschenberg sleduje myšlenku? Spíše je to zábava na oslavu nepevnosti. Proč vytvářel černé malby, pak bílé (pochází z Jihu), červené, zlaté (ty zlaté byly vánoční dárky), některé s mnoha barvami, jiné s připevněnými předměty? Proč vytvářel sochy se zavěšenými kameny? Talentovaný?

Vím, že natíral barvou pneumatiky. A rozbil papír na městské ulici. Ale kdo z nás řídil to auto?

*Jak se malby měnily, začal se námětem stávat tištěný materiál stejně tak jako barva (začal jsem v dílech používat novinový tisk), což způsobilo změnu v orientaci: Třetí paleta. Neexistuje slabý námět (Všechny podněty k malování jsou stejně dobré.). Dante je podnět poskytující mnohé stejně dobře jako kuře nebo staré tričko. Atmosféra je taková, že je vše vidět jasně, dokonce i za temné noci či při listování starými novinami nebo básní. Tento námět je nevyhnutelný (Plátno není nikdy prázdné.); zaplňuje prázdné plátno. A pokud jsou noviny, abychom se vrátili k historii, nalepeny na plátno a na sebe navzájem a jsou-li pokryty černou barvou, námět se vynořuje na několika různých místech najednou jako kouzlo vytvářející malbu. Pokud to nevidíte, pravděpodobně potřebujete brýle. Mezi jedním a druhým očařem je ovšem obrovský rozdíl a pokud hrozí ztráta zraku, je nejlepší zajít k tomu nejlepšímu očnímu lékaři (tedy k nejlepšímu malíři: ten vás dá do pořádku). Myšlenky nejsou nezbytné. Je užitečnější vyhnout se tomu, abyste měli vůbec nějakou, a rozhodně tomu mít jich více (to vede k nečinnosti). Je Gloria V. námětem nebo myšlenkou? Řekněte nám tedy: kolikrát byla vdaná a co uděláte, až se s vámi rozvede?*

Tři obdélníkové panely postavené na výšku jsou spojeny tak, že vytvářejí obdélník otočený na šířku. Celá věc je pokryta pomalovanými fotografiemi, některé z nich jsou na výšku, jiné na šířku, fragmenty plakátů, některé z nich jsou pokryté barvou. Pod nimi, dělíce celek na poloviny, je série obdélníkových barevných vzorků, všechny otočené na výšku. Nahoře spojuje dva z panelů tmavě modrý obdélník. Dole je šedý obdélník s kresbou zhruba v horní polovině, jenž je umístěn poněkud mimo osu s modrým, protože je umístěn jen na jednom z panelů. Jsou tam i jiné věci, většinou připojené k těmto dvěma „cestám“, které se kříží: v levé části pod vzorky je kresba na obdélníku na obdélníku na obdélníku (je v podobné situaci jako farma na okraji maloměsta táhnoucího se podél silnice). Toto není kompozice. Je to místo, kde věci leží jako na stole nebo ve městě pozorovaném ze vzduchu: kterákoliv z nich by mohla být odstraněna a jiná přijít na její místo za okolností analogických ke zrození a smrti, cestování, domácímu úklidu nebo přecpávání. Nic neříká; maluje. (Co Rauschenberg říká?) Poselství je sdělováno blátem, které, smícháno s lepidlem, je přilepeno k plátneu. Bláto, které se drobí a reaguje na změny počasí, bez přestání zaměstnává moje myšlení. Je mu líto, že nevidíme barvu, jak ještě kape.



Rauschenbergovi neustále někdo nabízí kousky toho či onoho, drobné harmpádí, na které jeho přátelé narazí, protože je napadne: tohle by se mu mohlo hodit při malování. V devíti případech z deseti se ukáže, že pro to nemá žádné využití. Řekněme, že to je cosi podobné čemusi, co se mu kdysi zdálo užitečné a co by tedy mohlo být chápáno jako jeho. Ale pak se samozřejmě jeho poetika změnila, aniž by se vědělo kam došla. Mění to, co se na plátně děje, ale nemění způsob, jakým je plátno k malbě používáno – tedy že je napnuto do pravoúhlého tvaru, který je možné pověsit na zeď. Používá je jednotlivě, spojená dohromady nebo umístěná v tak zjevné symetrii, aby nepřitahovala pozornost (nic zvláštního). Známe dva způsoby, jak rozostřit pozornost: symetrie je jedním z nich; tím druhým je všehochuť, jejíž každá částička je ukázkou toho, co najdete jinde. V každém případě je tu alespoň možnost dívat se kamkoliv, ne jen tam, kam vás někdo nasměroval, že byste se dívat měli. Pak můžete se svou svobodou nakládat stejně, jako umělec naložil s tou svou. Ne stejným způsobem, nicméně originálně. Říká: tahle věc, tohle *zdvojování obrazů*, to je symetrie. Znamená to, že při bližším pohledu vidíme, jak vše bylo a je stále v chaosu.

Abychom změnili téma: „Umění je nápodobou přírody v jejím způsobu fungování.“ Anebo síť.

Takže kdosi má talent? No a co? Takových je za krejcar tučet. A jsme přelidnění. Vlastně máme více jídla než lidí a více umění. Dostali jsme se do bodu, kdy pálíme jídlo. Kdy začneme pálit umění? Dveře nejsou nikdy zamčené. Rauschenberg vejde. Doma nikdo není. Namaluje nový obraz přes ten starý. Chce to talent, udržet ty dva, jeden nahoře, druhý vespod? V jaké to jsme bryndě (nic vážnějšího to není)! Ve skutečnosti to je radost, začínat nanovo. Pro začátek vygumuje kresbu od De Kooninga.

Jsou dveře zamčené? Ne, jsou otevřené jako obvykle. Rauschenberg jistě výtvarné techniky ovládá. Ale ty, které má, neužívá, a využívá ty, které nemá. Musím říci, že nikdy nevynucuje situaci. Je jako řezník, jehož nůž se nikdy neotupil, protože s ním jednoduše řezal tak, že nikdy nenarazil na překážku. Moderní umění nemá techniku zapotřebí. (Nacházíme se v blaženém stavu, kdy nevíme, co děláme.) Technika tedy nesouvisí s malbou, ale souvisí s tím, kdo se dívá a kdo maloval. Lidé. Technika je: Jak je těm lidem? Ne to, jak dobře to udělali, ale, jak říkali, důvěřivost. (Říká – a mluví při tom o technice? – „Co chcete, prohlášení o lásce? Přijímám zodpovědnost za svou způsobilost a doufám, že jsem vytvořil něco riskantního, čím můžeme sami sebe zkoušet.“) Je to tedy otázka vidění ve tmě, vizuálního nesmeknutí se po věcech. Když nyní Rauschenberg vytvořil malbu, v níž jsou rádia, znamená to, že i bez nich musím při dívání poslouchat, všechno najednou, abych se nenechal přejet?

Dali bychom přednost praseti s jablkem v tlamě? Při určité příležitosti je i to poselstvím a vyžaduje pozhěnnání. Rauschenberg nám dává tyto pocity: lásku, údiv, smích, hrdinství (přijímám), strach, smutek, hněv, znechucení, klid.

V *kombinovaném obraze* není více námětu než ve stránce z novin. Vše, co tam je, je námětem. Tato situace zahrnuje mnohost. (Na počasí se neodrazí, že ta

**ROBERT RAUSCHENBERG, UMĚLEC A JEHO DÍLO/101**

a ta vláda poslala nótu jiné vládě.) (A jsou-li tři rádia v rádiovém kombinovaném obraze zapnutá, které poskytuje námět?) Řekněme, že tam bylo poselství. Jak by bylo přijato? A co kdyby nebylo? Stále a stále dokola si nejsem schopen zapamatovat Rauschenbergovy malby. Stále se ptám. „Změnil jsi to?“ A pak si všimnu, že se obraz mění, zatímco se dívám. Podívám se z okna a vidím rampouchy. Kapající voda je tu zmražena v objekt. Všechny rampouchy rostou dolů. Více než ostatní roční období je zima obdobím klidu. Když je barva vymačkávána z tuby, nic nekape. Ale stejně je přijetí toho, co nastane, a žádný sklon ke gestům nebo aranžování. Mění se tím chápání toho, co je krásné. Připevňováním papírů na plátno a následným malováním černou barvou se černá stává nekonečnou a dříve nepovšimnutou.

Aleluja! Slepý znovu vidí. Slepý k tomu, co viděl, takže tentokrát jako by viděl poprvé. Jak je možné toto zažít, třeba se dvěma obrázky Eisenhowera, které jsou pro všechny účely a záměry stejné? (Zdvojování obsahující zdvojování.) Všechno je tak stejné, člověk si naléhavě a rychle začne uvědomovat rozdíly. A tam, kde je záměr neměnný, jako zde, je jasné, že rozdíly jsou nezáměrné, tak nezamýšlené, jako tomu bylo u bílých maleb, kde se nic nedělalo. Dostávám se od vidění k poezii? A je to poezie, v níž by mohl Eisenhower zmizet a Mona Lisa by zaujala jeho místo? Myslím, že ano, ale nevidím to. Není pochyb o tom, která cesta vede vzhůru. V každém případě stojíme nohama na zemi. Místo malby je na zdi – tedy místo malby v procesu. Když jsem mu ukázal fotografii jedné z Rauschenbergových maleb, řekl: „Kdybych měl obraz, chtěl bych mít jistotu, že zůstane tak, jak je; toto je koláž a změní se.“ Ale Rauschenberg je praktický. Bere věci takové, jaké jsou. Stejně jako ví, že obraz přijde na zeď, a to ne jakýmkoliv způsobem, ale tou správnou stranou nahoru, tak ví, že se mění, stejně jako on (co se mění rychleji? pyramidy se taky mění). Napomáhá tomu, když je to možné a s pomocí různých prostředků: díry, skrze něž je vidět za plátno na zeď, na níž je připevněno; zrcadlové povrchy měnící viděné skrze to, co se děje; zapínající a vypínající se světla; a rádia. Bílé malby byly letištěm pro světla, stíny a částičky prachu.

Nyní je historie neustále se proměňující malby uchovávána v kovové krabici s připojeným provazem, v kresbách toho, co bylo odňato a toho, čím to bylo nahrazeno.

U Rauschenberga rozhoduje o tom, co použije, kvalita setkání. Poprvé. Existuje-li, jak se stává, série maleb obsahujících takový a takový materiál, je to, jako by bylo setkání rozšířeno o návštěvu cizince (který je božský). (Takto společnosti neovlivněné umělci vysrážejí své zkušenosti do komunikačních modů, aby mohly dělat chyby.) Zakrátko cizinec odchází, nechávaje dveře otevřené.

Když vytvořil prázdná plátna (*Plátno není nikdy prázdné.*), začal Rauschenberg rozdávat dárky. Dárky, nečekané a nepotřebné, jsou způsobem, jak říci Ano tomu, jak to je, jsou svátkem. Dárky, které rozdává, nejsou vybírány ve vzdálených zemích, ale jsou to věci, které již máme (samozřejmě s výjimkami: potřeboval jsem kozu a ty ostatní vycpané ptáky, protože jsem žádné neměl, a potřeboval jsem podkroví, abych si prošel rodinné věci [co jsme se odstěhovali, příbuzní stále píší: Chceš je ještě?]), a tak jsme přivedeni k potěšení z našeho majetku. Přivedeni od čeho? Od touhy po tom, co nemáme, od umění jako bolestivého zápasu. Když jsem se jednoho dne vydal na oslavu narozenin, všiml jsem si, že ulice jsou plné dárců. Pokud by říkal něco konkrétního, byl by musel malby zaostřit. Místo toho zaostřuje sám sebe a všechno, *pár ponožek*, je vhodné, vhodné k poezii, poezii *nekonečných možností*. Nenapadlo mě zeptat se jej, proč si k ilustrování vybral Danta. Snad je to proto, že jsme tu knihu měli tak dlouho po ruce, aniž bychom se obtěžovali ji otevřít, což se stalo jejím smyslem. Zahrnovalo to pobyt na

**ROBERT RAUSCHENBERG, UMĚLEC A JEHO DÍLO/103**

Floridě a chůzi krajinou zamořenou chřestýši, v noci, když jsme hledali pomoc. Také uklouznutí na molu, rozseknutou holeň, vis za zachycenou nohu bez volání o pomoc. Technika spočívá v tom, že máte *plán: Rozložit rám na zem, zarovnat značky a spojit*. Tři rámy s nasazenými plátny, bezpochyby již napnutými. K naplnění tohoto plánu dát plátna do přímého kontaktu s podlahou, aby se zem oživila. Z mé strany je to pouhý dohad, ale kéž by fungoval. Důležitější je znát přesně velikost dveří a techniku, jak dostat plátno ven z ateliéru. (*Kombinované obrazy* nesrolujete.) Cokoliv nad tuto velikost musí být vhodně rozpojitelné.

Vzpomínám na výstavu černých maleb v Severní Karolíně. Rychle! Staly se mistrovskými díly.

Je pravda, že cokoliv může být změněno, viděno v jakémkoliv světle a ne-být znehodnoceno dopadem stínu? Pak vám nebude vadit, když vás vyruším od práce?

V *kombinovaných obrazech* vytvářených tužkou, vodovými barvami a fotografickým přenosem se sdělení mění: (a) dílo vzniká na stole, ne na zdi; (b) není použita olejová barva; (c) kvůli a + b neudrží odkapávání povrch hladký; (d) obdélníky nejsou vždy spojené, protože tam, kde jsou, působí spojení jako reminiscence rámu; (e) obrysy se jeví neurčité, jako ve vodě nebo ve vzduchu (nohy máme nad zemí); (f) představuji si, že jsem vzhůru nohama; (g) čáry tužkou kopírují obrazy přenesené z fotografií; (h) působí to jako mnoho různě naladěných televizorů puštěných současně. Jak odpovědět na toto sdělení? (A vzpomínám na tu ilustraci k *Dantovi* nahoře s obrysem jeho prstů na noze, změněná pozice a další sdělení, papír absorbující barvu, která se rozpíjí jeho vlhkou texturou.) Z tázání po důvodu odstranil „proč?“ a můžete si to přečíst doma nebo v knihovně. (Tyto další jsou také básně.) Možná kvůli změně závažnosti (*Monument 1958*) vzešel tento projekt z ilustrování knihy. (Knihu lze číst u stolu; spadla na zem?) Pokud jde o mě, nejsem tak moc nakloněn čtení poezie, jelikož si tak či onak pořídím televizor a posedím noci před ním.

Možná nakonec žádné sdělení není. V tom případě odpadají starosti s nutností odpovědět. Jak řekla ta dáma: „Inu, pokud to není umění, pak se mi to líbí.“ Některé (a) byly vytvořeny k zavěšení na zeď, jiné (b) k umístění v místnosti a ještě jiné (a + b).

Touto dobou už nám muselo sdělení dojít. Nemohlo už být explicitnější. Rozumíte té myšlence?: *Malba se vztahuje jak k umění, tak k životu. Ani jedno nelze vytvořit. (Snažím se působit v mezeře mezi nimi.)* V nicotě uprostřed je to místo, kde každá praktická věc, jíž se člověk rozhodne věnovat čas, zcela bez důvodu rozvíří kal, takže již nesedí na dně, jak jsme si mysleli. Potřebujete jen natáhnout plátno, udělat značky a spojit. Tak jste zapnuli spínač, který charakterizuje člověka, jeho schopnost měnit svůj názor: *Pokud nezměníte svůj názor na něco po setkání s obrazem, který jste nikdy předtím neviděli, jste buď tvrdohlavý blázen, nebo obraz nebyl příliš dobrý.* Je zapotřebí recitovat historii změn, dříve než půjdeme

**ROBERT RAUSCHENBERG, UMĚLEC A JEHO DÍLO/105**

do postele, a budeme v té posteli zavražděni? A pokud se nám podaří usnout, jak nám naše sny našeptají další vhodný krok? Jaký byste řekli, že byl: divoký, nebo elegantní, a proč? Jak se nyní blíží ke konci provazu, všímám si, že je ta barva neuvěřitelně krásná. A ta tepaná krabička.

*Snažím se dávat pozor na své pozorovací návyky a jít proti nim v zájmu větší čerstvosti. Snažím se nebýt zběhlý v tom, co dělám.*

(Nemohu si vzpomenout na jméno onoho zařízení vyrobeného ze skla, uvnitř kterého se jemně vyvážený mechanismus otáčel v reakci na infračervené paprsky.) Rauschenberg vytvořil obraz, v němž se kombinovala dvě tato zařízení. Obraz se vybudil, když se k němu někdo přiblížil. Patřil přátelům na venkově a zničila ho kočka. Vezme-li věc, co bere? A co s ní kombinuje, jakmile je jednou umístěna? Je to jako dívat se z okna. (Ale naše okna se změnila v elektronická: vše se pohybuje skrze bod, do nějž je náš pohled zaostřen; čekejte dostatečně dlouho a dočkáte se asijské nádhery.) Poezie je nevázaná. Její dopad poznáte při listování jakýmkoliv masmédiem. Když jsem Rauschenberga viděl naposledy, ukazoval mi *kombinovaný obraz* a zatímco jsem se díval, hovořil. Místo abych mu naslouchal (díval jsem se), jen jsem tak zhruba pochopil, že jde o autobiografickou kresbu. Znásobený autoportrét s největším volným prostorem věnovaným bílé malbě, malbě složené ze čtyř rámců, dvou nahoře a dvou dole, všechny čtyři byly stejně veliké. Do toho, té struktury a tak, může přijít cokoli. O strukturu nešlo. Ale byla praktická:

mohli jste skutečně vidět, že se vše děje, aniž by se cokoli dělalo. Před takovou prázdnotou prostě čekáte, abyste viděli, co uvidíte. Je tedy Rauschenbergova mysl prázdna stejným způsobem jako jeho bílá plátina? Znamená to, že ať tam vstoupí cokoli, je tam na to místo? Pochopitelně v mezeře mezi uměním a životem.) A jelikož má mysl napojenou na své oči, vidí, na co se dívá, protože jeho hlava je čistá, nezanesená? Musí to tak být, protože jen do mysli (dvacátého století), v níž byl prostor, mohl Dante (třináctého-čtrnáctého století) vejít a zase z ní vyjít. Co dál? Obraz s krabičkou proměňovaný lidmi, kteří se na něj dívají.

Co dělají obrazy? Ilustrují? (Bylo to na silvestrovském večírku na vesnici: jeden z nich napsal filosofickou knihu a hledal obrázek, který by ilustroval určitý problém, ale měl s tím těžkosti. Další pletla podle návodu z knihy, kterou měla před sebou. Ostatní si povídali a snažili se pomáhat. Padl návrh, aby ten problém ilustroval obrázek z knihy o pletení. (Při bližším pohledu se zjistilo, že vše na stránce sedí, včetně čísla.) Nemáme toho už ale příliš mnoho ke koukání? (Štědrost.) Pokud jde o mne, úplně bych se spokojil s černými obrazy, s podmínkou, že by je namaloval Rauschenberg. (Jeden jsem měl, ale nový pokoj má bohužel šikmý strop a kromě toho na zdi není dost místa. To jsou problémy, které nemají řešení, jako když se obnosí oblek.) Ale když na to přijde, pozoruji, že se měním: barva nakonec není tak špatná. (Musel jsem být otrávený jejich hrami s rovnováhou a kloví s čím ještě.) Jedna z nejjednodušších myšlenek, které nás napadnou, je ta, která nás napadne, když někdo pláče. Duchamp seděl v houpacím křesle. Já jsem plakal. O léta později, ale ve stejné části města a z víceméně stejného důvodu plakal Rauschenberg.

(Bílé obrazy zachycovaly vše, co na ně dopadalo; proč jsem se na ně nedíval lupou? Jenom proto, že jsem žádnou neměl? Souhlasíte s výrokem: je nakonec příroda lepší než umění?) Kde krása začíná a kde končí? Tam kde končí, tam umělec začíná. Tak jsme navigováni. Když uslyšíte, že Rauschenberg namaloval nový obraz, nejmoudřejší je všeho nechat a jakýmkoliv způsobem zařídit, abyste ho viděli. Tak se naučíte používat svoje oči, úsvit příštího dne. Kdybych učil, řekl bych *Pozor, střež svoje kroky* nebo *Jdi cestou nejmenšího odporu*? Samozřejmě, jsou zde věci. Kdo říká, že nejsou? Jde o to, že pochopíme něco rychleji, když si uvědomíme, že jsme to my, kdo se dívá, ne že to možná nevidíme. (Proč se lidé, kteří nejsou umělci, zdají být inteligentnější? Věc je *fakt*, ne symbol. Jestliže se hodlá objevit nějaká myšlenka, pak musí vylézt z vnitřku zavařovací sklenice, která je zavěšena na *Talismanu*, nebo z prostředku růže (je rudá?) nebo z ucha džbánů (vypadá jako z nějakého filmu) nebo – čím dál se použíté tímto směrem, tím jasněji vidíte, že nic není v popředí: každičký bodík je v centru. Je to způsobeno obdélníky? (Obraz je „rozříznut“ uprostřed.) Nebo by to mohlo být tímto náhledem? Ne myšlenky, ale fakta.

.....

Mary Carolyn Richardsová a David Tudor pozvali několik přátel na večeři. Bylo mi potěšením být mezi nimi. Po jídle jsme si sedli a povídali si. David Tudor si sedl do kouta a něco dělal s papírem, asi to mělo něco společného s hudbou, ale nejsem si jist. Po chvíli se hovor přerušil a někdo se zeptal Davida Tudora: „Proč se k nám nepřipojíš?“ Odpověděl: „Já jsem pořád s vámi. Tohle je můj způsob, jak vás bavit.“

*Tato přednáška byla otištěna v Incotri Musicali, v srpnu 1959. Každý řádek má čtyři „takty“, dvanáct rádků tvoří segment rytmické struktury. Celek je rozdělen do pěti oddílů v poměru 7, 6, 14, 14, 7. Čtyřicet osm taktů každého segmentu je rovněž rozděleno. Text je vytištěn ve čtyřech sloupcích, aby se usnadnilo rytmické čtení. Každý řádek se čte zleva doprava, nikoli po sloupcích směrem dolů. Čtení by nemělo být nepřirozené (k tomu by mohlo dojít při přísném dodržování polohy slov na stránce), ale s rubatem, které se používá v běžném hovoru.*

## PŘEDNÁŠKA O NIČEM

Jsem tady	,	a nemám co říct	.
někdo, koho to táhne	jinam	,	Pokud je mezi vámi
kdykoli se mu zachce	.		ať odejde,
ticho		ale čeho si žádá ticho	Čeho si žádáme
je,	abych stále mluvil	.	je
	myšlenky,	:	Štouchněte do jakékoliv
;	ale strkající	a strkaný	snadno se sesype
kabaret	zvaný	dis-kuse	dělají
	Neuděláme si ho také	?	takový ten
		mp	
Nebo	,	se snadno můžeme rozhodnout,	že nebudeme dis-
kutovat	.		Jak budete chtít. Ale
teď		jsou tu ticha	a
slova	na-	pomáhají	těm
tichům	.		
			Nemám co říct
	a říkám to		a je v tom
poezie,		kteřou mám rád	.
	Toto místo v čase		je uspořádané
	Nemusíme se obávat toho		ticha, —
		mp	

lze je milovat  
jako skladba  
tak, jako se mléka  
a potřebujeme prázdná sklenice, kdykoli  
važujeme ji za něco by  
Po Kansasu  
možná až moc  
zajímá,  
musí mít  
nic nevyrovná  
Je to jak prázdná sklenice  
kukuřice  
S Kansasem  
a pokud se zachce, zase se tam vrátit  
Nebo ho můžete opustit  
protože nám nic nepatří  
(protože nám to  
Kdykoli  
jí něco dlužili,  
110/SILENCE

protože jsem ji složil,  
skládá hudební dílo.  
Potřebujeme  
Nebo jinak  
do které  
A jak budeme postupovat  
může se při hovoru vynořit  
nebo ne.  
náhle  
z okna  
Arizona  
i proti své vůli,  
Kansas v sobě  
? je to tak:  
navždy  
je uvědomování si toho,  
Všechno nám tedy  
nepatří)  
Nemusíme ničít  
se může opět vynořit a  
Bylo by to  
ale protože nedlužíme,  
Tato řeč je  
Je jako sklenice  
sklenici  
je jako  
nalít  
(kdo ví?)  
jestli se vynoří  
nechme ji.  
Kansas  
je zajímavější,  
pro Newyorčana,  
Je mu jasné, že  
Kansasu se na světě  
osvěžující.  
? je ho možno opustit,  
Tato naše báseň  
nic nepatří  
radost  
bát, že o to přijdeme  
je pryč;  
a také být přítomností  
Pouze tehdy, kdybychom  
a my též

je možno  
Po-  
jako  
který se  
nebo

Téměř každý něco tuší o budoucnosti  
a jak je nejistá

Čemu já říkám  
Ale já  
hudebního  
když už je jí třeba  
stupu.  
spočívá v tom, že  
projevuje to, co se děje  
je toto pojetí formy  
paměť:  
provedení;  
že někdo může  
na rozdíl od šneka  
a proto dokážeme  
toho, co je  
přistávat  
nebo západ slunce  
pouze se chvějí  
Poslouchat  
—  
Skládat hudbu  
jmout  
jednoduchá,  
vyměřit  
je-li přijata,  
vzácné chvíle  
jako cukr koně,

poezie,  
jsem to nazval  
díla.  
Je tedy  
nevlastníme nic  
hlavní téma,  
gradace;  
vlastnit svůj dům)  
a z obojího  
závratně  
může zazvonit  
letadlo  
Nelze říct  
nebo to  
je to snazší —  
Snazší, tedy  
je jednoduché,  
omezení  
protože  
přijímá na oplátku  
vytržení,  
abychom dělali to, co máme

se často říká  
formou  
A souvislost  
je projevem  
důkazem,  
od toho,  
vedlejší téma;  
repríza  
si nosíme své domy  
létat  
se radovat.  
krásné,  
telefon  
nic nevlastní  
a tím jsou  
nic víc než  
zahrát  
než podle toho žít  
píšu hudbu  
pokud jsme  
daná strukturou.  
je ji možno vymyslet,  
Jde tu o kázeň,  
cokoli  
které  
obsah.  
Je to souvislost  
dnes,  
že naše radost  
Každý okamžik  
Jak odlišné  
co je spjato s  
jejich zápas v  
(tedy víra,  
Avšak ve skutečnosti,  
v sobě,  
nebo zůstat na místě  
Avšak střežte se  
protože každou chvíli  
nebo mezi domy začne  
Napjatá struna  
spjaty  
nic.  
se neliší, jen  
pro mne — protože náhodou  
ochotni při-  
Struktura je  
vypočíst,  
která,  
i ty  
nás stimulují,  
Jak bych mohl



není oddílem týkající se materiálu. také vyplývá, jak je zřejmé, nedostáváme	vyhrazeným Ale já stále mluvím že struktura ani forma nikam	struktuře. o struktuře. sem sem nepatří.	Je to oddíl Z toho nepatří, Je jasné, že se pozvolna	a,
pak to je vše,	Pokud se nevynoří co mě napadá ke struktuře	nějaká další myšlenka,	na toto téma	
A teď k Je a jistá.	materiálu: není Pokud dělá potom musí trpělivost. což je právě něco nic, zatímco Ona technika pro strukturu způsob	⌘ je zajímavý někdo něco, mít zvolený materiál Jinak , nebo nic je anonymní práce s materiálem na racionální úrovni jak zažít	? Ale jedna věc je co má být nic rád na materiál zatímco upozorní je, na smyslové úrovni, : nic	a musí
Vzpomínám, že jsem krátce. však přirozeně budu	miloval zvuky A tak budujeme své (Když jsem zde mluvil Tehdy jsem mluvil mluvím mluvit	⌘ dříve, než jsem se životy minulý rok, o něčem o ničem dlouho	začal učit hudbě z toho, co milujeme mluvil jsem ; ) Jednou mi studentka tři tónů „	letos a
po svém pokusu řekla:	o melodii „Cítím	z pouhých se tím omezena		
svým materiálem	Kdyby se —	zabývala necítila by ⌘	těmi třemi tóny – se omezena	
nemůžeme	a mluvit o	protože materiál žádném omezení.	nemá pocity, To vše se odehrálo	

v její mysli materiálu když není něčím	,	zatímco to patřilo	do
materiály Tohle je otázka	ničím; .	nebyl by	Stává se něčím, ničím, kdyby byl
.	typické pro	svou dobu ?	Je vhodné použít ?
.	Zodpovím ji	rozházně	někam přivést telektuální otázka
autobiograficky	.		a
Vzpomínám si, že zvláště,	už jako děčko i tóny obyčejného když zněly každý Pětiprstové cvičení	⌘ jsem miloval klavíru. zvláště	všechny zvuky Miloval jsem je . pro jednu ruku bylo Později jsem
překrásné si postupně oblíbil	všechny intervaly	.	Když se poohlédnu přijal jsem
nazpět, uvědomuji si, že se mi začaly líbit oktávy i velké a malé se mi tyto tercie líbily hudby	tercie. nejméně jsem se vášnivě	Možná, . zamiloval	že ze všech intervalů Vlivem Griegovy do kvint
Můžeme to třeba protože kvůli světít svůj život	nazvat kvintám hraní Griegových skladeb	telecí láskou jsem nechtěl hudbu skládat: chtěl jsem za-	.
oblíbil jsem si, jako sekundy,	Když jsem se později kačena vodu, všechny triton Tehdy jsem	moderní intervaly: a kvartu měl rád i Bacha	seznámil s moderní hudbou, septimy, .
však zvuk obdivoval,	tercií a sext. jak dokázal Pokud mě paměť	tolik věcí neklame, a tím si vysvětluji,	Na Bachovi jsem skloubit dohromady pak jsem nikdy proč jsem nikdy
neměl doopravdy rád neměl rád Brahmse	tercie .		⌘





stál člověk. Společnost několika lidí, která právě šla po cestě, spatřila z dálky člověka stojícího na vyvýšeném místě a začala o něm mezi sebou mluvit. Jeden z ní řekl: ztratil se mu jeho zvěřecí společník.

Druhý řekl

: ne, rozhlíží se po svém příteli. Třetí člověk řekl: raduje se tu nahoře ze svěžího vzduchu. Nemohli se

shodnout a tak jejich

diskuse (uděláme si ji později?) pokračovala, až se dostali na

návší, kde byl onen muž. Jeden z trojice

se zeptal: ach, příteli, co tu stojíš, neztratil

se ti tvůj mazlíček? Ne, pane, žádného jsem neztratil

. Druhý se zeptal: neztratil se ti tvůj přítel

? Ne, pane, ani přítel se mi

neztratil. Třetí člověk se zeptal: neraduješ se tu

nahoře ze svěžího vzduchu? Ne, pane,

nikoli. Tak tedy

, proč stojíš tady nahoře,

odpověděl ne když jsi na všechny naše otázky?

Ten člověk na výšině řekl:

Jen tak tu stojím. Pokud se nekladou

otázky, pak nejsou ani odpovědi. Pokud se kladou

, pak jsou ovšem, i odpovědi, ale

po poslední odpovědi se otázky jeví jako

, zatímco otázky kladené před ní, absurdní

než odpovědi. Někdo se zeptal De-

bussyho, jak skládá svou hudbu. Debussy odpověděl:

Vezmu všechny tóny, které jsou k mání, vyhodím ty, které nechci a

použiji všechny zbývající. Satie řekl:

Když jsem byl mladý, říkali mi: Až ti bude padesát, tak uvidíš

. Teď je mi padesát. Nevidím nic.

A tak jsme dospěli na začátek

čtvrtého oddílu této přednášky.

Stále více mám pocit, že se nedostáváme

nikam. Pozvolna, jak se hovor odvíjí

, nedocházíme nikam a to mě těší

Znepokojivé je

Není nijak znepokojivé, myslet si, že by chtěl kousek za

když je člověk tam, být někde jinde. začátkem

kde je. A my jsme teď tady

čtvrtého

oddílu

Ještě více že se nedostávám. Pozvolna

této přednášky získáváme pocit, nikam

jak se řeč odvíjí

pozdolna že se nedostáváme

nikam.

získáváme pocit, A to je radost,

kteřá potvrá

pak to není radost

Pokud by nás to znepokojovalo

dokud jsme znepokojeni

Dočista nic není

je tu radost

avšak náhle

to přestává být znepokojující

a pak postupně (a pak postupně

a zvolna

Na počátku jsme

nebyli nikde

a teď, opět

máme to

potěšení

Pokud je někdo

pomalu nebyť

zase

nikde.

ospalý

,

ať se prospí

A nyní jsme

čtvrtého oddílu

na začátku třetího

Stále více

mám pocit,

této přednášky,

nikam.

Pozvolna

,

že se nedostáváme

se nedostáváme

nikam

jak se řeč odvíjí

Není znepokojující

být, kde jsme

Pouze

myslet si, že by bylo lépe

být někde jinde.

A my jsme tu

kousek za

počátkem

třetího segmentu

čtvrtého

oddílu

Ještě více

této přednášky

že se nedostávám

máme pocit,

nikam

jak se řeč odvíjí

Pozvolna

,

pozdolna

,

získáváme pocit,

že se nedostáváme

nikam.

A to je radost

	, která potrvá .	Pokud by nás to znepokojovalo
,	pak to není radost .	Dočista nic není
radost,	, pokud jsme znepokojeni ,	avšak náhle
,	je to radost .	a pak postupně
	to přestává být znepokojující	( a pak postupně
	a zvolna ).	Na počátku jsme
	nebyli nikde ;	a teď, opět
,	máme to potěšení	
nebýt	, pozvolna nikde.	Pokud je někdo
ospalý	, , ať se prospí	.
	, ,	
A teď jsme zde,		na počátku
pátého segmentu	čtvrtého oddílu	této přednášky.
Stále více	mám pocit,	že se nedostáváme
nikam.	, Pozvolna ,	jak se řeč odvíjí
,	se nedostáváme nikam	a to mě těší
.	Není znepokojující být, kde jsme	. Pouze
je znepokojující	, myslet si, že by bylo lépe být někde jinde.	A my jsme tu
,	kousek za počátkem	pátého segmentu
oddílu	, této přednášky	.
	Stále více máme pocit,	
	že se nedostáváme nikam	.
	Pozvolna ,	jak se řeč odvíjí
,	, ,	získáváme pocit,
,	tak pomalu ,	A to je radost,
,	že se nedostáváme nikam.	Pokud by nás to znepokojovalo
,	která potrvá .	Dočista nic není
,	pak to není radost .	avšak náhle
radost,	, pokud jsme znepokojeni ,	a pak postupně
,	je tu radost .	( a pak postupně
	to přestává být znepokojující	) .
	a zvolna ).	Na počátku jsme
	nebyli nikde ;	a teď, opět
,	máme to potěšení	
nebýt	, pozvolna zas nikde.	Pokud je někdo
ospalý	, , ať se prospí	.
	, ,	

	A teď jsme zde,	čtvrtého oddílu	uprostřed
	,	,	této přednášky.
Stále více	,	mám pocit,	že se nedostáváme
nikam.	, Pozvolna ,	,	jak se řeč odvíjí
,	se nedostáváme nikam	,	a to mě těší
.	Není znepokojující být, kde jsme	.	Pouze
je znepokojující	, myslet si, že by	bylo lépe být někde jinde.	A my jsme tu
,	kousek za prostředkem	,	.
čtvrtého oddílu	,	této přednášky	.
	,	máme pocit,	
	Ještě více nikam	,	.
	že se nedostávám	,	jak se řeč odvíjí
	Pozvolna ,	,	získáváme pocit,
,	,	,	A to je radost,
,	pozvolna ,	,	Pokud by nás to znepokojovalo
,	že se nedostáváme nikam.	.	Dočista nic není
,	která potrvá .	.	avšak náhle
,	pak to není radost .	.	a pak postupně
radost,	, dokud jsme znepokojeni ,	.	( a pak postupně
,	je tu radost .	,	Na počátku jsme
	to přestává být znepokojující	) .	a teď, opět
	a zvolna ).	;	
	nebyli nikde ;	potěšení	Pokud je někdo
,	máme to potěšení	nikde.	.
nebýt	, pozvolna zas nikde.	ať se prospí	.
ospalý	, ,	,	.
	, ,	,	.
A teď jsme zde,		na začátku	
devátého segmentu	čtvrtého oddílu	této přednášky.	
Stále více	mám pocit,	že se nedostáváme	
nikam.	, Pozvolna ,	jak se řeč odvíjí	
,	se nedostáváme nikam	a to mě těší	
.	Není znepokojující být, kde jsme	.	Pouze
je znepokojující	, myslet si, že by	bylo lépe být někde jinde.	A my jsme tu
,	kousek za počátkem	devátého segmentu	.
čtvrtého oddílu	,	této přednášky	.
	,	máme pocit,	
	Ještě více	,	.

	že se nedostávám	nikam	.	
	Pozvolna	,	jak se řeč odvíjí	
		mp		
	pozvolna	,	získáváme pocit,	
	že se nedostáváme	nikam.	A to je radost,	
	kteřá potvrvá	.	Pokud by nás to znepokojovalo	
	pak to není radost	.	Dočista nic	není
radost,	dokud jsme znepokojeni	,	avšak náhle	
	je to radost	,	a pak postupně	
	to přestává být znepokojující	,	(a pak postupně	
	a zvolna	).	Na počátku jsme	
	nebyli nikde	;	a teď, opět	
	máme to	potěšení		
nebýt	pozvolna zas	nikde.	Pokud je někdo	
ospalý	,	ať se prospí	.	
		mp		
A teď jsme zde,			na začátku	
jedenáctého segmentu			této přednášky.	
Stále více		mám pocit,	že se nedostáváme	
nikam.	Pozvolna	,	jak se hovor odvíjí	
	se nedostáváme	nikam	a to mě těší	
	Není znepokojující	být, kde jsme	.	Pouze
je znepokojující	myslet si, že by bylo lépe	být někde jinde.	A my jsme tu	
	kousek za	počátkem	jedenáctého segmentu	
čtvrtého oddílu		této přednášky	.	
	Ještě více	máme pocit,		
	že se nedostáváme	nikam	.	
	Pozvolna	,	jak se hovor odvíjí	
		mp		
	pozvolna	,	získáváme pocit,	
	že se nedostáváme	nikam.	A to je radost,	
	kteřá potvrvá	.	Pokud by nás to znepokojovalo	
	pak to není radost	.	Dočista nic	není
radost,	dokud jsme znepokojeni	,	avšak náhle	
	je to radost	,	a pak postupně	
	to přestává být znepokojující	,	(a pak postupně	

	a zvolna	).	Na počátku jsme	
	nebyli nikde	;	a teď, opět	
	máme to	potěšení		
	pozvolna zas	nikde.	Pokud je někdo	
	,	ať se prospí	.	
		mp		
nebýt			na začátku třináctého	
ospalý			této přednášky.	
	A teď jsme zde,		že se nedostáváme	
	segmentu	čtvrtého oddílu	jak se řeč odvíjí	
	Stále více		a to mě těší	
	nikam.	Pozvolna	.	Pouze
		se nedostáváme	nikam	
		Není znepokojující	být, kde jsme	
	je znepokojující	myslet si, že by bylo lépe	být někde jinde.	
		kousek za	počátkem	čtvrtého
	oddílu		této přednášky	
		Ještě více	máme pocit,	
		že se nedostávám	nikam	
		Pozvolna	,	
			mp	
		pozvolna	,	získáváme pocit,
		že se nedostáváme	nikam.	A to je radost,
		kteřá potvrvá	.	Pokud by nás to
		pak to není radost	.	Dočista nic
		dokud jsme znepokojeni	,	není
		je to radost	,	avšak náhle
		to přestává být znepokojující	,	a pak postupně
		a zvolna	).	(a pak postupně
		nebyli nikde	;	Na počátku jsme
		máme to	potěšení	a teď, opět
		pozvolna zas	nikde.	Pokud je někdo
		,	ať se prospí	.
			mp mp	

A teď jsme u konce. ♫  
 „Přečtete mi A teď Byla to radost  
 slouží ke kontrole znovu tu část, ve které všechny je radost tohle.  
 noty. Dvanáctitónová řada je vyděduji.“  
 Ale není tam dost od nikud do Struktura je  
 každý po něm může přejít Petr nebo Pavel zvuky nebo tóny a  
 ? Petr nebo Pavel Záleží na tom  
 Ale existuje osmdesát osm tónů  
 A ještě se dají čtvrtit ♫  
 Kdyby šlo o nohy šlo by pak o dvou tónovou řadu  
 ? Kam se tedy chceme dostat

124/SILENCE

? Nemám nic proti dvanáctitónové řadě:  
 je to však metoda, nikoli struktura  
 To, co potřebujeme, je struktura, abychom si uvědomili,  
 že nejsme nikde se používá dvanáctitónová řada, V mnohých skladbách, které mám rád,  
 bych je měl mít rád. Mám je rád bezdůvodně, ale to není důvod, proč  
 Mám je rád, protože najednou nejsem nikde  
 (S mou vlastní hudbou to jde ještě rychleji .)  
 A také mi připadá, že bych mohl neustále  
 poslouchat japonskou hudbu hranou na šakuhači nebo rajsskou  
♫  
 Jejíbičai Nebo bych mohl  
 sedět nebo stát před Lippoldovou plastikou Full Moon  
 neomezeně dlouho  
 Čínské bronzy , - jsem do nich blázen  
 které stvořili jiní, Avšak tyto nádhery  
 touhu vlastnit rozněčují  
 že nevlastním nic a já vím,  
 Sbíрка desek , -  
 to není hudba  
♫  
 Gramofon je věc - není to hudební nástroj  
 Jedna věc vede k dalším věcem, kdežto hudební nástroj  
 vede k ničemu  
 Vstoupili byste do společnosti zvané Kapitalisti a.s.  
 ? (Jen proto, aby si někdo nemyslel, že jsme komunisté.)  
 Každý nový člen se automaticky stane prezidentem  
 Aby jím mohl být, musí prokázat, že zničil alespoň sto  
 desek nebo, v případě pásek, jeden magnetofon  
 nějakou hudební skladbu, Představa, že vlastníte  
 Bud' není žádný základ nebo základem nezakládá  
 a stejně tak i dlouhohrající deska je je nic;  
 je jen věc.  
♫

PŘEDNÁŠKA O NIČEM/125

Jedna paní	z Texasu	mi řekla:	„Žiji v Texasu	.
	V Texasu		není žádná hudba.“	Důvodem, proč
v Texasu není hudba,			je,	že tam jsou
desky.	Odvezte desky z Texasu			
	a někdo se		naučí zpívat	.
	Každý má	nějakou píseň,		
	kteřá ani	není	písní :	
	je jen	zpíváním	,	
	a když zpíváte	,		
	jste tam,	kde jste	.	
něco znám,	Všechno, co vím o metodě je,	že když zrovna nepracuji,	občas se domnívám, že	
	ale když zrovna pracuji,	je úplně jasné, že	neznám nic.	
		mp mp		

## Dodatečné poznámky k PŘEDNÁŠCE O NIČEM

*V souladu s výše uvedenou myšlenkou, že diskuse není než zábava, připravil jsem šest odpovědí na prvních šest otázek bez ohledu na jejich obsah. Při prvním proslovení této přednášky (v Artist's Clubu, viz úvod) v roce 1949 nebo 1950, jsem tyto otázky uvedl. Avšak v roce 1960, při druhé přednášce se diváci dovtípili, již se nechtěli bavit, a tak se už na nic neptali.*

*Odpovědi jsou:*

1. *Tohle je opravdu dobrá otázka. Nerad bych ji pokazil odpovědí.*
2. *Začíná mě bolet hlava.*
3. *Kdybyste slyšeli, jak Marya Freund zpívala v Palermu Schönbergovu skladbu Pierrot Lunaire, pochybuji, že byste tuto otázku vůbec položili.*
4. *Dle zemědělského kalendáře se jedná o nepravé jaro.*
5. *Zopakujte laskavě svoji otázku...  
ještě jednou...  
ještě jednou...*
6. *Nemám už žádné další odpovědi.*

**A nyní: přednáška o japonském básnictví. Nejprve starojaponská báseň, naprostá klasika:**

Ach, vrbo,  
pročs tak smutná, vrbo?  
Snad, milá?

**A nyní japonská romantická báseň z devatenáctého století:**

Ach, ptáče na vrbě,  
pročs tak smutné, ptáče?  
Snad, milá?

**A teď současná japonská báseň z dvacátého století, naprostá moderna:**

Ach bystřino, plynoucí kolem vrby,  
pročs tak smutná, bystřino?  
Milá?

Nikdy jsem nebyl psychoanalyticky vyšetřen. Povím vám, jak se to stalo. S psychoanalýzou jsem měl vždýcky kříž. Pamatoval jsem si Rilkovu repliku příteli, který po něm chtěl, aby šel k psychoanalytikovi. Rilke mu řekl: „Určitě by mě zbavili mých démonů, ale bojím se, že by ublížili mým andělům.“ Když jsem šel k analytikovi k jakémusi předběžnému setkání, řekl: „Dám vás dohromady tak, že budete skládat mnohem více hudby než nyní.“ Na to jsem řekl: „Chraň bůh! Už teď se mi zdá, že je jí až moc.“ Tenhle příslib mě naprosto odradil.

A pak, téměř vzápětí, přijela z Indie Gita Sarabhai. Zabývala se vlivem západní hudby na tradiční indickou hudbu a rozhodla se, že bude studovat západní hudbu u několika učitelů a pak se vrátí do Indie, aby udělala co je v jejich silách pro zachování indických tradic. Soudobou hudbu a kontrapunkt studovala u mě. Zeptala se mě: „Co to bude stát?“ Řekl jsem: „Bude to gratis, když mě budeš učit in-

dickou hudbu.“ Byli jsme pak spolu téměř každý den. Po šesti měsících, těsně předtím než odletěla, mi dala knihu *Kathámrta* od šrí Rámakríšny. Trvalo mi rok, než jsem ji přečetl.

Plavil jsem se na anglické lodi ze Syrakus na Sicílii do Tunisu v severní Africe. Koupil jsem si nejlacinější třídu. Plavba trvala dvě noci a jeden den. Sotva jsme opustili přístav, zjistil jsem, že v mé třídě se nepodává jídlo. Napsal jsem kapitánovi lístek, že bych si chtěl koupit jinou třídu. Lístek mi vrátil s dodatkem, že to nejde a zdali jsem byl očkovaný. Odpověděl jsem, že jsem nebyl očkovaný a ani to nemám v úmyslu. Zase mi napsal, že pokud nebudu očkovaný, nebudu se smět v Tunisu vylodit. Mezitím jsme se dostali do hrozné bouře. Na palubě jsme se nemohli zdržovat. Vlny byly vyšší než loď a po palubě se nedalo chodit. Korespondence mezi mnou a kapitánem uvízla na mrtvém bodě. Ve své poslední zprávě jsem mu oznámil, že hodlám opustit jeho loď, jak jen to bude možné a bez očkování. Na to mi napsal, že jsem byl očkovaný a na důkaz mi poslal očkovací průkaz s jeho vlastním podpisem.

S Davidem Tudorem jsme v Hilversumu nahrávali pro holandský rozhlas. Ve studiu jsme byli časně a tak jsme si krátili čas hovorem s holandským technikem, který s námi spolupracoval. Ptal se mě, jakou hudbu bude nahrávat. A protože to byl Holanďan, řekl jsem mu: „Možná vám připomene obrazy Pieta Mondriana.“

Když nahrávání skončilo a všichni tři jsme odcházeli ze studia, zeptal jsem se ho, co si myslí o hudbě, kterou jsme hráli. Řekl: „Připomínalo to obrazy Pieta Mondriana.“

Přestože jsem tuto přednášku připravil už před několika lety, vyšla tiskem až v roce 1959 ve sborníku *It Is*, který redigoval Philip Pavia, s následujícím úvodem:

*Při volné zábavě po mé Přednášce o něčem (před deseti lety v Artists' Clubu), se někdo zeptal Mortona Feldmana, zda souhlasí s tím, co jsem o něm napsal. Odpověděl: „To není o mě, to je o Johnovi.“ Když mě Philip Pavia nedávno požádal o článek u příležitosti desky s Feldmanovou hudbou, která měla vyjít na značce Columbia, řekl jsem: „Něco takového už mám. Proč to neotisknete?“*

[V souvislosti s touto přednáškou je třeba poznamenat, že prázdná místa, která nebyla respektována ve sborníku *It Is*, ale jsou dodržena v následujícím textu, zastupují ticho, které je součástí Přednášky.]

## PŘEDNÁŠKA O NĚČEM

*Abych uvedl věci na pravou míru, musím poznamenat, že se neustále měním, zatímco Feldmanova hudba spíš pokračuje, než se mění. Nikdy, dříve ani nyní, nemám nejmenších pochyb o její kráse. Občas je až příliš krásná. Příchuť této krásy, která mi dříve připadala heroická, mě nyní dojíhá jako erotická (se stejnou, ne menší, příchutí). Myslím si, že tento dojem způsobuje Feldmanův sklon k něžnosti, něžnosti byt' prchavé, někdy zcela neněžné, přerušované násilím. Grafické skladby na papíře jsou heroické stejně jako předtím, ale na zkouškách nedopřeje Feldman svobody, o kterých píše a které interpretům ve svých partiturách nabízí. Trvá na akci na poli lásky, která tvoří (uvedme jen extrémní projevy) smyslnost zvuku nebo atmosféru oddanosti. Ať si nikdo nemyslí, že když si koupí desku, že má také hudbu. Opravdové provozování hudby, a Feldmanovy zvlášti, je oslavou toho, že nemáme nic.*

Budu mluvit o ničem.	něčem	a samozřejmě budu	také mluvit o
ale potřebuji se k mluvit, když chcete nutí	O tom, že něco něco říct, říkat	a nic nestojí	proti sobě,
a ne tak, někdo prohlásil: Ale já myslím, „teprve“ nebo „pak“ nebo také dlouhou dobu tvůrce, považován za génia nakonec dílo	jak to potřebujeme „Umění musí přicházet že Umění jde dovnitř, „opravdové“.	pro život. zevnitř, a necítím potřebu Pokud Umění přichází zevnitř,	Je to těžké slova, nás Tak například: teprve pak je opravdové.“ pro „musí“ nebo a tak tomu
	bylo,	pak se stalo něčím,	co mělo povznést jeho
	nad diváky	a posluchače;	umělec
	nebo byl hodnocen jako:	výborný, druhořadý, podřadný,	až
	do autobusu nebo	podzemky:	pyšně podepíše své
	jako pan továrník	.	
		Ale jelikož se všechno mění, Umění jde do	
sebe a je nic.	maximálně důležité	nedělat něco	nebo lépe řečeno, nedělat
co vstoupí dovnitř něco snadno Je zřejmé, že také mění	Ale jak to lze dokázat? a připomene nám bylo skutečně něčím, vstoupí dovnitř	Tím, že uděláme nic. konečně něčím; a stane se nekonečně ničím	něco, Je důležité, aby toto pak to velmi
	žijeme.	Chápeme, že to,	co živí, se
	.	Ovšem,	vždycky se to měnilo, ale
teď se to mění tak zřetelně, že rozdíl v názorech bo tak, dva pohledy. druhé straně že je to totéž, – Při počátečních omezeních hudbu, <i>Intersection</i> mezích bere první, které přijdou zodpovědnost	je s tím lidé buď souhlasí nebo nesouhlasí jsou zřetelnější se zdálo, že všechno je individuální záležitostí. Na jedné straně ta individuální záležitost je toho víc: už ne individua, ale každý, a to neznamená, naopak je tu více rozdílů. To znamená: je všechno jiné, ale při hlubším pohledu je všechno stejné H.C.E. kterou právě skládá, nazval Feldman nemluví o zvucích a v široce nastavených Přenesl z tvoření na přijímání. Přijímání čehokoli co přichází bez ohledu na možné důsledky		

znamená nemít obavu  
 být plný lásky  
 přicházející z prožitku jednoty s čímkoli  
 . Tím se dá vysvětlit, co Feldman myslí,  
 když říká, že je spřízněn se všemi zvuky,  
 a tak může předvídat, co se stane,  
 i když nenapsal konkrétní noty,  
 jak to dělají jiní skladatelé .  
 Když skladatel cítí zodpovědnost spíš tvořit, než  
 přijímat, potom vyčleňuje z oblasti možného  
 všechno, co právě panující móda nepovažuje za  
 patřičně hluboké. Protože bere sám sebe vážně,  
 přeje si, aby byl považován za velkého, a tím umenšuje  
 svou lásku a zvětšuje strach a obavu z toho,  
 co si lidé budou myslet.  
 Takový člověk musí čelit mnoha  
 vážným problémům . Musí to udělat lépe,  
 imponantněji, krásněji atd., než kdokoli jiný . Ale  
 co skutečně má tento krásný, hluboký objekt, toto mistrovské dílo, je od  
 společného s Životem? S Životem má společné to, že  
 něj oddělen. Někdy to chápeme a někdy ne. Když to chápeme,  
 je nám lépe, a když se nám to vzdaluje, tak se necítíme dobře  
 . Život nám naopak začíná připadat ošuntělý a chaotický, neuspořádaný, a  
 odpudivý. Dovolím si citovat odstavec z knihy *I Ging*, který se k tomu  
 vztahuje: „V lidských záležitostech vzniká estetická forma tehdy,  
 když existují tradice, stálé a silné jako hory,  
 které nás těší svou průzračnou krásou. Při rozjímání  
 o formách, vyskytujících se v nebi, docházíme k pochopení  
 času a jeho stále se měnících nároků . Rozjímáním  
 o tvarech, vyskytujících se v lidské společnosti, je možné utvářet svět  
 .“ A k tomu poznámka pod čarou: „Ztišená krása: jas uvnitř,  
 klid navenek . To je ztišení při čistém  
 rozjímání. Když se touha odmlčí a vůle se zklidní  
 , projeví se svět jako idea . V tomto aspektu je svět nádherný  
 a zbavený boje o existenci. To je svět  
 Umění. I když samotné rozjímání vůli

nebo  
 neklidní absolutně. Ta se znovu probudí a veškerá  
 krása forem se projeví jen jako okamžik  
 krátkého vytržení. A tudíž to pořád  
 spasení. Oheň, jehož světlo ozařuje  
 dělá ji milou na pohled, nesvítí daleko.  
 krásná forma dokáže osvětlit a nechá zazařit  
 . Avšak důležité otázky  
 tímto způsobem . Ty vyžadují  
 .“ .  
 tak snáze pochopíme Blythův  
 z jeho knihy *Haiku*: „Největší  
 umělce je skrývat krásu.“ A teď  
 zvažme, co jsou ty důležité otázky a  
 co je ta větší vážnost . Důležitou  
 otázkou je: co je to, co není jen krásné,  
 škaredé, není jen dobré, ale také zlé , ale také  
 mylné. Vzpomínám si, že Feldman ale také  
 Řekl, že zvuky nejsou zvuky, nýbrž stíny. Jsou to samozřejmě  
 zvuky; a proto jsou stíny. Každé něco je ozvěnou něčeho.  
 Život se hodně podobá skladbám Mortyho Feldmana.  
 Někdo může namítnout, že zvuky v nich obsažené nejsou zajímavé.  
 Nechte ho. Až uslyší tuto skladbu podruhé, bude jiná,  
 možná méně zajímavá, možná . Možná  
 zničující. Zničí koho ? Jeho,  
 A se životem je to stejné: stále jiné, občas vzru-  
 šující, občas nudné, občas klidné a příjemné a  
 jaké tu máme další důležité otázky? Než, že žijeme a  
 jak na to, aby to bylo v souladu se Životem.  
 Někteří lidé se nyní mohou pohoršovat a tvrdit, že svůj život mají  
 pod kontrolou. Jsou to ti samí, kdo trvají na tom, že budou řídit a posuzovat Umění  
 . Proč posuzovat? „Nesud, abys nebyl souzen.“  
 Nebo řekněme: Sud, ale bez ohledu na důsledky  
 . Co znamená  
 soudit bez ohledu na důsledky? Prostě toto:  
 Sud bez zájmu o dopad svého soudu . Moderní  
 kubánský skladatel, Caturla, si vydělával na živobytí jako soudce. Jeden



muž, kterého odsoudil k doživotnímu žaláři, uprchnul z vězení  
a Caturlu zabil. V tom posledním okamžiku života, než byl zavražděn,  
byl Caturla v pekle nebo v nebi? Sudte, ale přijměte  
důsledky. Jinak to není život: Hamlet, strach,  
vina, starost, zodpovědnost. Idea, důsledky, mají vztah  
k hudebnímu pojmu kontinuita a z toho se minulý týden vyvinula  
diskuse, neboť Feldman mluvil o ne-kontinuitě, zatímco  
z racionálního hlediska mu bylo oponováno, že ať tak či onak, kontinuita tam je.  
A zase je to záležitost nezaujatosti a přijetí. Ne-kontinuita  
prostě znamená přijetí kontinuity, jakmile probíhá.  
Kontinuita znamená naopak: realizaci konkrétní kontinuity, která  
vylučuje všechny ostatní. To je ovšem možné, ale  
už to není životodárné, neboť jsme zjistili, že vylučováním něčeho  
uvnitř ubýváme, i kdybychom venku měli tučný účet  
v bance. Občas potřebujeme kritiky, znalce,  
soudy autorit, jinak nás někdo napálí;  
ale velice snadno se můžeme zprostit všech těch nicotností, nikdo  
nic neztrácí, protože nic se dá bezpečně vlastnit.  
A pokud se nic dá bezpečně vlastnit, můžeme snadno přijímat každé něco.  
Kolik jich existuje? Váří se vám pod nohama. Kolik je v tom dveří a oken?  
Počet těch všech něco je nekonečný a všechna něco (bez  
výjimky) jsou přijatelná. Pokud se někdo nadme pýchou a z toho  
či onoho důvodu řekne: Tohle neberu, potom veškerá svoboda  
přijmout cokoli jiného mizí. Avšak pokud i nadále bezpečně vlastní  
nic (jinými slovy „chudobu ducha“), potom neexistuje žádné omezení  
toho, z čeho se může svobodně radovat. V této svobodné radosti není obsaženo  
vlastněn věcí. Je tu pouze radost. Majetkem je nic.  
To je smysl toho, když se řekne: ne-kontinuita.  
Ne-zvuk. Ne-harmonie. Ne-melodie.  
Ne-kontrapunkt. Ne-rytmus. Jinak řečeno.  
ani jedno z těchto něco není nepřijatelné.  
Pokud je to takhle myšleno, potom jsme ve shodě s životem,  
a paradoxně, opět schopni svobodné volby, jak to Feldman  
vždycky dělá, bude nebo může. Tato nová schopnost  
volby je stejná jako stará schopnost volby, až na to, že si člověk jako  
další něco zvolí ještě další něco, a to

důsledek své voby. Pokud jsme ve stavu  
ničeho, pak v sobě zmenšujeme něco: svoji povahu.  
Máme kdykoli možnost svou povahu přijmout zpět,  
tentokrát bez obav, v plnosti života a lásky.  
Protože již jsme dosáhli bodu, v němž jsme nabrali síly,  
abychom vydrželi v každé situaci něčeho.  
Vysoko, uprostřed, hluboko, libovolně začít kdykoliv v rámci označeného trvání,  
tato barva. To jsou ta něco, která si Feldman  
vybral. Ta určují jeho povahu a povahu jeho Umění.  
Je zcela zbytečné, aby v této situaci kdokoli posuzoval, zda  
je Feldmanovo dílo dobré, nebo není. Protože jsme v jasné  
situaci: je. Pokud se vám nelíbí, snažte se mu  
vyhnout. Avšak pokud se mu vyhnete, bude to škoda, protože se velmi  
podobá životu; a obojí je základním zdrojem radosti.  
Lidé občas říkají, zaraženě: Nerozumím hudbě, ale rozumím tomu, co se mi  
líbí. Avšak na důležité otázky se nereaguje jen libostí, ale také nelibostí  
a rovným přijímáním toho, co se líbí i co se nelíbí. Jinak je nám zapovězen  
přístup k odvrácené části duše. V současné době, dvanáctitónové době, není v oblíbě  
povolovat běžně pěstované odrůdy tonálních vztahů.  
Ty jsou předmětem diskriminace. Feldman je připouští, pokud  
se vyskytnou náhodně. A znovu vysvětluje, že jediným důvodem,  
proč je připouští, je to, že předpokládá, že žádné  
tónové vztahy neexistují, čímž míní, že všechny tónové vztahy  
jsou přijatelné. Zkusme říct v běžném životě: Zemětřesení se nepovoluje.  
Co se asi stane?  
Všechna ta něco v  
celém světě začínají pocitovat jednotu, když se děje něco, co jim připomene  
nic  
a takovým způsobem  
nás hudba Mortona Feldmana aktivně upomíná na nic,  
takže její nekontinuita nám umožní žít naše životy se  
vším, co se v nich vyskytuje, vše takové, jaké to je a navzájem

neoddělené. Je naprosto jasné, že jít podél řeky je jedna věc a skládat hudbu a být vyrušen při skládání hudby zas další, právě tak jako bolest v zádech. která kontinuitou není, V okamžiku, kdy se to stane Všechno na níž člověk potom nebo zbytek života není ničím jiným, než jak kdy. Avšak ve skutečnosti je to spíš jako zdrojem všeho života. Při poslechu této hudby se kterým se setkáme, jako jakýsi odrazový můstek bereme první zvuk, do ničeho a z toho ničeho vzniká něco nás vrhne atd., jako u střídavého proudu. Žádný zvuk se nebojí ticha, které ho umlčuje. A neexistuje ticho, které by nebylo obtěžkáno o provedení Feldmanovy hudby při nedávném vystoupení Merce Cunninghama: „Tento druh hudby, pokud jí říkáte hudba, by se neměl hrát ve veřejných sálech, protože spousta lidí ji nechápe, začne se bavit nebo hihňat a výsledkem je, že ji nemůžete poslouchat kvůli těm všem nepatřičným zvukům.“ A pak pokračoval: „Tuto hudbu je možno hrát a snad i docenovat doma, kde ti, kteří ji poslouchají, aniž by platili za zábavu, a bez strachu o ztracené dekorum mohou poslouchat a nejsou vystaveni nutkání se hihňat a kromě toho, doma je to pohodlnější a tišší: zde je větší možnost to vůbec slyšet.“ po určitém „odříznutí se od života“: popisuje touhu Ale žádná taková věž neexistuje, stejně jako neexistuje možnost po věži ze slonoviny. zadržet prince v jeho paláci. Jednou se, tak jako tak, dostane ven a zde spatří nemoc a smrt (hihňání a mluvení) a hluk stane se Buddhou. Tam, kde bydlím, jsou slyšet zvuky lodí, a křik na dopravy, hádky u sousedů, hraní dětí. Vratíme se ještě chodbách, a navíc ještě vrzání pedálů u klavíru. Před životem není úniku. Vratíme se ještě k tomu, co bylo řečeno: „Tento druh hudby, pokud jí říkáte hudba.“ Právě, jaký je v tom rozdíl? Který zvuk, na tom nesejde. V zásadě jde o toto : žijete, nebo trváte na slovech? Pouze zachováním sebe sama. (Ostatně to je dalším důvodem pro tvrzení, že nahrávky nejsou hudbou.) Pokud předtím, než začnete žít, projdete slovem, jdete oklikou. Avšak není třeba chodit kolem horké kaše, běžte

Nic, které pokračuje Něco O ničem, ponoření se je hudby a první další Žádný zvuk se nebojí nebylo obtěžkáno se někdo zmínil vystoupení by se neměl hrát ji nechápe, že ji nemůžete A pak doma je to to vůbec slyšet popisuje touhu po věži ze slonoviny. natrvalo dostane ven a mluvení) a hluk a křik na Vratíme se ještě pokud jí říkáte hudba.“ Který zvuk, jde o toto slovech? jdete oklikou. běžte

rovnou dovnitř	.	A pak, chcete-li pokračovat :	
„Bavte se, je zaplaceno	“	A to nás zavede zas zpátky	do
Života.	Pokud v každém okamžiku		do toho okamžiku
vstoupíme	s předem jasnou myšlenkou, co nám tento okamžik má přinést, a pokud		
se navíc	domníváme, že když jsme si za to zaplatili, jsme za vodou, potom		
jsme prostě vykročili špatnou nohou. Řekněme, že deset let bude všechno		tak, jak	
jsme si představovali,	že to má a musí	být.	Dříve či později
se to otočí	a už to nefunguje	tak, jak	by podle nás mělo
.	Koupíme si	něco	a někdo nám to
ukradne.	Upečeme si koláč	a zjistíme,	že
cukr nebyl cukr,	ale sůl	.	Sotvaže začnu
pracovat,	zazvoní telefon	.	Avšak pokračujme:
co je to	zábava?	A koho má	bavit?
Hrdinové se	baví a jejich	přirozenost	je přirozená:
přijímají to,	co přichází,	bez prefabrikovaných idejí o tom, co	
se má stát	a bez ohledu na	důsledky.	V tom, ostatně,
spočívá také	obtíž	při poslechu hudby,	kterou známe
;	paměť nás nutí	uvědomovat si,	co se stane
vzápětí,	a tak je téměř	nemožné	zůstat naživu
poslechu	nějakého proslulého	veledíla.	Občas
se to stane,	a pokud k tomu dojde,	jsme svědky	zázraku
.	Ale pokračujme	v polemice:	u kořene
touhy	správně pochopit	hudební dílo,	nazvat ho tak
a ne jinak,	poslouchat ho bez	nevyhnutelných	rušivých
zvuků —	u kořene toho všeho	je předpoklad,	
toto dílo je věcí	oddělenou od	ostatního života,	že
Feldmanovy hudby	.	Účastníme	což není případ
díla,	které je věcí,	nýbrž akce,	se nikoli uměleckého
ničím	.	Nic se neřeklo	která je ve své podstatě
Nic	se nesdělilo.	Zbytečné jsou symboly	nebo
intelektuální odkazy.	Žádná součást života nepotřebuje symbol,		protože je jasně tím,
čím je:	viditelným projevem		neviditelného nic.
Veškeré něco	se rovným dílem účastní na		životodárném nic.
Ale pokračujme	v tom,	co bylo řečeno:	„Co?“
A já jsem zapomněl se o tom zmínit předtím.		Bylo řečeno:	„Co s
tím vším tichem	?“	Jak poznám,	kdy

Nikdy nevíme kdy, avšak veselá mysl nám pomáhá  
cesty než ty Feldmanovy? Ovšem; mluvíme-li o něčem, pak  
nekonečně mnoho. Kolik oken a dveří?

Jsou ještě jiné  
jich je

Zapomněl jsem říci, že  
toto není přednáška o Feldmanově hudbě. Je to přednáška opírající se o rytmickou strukturu,  
a proto tu a tam můžeme mít absolutní  
nic; možnost ničeho —

bez středů a konců? A jaký je význam počátků  
bez počátků a středů A jaký je význam konců  
?

Když to tak necháte, podepře se to samo. To ale nemusíte  
Každé něco je oslavou ničeho, které to podpírá.  
Když sundáme svět ze svých ramen, zjistíme,  
že nepadne. Kde je ta zodpovědnost ?

Zodpovědnost mám k sobě samému; a nejvyšší formou toho je  
nezodpovědnost k sobě samému, čímž je smířlivé přijetí jakékoliv  
zodpovědnosti vůči ostatním a věcem, jak přicházejí .

Pokud přijmeme tento postoj, že Umění je něco jako experimentální  
laboratoř, ve které si zkoušíme způsoby života; nepřestáváme žít,  
když se věnujeme Umění, a  
žijeme, tj. třeba když mám teď přednášku o  
něčem a ničem, potom pořád dělám  
Umění; měl bych začít psát ten



Když	vycházíme z něčeho	a směřujeme k něčemu,	pak tu máme
evropské	dějiny hudby	a umění,	jak je máme v paměti,
a domníváme se,	že něco	je uděláno dobře,	a něco jiného zas ne.
Ten přispěl tak a tak	tím a tím	díky tomu a onomu.	Ale my jdeme
od	něčeho	k ničemu,	a tak nemůžeme
mluvit o úspěchu	nebo selhání,	protože všechno	má stejnou buddhovskou
podstatu –	pokud to	nevíme,	pak je to jedinou překážkou
osvícení.	A osvícení	není	nějakým příznačným ne-
pozemským stavem.	Než	začnete studovat Zen,	jsou lidé lidmi a hory
horami.	Během studia Zenu	se to začíná plést.	A po
studiu Zenu jsou lidé	lidmi a hory horami.		Tedy
žádný rozdíl,	až na to, že	nyní už bez	připoutanosti; občas
jsem při diskusích	na toto téma	zjistil,	že někteří lidé
říkají:	„To je sice	hezké,	ale u nás to
nebude fungovat,	protože to přišlo z Východu.“ (Ale dnes		už dávno ztratilo smysl
rozlišovat mezi	Východem a	Západem.	Všechny rozdíly rychle
mizí,	jak	na to rád	poukazuje Bucky Fuller:
proud	východního větru	a opačný	
proud	západního větru	se střetávají	v Americe a
vytvářejí	proud	směřující vzhůru	do vzduchu – do
prostoru, do ticha, do něčeho, které nás podpírá		.)	A tak,
pokud	má někdo z vás	ještě nějaké potíže	s Východem a
Západem,	může si přečíst Mistra Eckharta nebo Blytheovu		knihu o Zenu v
anglické literatuře	nebo knihu Joe Campbella	o mytologii	a filosofii
nebo knihy	Alana Wattse.	A ovšem je tu spousta	dalších
knih ke	čtení,	obrazů k vidění,	poezie

ke čtení (e. e. cummings například),		skulptury,	architektura	a také
divadlo	a tanec,	a teď i trocha	hudby.	
Dnes převažuje	malířství a	sochařství	a tak jako	
dříve,	když začalo být	abstraktní,	se umělci odvolávali	na
hudební postupy,	aby ukázali,	že to, co dělají, má smysl,		
tak nyní zase	říkají skladatelé, aby	objasnili	svou	
práci:	„Podívejte se na malíře	a sochaře,	co už tak drahnou dobu	
dělají.“	Ale	my jsme pořád	v bodě,	kde
většina hudebníků	lpí	na komplikovaných a soutěživost	odcizených zbytcích	
tradice,	a navíc	tradice,	kteřá vždycky byla	
tradicí	boření	tradic, a	ještě navíc, tradicí, kteřá	
co	do svých koncepcí kontrastu	a harmonie	nedržela krok	nejen
s vlastní tradicí,	nýbrž ani se všemi ostatními			
Myslel jsem,	že v tomto posledním	oddlu budu mlčet,	ale ukázalo se,	že
	mám ještě co	řct .	Ostatně mluvím	
o hudbě	Mortona Feldmana	a nejde o to,	zda mám	
pravdu nebo ne.	Mluvím.	A budu mluvit.	A o to tu jde.	
Dnes dopoledne	jsem uvažoval	nad obrazem,	kteřý by někomu z vás	mohl
osvětlit	přirozenou užitečnost	Feldmanovy hudby.	A sice:	
znáte tu	báj,	ve kteřé se hrdina	setká s netvorem	
měnícím	svou podobu?	To,	jak se zvuky mění z jednoho	
provedení	na druhé,	je toho	určitou obdobou.	
A co	udělá hrdina?		(Hrdinové jste vy	
i já,	mimochodem	i Morty.)	Nezalekne se,	
ale	prostě	přijme to,	jakým způsobem interpret	
tento zvuk	změní.	Většinou	tento přelud zmizí.	
A odměna	nebo to hledané	něco	(kteřým je nic)	
je vysloužena.	A to něco,	kteřé vytváří nic,	a je vyslouženo,	znamená,
že každé	něco	je tím, čím skutečně je	,	a
co se stalo?	Žijte šťastně	až do smrti.	A	copak
potřebujeme	nějakou oslavu?	Nemůžeme	se jí vyhnout,	
protože	každý okamžik života	není	ničím jiným	
.	Ale,	co když se mýlím?	Mám zavolat	
Joe Campbellovi	a zeptat se ho	na smysl tvorů	měnících svou podobu	
?	(Těch deset centů	za to už nedám.)	Znal by	
odpověď.	Ale o to	nejde.	Jde o	

toto:	toto je situace, kteřá není více ani méně vážná, než jakákoli jiná situace
z pomezí	života a smrti. Je třeba nezodpovědnosti.
Z kázání Mistra	Eckharta: <i>Bůh stvořil chudé pro bohaté,</i>
odvozují	: „Pokud bychom někam šli a museli přitom
myslet na to,	jak klást nohy před sebe, nikdy bychom tam nedošli.
Pokud by měl malíř	promyšlet všechny tahy štětcem, než udělá ten první,
vůbec by se	k malování nedostal. Držte se svého přesvědčení a jděte rovnou
na věc:	dostanete se tam, kam potřebujete, a o to jde.“
Nedávno	jsem dostal dopis od Pierra Bouleze.
Píše:	„Snažíme se na válku moc nemyslet; žijeme
ze dne na den	a pokračujeme ve svých bádáních až tam, kam to jde
“	

Vraťme se ještě	k Mistru Eckhartovi,	vzhledem k jeho	ostatně
brilantnímu	závěru,	k tónice	a dominantě
neodbytného	závěru	této přednášky	o něčem
a ničem	a jak	se vzájemně	potřebují, aby
mohly fungovat.	Mistr Eckhard	říká, že „Země“	(tedy
každé něco)	„nemůže uniknout	nebi,“	(tedy
ničemu)	„ať prchá nahoru,	ať prchá dolů,	nebe
do ní stejně pronikne,	posilní ji,	oplodní	ji,
ať už	pro její zdar či	její zmar.“	

mp mp mp

Předtím, než jsem napsal tento text, složil jsem 34'46.766" pro dva klavíristy. Oba klavírní party mají stejnou numerickou rytmickou strukturu, nejsou však na sebe vázány žádnou partiturou. Jsou tedy navzájem pohyblivé. V každém případě jsou strukturální segmenty v rámci skutečné doby trvání různé, protože jsem použil koeficient získaný prostřednictvím náhodných operací. Když jsem byl požádán, abych promluvil v rámci Composer's Concourse v Londýně (v říjnu 1954), rozhodl jsem se připravit si pro tuto příležitost text se stejnou rytmickou strukturou, aby bylo možno při přednášce hrát hudbu. Ukázalo se však, že part druhého klavíristy trvá 31'57.9864". Když jsem použil náhodný koeficient na numerickou rytmickou strukturu přednášky, získal jsem hodnotu 39'16.95". Ale po dokončení tohoto textu jsem zjistil, že ho nejsem schopn v tomto čase realizovat. Potřeboval jsem času více. Provedl jsem několik experimentů, při kterých jsem četl dlouhé řádky tak rychle, jak jen to bylo možné. Výsledkem byly dvě sekundy na každý řádek, tedy 45' celkem. Text nelze pohodlně číst ani tak, ale lze se o to alespoň pokusit.

## 45' PRO RECITÁTORA

Klavírní part obsahuje vedle zvuků klavíru a preparovaného klavíru také hluky a pískání. K textu pro recitátora jsem připojil seznam hluků a gest: o jaký hluk nebo gesto se jedná a kdy k němu dojde, jsem určil na základě náhodných operací.

Podobným způsobem se mění i relativní hlasitost projevu: tíše, normálně, nahlas. (Tyto hlasitosti jsou uvedeny v následujícím textu a jsou specifikovány typograficky: kurzíva – tíše, polotučné – normálně, tučná kurzíva – hlasitě.)

Samotný text byl komponován z již dříve napsaných přednášek a z nového materiálu. Odpovědi na všechny následující otázky byly získány na základě náhodných operací:

1. Bude zde řeč nebo ticho?
2. A jak dlouho bude trvat?
3. Pokud řeč, pak to bude nový nebo starý materiál?
4. Pokud starý, pak z které přednášky a z které její části?
5. Pokud nový, jakého z 32 uvedených témat se má týkat?

Struktura (prázdnota; obecně žádná struktura)

Citace

Čas (a rytmus)

Zvuk (a hluky)

Ticho

Náhoda

Technika všeobecně (žádná technika)

Jiné druhy umění (stíny atd.: náhodné zvuky)

Vztahy (synchronicita)

Hudba (umělecké dílo)

Magnetická páska

Preparovaný klavír

Forma

Divadlo (hudební dílo života)

Poslouchání jako nevědomost

Zaměření

Druhá odmocnina a flexibilita

Asymetrie pravděpodobnosti

Technika kazů

Technika házení mincemi

Proměnlivost-neměnnost

Zmnožené reproduktory

Non-dualita

Chyba

Psychologie (expresivita) (inspirace)

Vertikální (vnucené) vztahy

Horizontální (vnucené) vztahy

Proměnlivost částí (tohoto díla)

Skladby pro strunné nástroje

Hudba pro zvonkohru

Činnost při provedení

Důvod

6. Ať už materiál starý nebo nový, v jakých jednotkách (slovo nebo slabika) se bude měřit? A kolik jich bude?

Skladba pro dva klavíristy byla objednána pro provedení v Donaueschingen v září 1954. Stačil jsem ji dokončit právě tak, že jsme stihli s Davidem Tudorem loď do Rotterdamu. Měl jsem v úmyslu napsat tuto řeč při plavbě přes Atlantik. Dvanáct hodin po vyplutí z Manhattanu však loď do něčeho narazila. Pomalu jsme se vrátili do New Yorku. Spolu s dalšími cestujícími, kteří měli v zahraničí nějaké závazky, jsme zorganizovali pro všechny cestující z lodi let do Amsterdamu. 45' pro recitátora jsem psal ve vlacích, v hotelech a restauracích během evropského turné. Když jsem se pak na podzim vrátil do Ameriky, složil jsem skladbu 26'1.1499" pro hráče na smyčcový nástroj (s použitím krátkých skladbiček komponovaných před dvěma lety) a později 27'10.554" pro hráče na bicí. Všechny tyto skladby, včetně tohoto textu, je možno provádět jednotlivě nebo v jakémkoliv společné kombinaci.



0'00"

„A hle, kůň se promění v  
prince, který by bez  
podvolení se hrdiny  
musel zůstat  
bídnu opelichanou herkou.“

10" Na hudbě Christiana Wolffa jsem si  
všiml ještě něčeho jiného. Nelze  
jinak než  
se náhle zaposlouchat,  
stejně jako  
při začínajícím nachlazení

20" nelze jinak než  
náhle  
kýchnout.  
Žel –  
evropská harmonie.

30"

40"

50" Kde to je?

Uvnitř nás,  
ale  
jako prázdná sklenice,  
do níž je

1'00" kdykoli možno  
něco  
nalít,  
prostě něco, omezené něco,  
či dokonce  
je možno

10" vypít sklenici vody.  
Pokud se nevynoří  
další myšlenka,  
je to vše, co bych mohl říct o struktuře.

*Moje  
současná*

20" *kompoziční metoda  
spočívá v  
pozorování  
kazů v papíru,  
na který  
zrovna*

30" *píšu.*

(Zachrápat)

## K

preparovanému klavíru: každý preparovaný klavír se  
preparuje jinak. Mezi struny se vkládají  
objekty a zvuk klavíru

je modifikován, díky různým jejich vlastnostem,

40" ve všech svých parametrech.

Hudba je hrubým zjednodušením situace,

ve které se právě nacházíme. *Samotné ucho*

*není bytost;* hudba je jednou

ze složek divadla. „Zaměření“ znamená, jakých aspektů  
si budeme všimát. Divadlo představuje různé věci,

50" které probíhají současně. Všiml jsem si,

že hudba je pro mě nejživější tehdy, když

mě poslouchání nerozptyluje třeba od dívání. Hudbu

je třeba brát naprosto přirozeně. *Vůbec*

*žádná*

*technika:*

2'00" jediná technika,  
která má cenu.  
Vzpomínám si,  
že se mě někdo  
ptal, co si  
myslím o  
10" technice.  
*A zpočátku  
jsem  
neměl  
co  
říct.*  
20" Po několika  
dnech jsem si  
uvědomil,  
že na techniku  
nemám čas,  
protože  
30" si vždy  
musím nějakou  
najít: jakoukoli  
techniku je možno  
objevit tehdy, když  
se na všechny techniky  
40" zapomene.  
Další technika,  
kterou jsem vymyslel,  
je odvozena  
z knihy  
*I Ging*,  
50" která slouží k vynášení  
předpovědí.  
A  
princip, který  
(rovněž *I Ging*)  
mě zajímá,

(Opřít se o loket)

150/SILENCE

3'00" (teď už vůbec ne)  
se  
nazývá  
„proměnlivost-neměnnost“



10"

(Zasyčet)

*Čas,*

což je název této skladby,  
(tolik minut

20" a tolik sekund),

v němž se

se dějeme spolu se

zvuky. Ať dříve či později;

v tom.

Není to otázka počítání.

30" Naší poezí je nyní

vědomí,

že nevlastníme nic.

Cokoliv je tudíž

(Plácnout do stolu)

potěšením

(protože ho nevlastníme),

40" a proto není třeba

(Zakašlat)

mít obavy.

Tato skladba pružně používá

číslo 10 000: což je

100 x 100 (druhá odmocnina).

*Skutečná doba trvání*

50" *se mění.* Toto

dílo nemá žádnou partituru. Partitury by se měly zrušit. „Výpověď o umění  
již není výpověď o umění.“ Skládá

se z jednotlivých partů. Kterýkoli z nich

je možno hrát společně nebo jej vynechat, a to

v libovolném čase. „Učení je pro mě výhodná pomoc v nouzi, ale

45' PRO RECITÁTORA/151

4'00" neučím nic vnějškového.“ Jako dlouhá kniha, je-li dlouhá kniha mobilem. „Nevzdělaní lpí, vzhledem ke své připoutanosti k bytí, na označovaném a označujícím.“ Není počátku ani konce. Takzvaná harmonie je nucený abstraktní vertikální vztah, který zahlazuje spontánní přenášenou povahu každého zvuku, který je do něj vecpán. Je to

10" vumělkované a nerealistické. Forma potom není něco vzdáleného v samotářské klauzuře. Je právě tady a právě teď. Protože je něčím, co sdělujeme o minulém dění, je moudřejší s tím přestat.

20" *Nebo toto: Hrdina bez mrknutí oka dává sám sebe & svou výpravu všanc bezcílnému kutálení kovové kuličky. Tak bezpečně procházejí, náhodně, bez vlastní vůle,*

30" *mnoha nebezpečnými situacemi.* Začínám naslouchat starým zvukům, těm o kterých jsem si myslel, že jsou opotřebované intelektualizací. Začínám naslouchat starým zvukům jako by opotřebované nebyly. Ticho, stejně jako hudba, neexistuje. Zvuky znějí pořád. Tedy, pokud jsme naživu a můžeme jim naslouchat. *Samozřejmě nejsou.* Ať je vytvářím nebo ne, vždy je možno slyšet zvuky a všechny jsou skvělé.

Pečeme koláč

50" a ukáže se, že cukr nebyl cukrem, ale solí.

(Pročísnout si vlasy)



5'00" Jste hluchí (vrozeň, volbou, touhou) nebo slyšíte (máte vnější, střední a vnitřní ucho O.K.)?

10" V žádném případě.

20"

(Vysmrkat se)

30" Dvanáctitónová řada je metoda. Metoda znamená kontrolu každého jednotlivého tónu. Jejich provádění, gradace, reprízu, tedy víru, že je možno vlastnit vlastní domov.

40" „Je toho moc tu i tady.“

Není v tom dost ničeho.

Dosud jsem napsal dva party pro klavír.

50" Každý part je možno hrát samostatně nebo společně. Každý klavír je preparován jinak, ačkoli jako záležitost zaměření, je možno hrát bez obtěžování se preparací klavíru nebo klavírů. Pokud se připravuje, potom se preparace obvykle mění

6'00" během  
pro-  
vedení.

10" Princip zvaný proměnlivost-neměnnost je následující:  
všechno se mění,  
avšak zatímco se  
některé věci mění,  
jiné se  
nemění.

20"  
Případně ty,

které

se  
30"  
neměnily,

se náhle začnou

měnit  
40"  
et vice versa ad infinitum.

Technika, má-li být k něčemu (zručnost, to je to),

musí být taková, že  
50" neovládá  
prvky jí podřízené. Jinak se  
snadno stane nejasnou.  
A poslouchání je nejlepší  
ve stavu duchovní  
vyprázdněnosti.

7'00" O skladatelích se říká, že  
mají hudební sluch, což obvykle  
znamená, že neslyší nic,  
co se dostane k jejich sluchu.  
Jejich uši jsou obezděny  
zvuky  
10" jejich vlastní představy.

### *Z pěti aspektů*

*si všimněme*

20" *dvou.*

Nejvyšší záměr je nemít vůbec žádný záměr.  
Tím se dostáváme do souladu s přírodou  
v jejím způsobu fungování. Když někdo přijde  
a zeptá se proč?, lze na to odpovědět.

30" Přitom existuje historka, která mi velmi po-  
mohla. Ostatně, co je na technice tak  
zajímavé? *Co je mi po dvanácti tónech v jedné  
řadě?* Jaká řada? Tento pohled na příčiny a účinky  
není důležitý, místo toho se člověk identifikuje  
s tím, co je zde a nyní. Pak hovořil

40" o dvou vlastnostech: nerušený přístup a  
vzájemné pronikání.

Vzájemnost dějů odehrávajících  
se současně je spontánní  
a nepotlačitelná.

50" Jste to vy sami  
ve tvaru, který na sebe  
berete v tomto okamžiku.  
Zastavit se a pochopit, to  
chce  
čas.

8'00"

To jediné,

odpustte mi,

nemohu najít.

10'

Preparace

klavírů

je rovněž

určena náhodou.

Všemožné materiály,

20" jaké existují,

se roztrídí podle

následujících kategorií:

P znamená plasty, kosti, sklo atd.

M znamená kov,

C znamená látku, vlákna, gumu,

30" W znamená dřevo, papír,

X znamená jiné materiály, zvláštní okolnosti,  
možnosti volby atd.

Potom se hází mincemi.

40"

Forma není dvakrát stejná:

50" Sonáty

Fugy

To, že dvě nebo

9'00" více věcí probíhá

ve stejném okamžiku,

znamená jejich vztah.

Počátek

tohoto „work in progress“

nebyl

10" part pro klavíristu

ale, kupodivu,

šest krátkých částí,

z nichž žádná

netrvá více než

minutu,

20" pro hráče na smyčcový nástroj,

tj. hráče na čtyřstrunný nástroj.

Zajisté i věci odehrávající se v  
různých časech jsou rovněž

30" ve vzájemném vztahu.

Má-li to být ještě zřetelnější, potom

magnetická páska dokonale ozřejmí to,

že se nenacházíme ve dvanáctitónové,

ani žádné jiné nespojitě situaci.

Důvodem, proč nyní pracuji s

40" kazy v papíru je tento:

jsem tak schopen

stanovit

určité aspekty zvuku,

jako by byly ve hře,

v níž,

50" samozřejmě,

jsou.

Zvuky, které se náhodně vynořily

při

hraní, nebyly v

10'00" žádném smyslu vyrušením.  
Stále  
více  
mám pocit,  
že se nedostáváme nikam.

10"  
*„Neptám se, zda něco dělám  
dobře nebo špatně.“*  
Změny preparace, které se provádějí  
při vystoupení, jsou  
a) prostá změna polohy  
20" b) celkové nebo dílčí přidání objektů  
c) celkové nebo dílčí odebrání.

O Bachovi nebo Beethovenovi  
tu nebylo řečeno nic.

30" *Jsme ti nejstarší (to vyvolává ticho),  
kdo směřují přímou čarou k poznání  
přítomnosti.*

Před lety jsem se ptal sebe  
sama: „Proč píšu hudbu?“

40" Jedna indická hudebnice mi řekla,  
že tradiční odpovědi v Indii je:  
„Zklidním tak svou mysl, aby byla  
přístupná božským vlivům.“  
Stejně to vyjádřil jeden dávný  
anglický skladatel. *Zvažte to ne-dualisticky.*

50"  
  
„Jde vedle mě, já ho nevidím. Jde dál,  
ale já ho nevnímám.“ Tyto skladby  
zohledňují fyzickou  
stránku hry na nástroj.

158/SILENCE

11'00" V knihách to nenajdete.  
„Proč to neděláte jako já? Odpoutejte  
se od svých myšlenek,  
jako by  
byly  
vystydlým  
populem  
10" dávno  
vyhaslého ohně.“  
Co nahradilo princip proměnlivost-neměnnost,  
když se už o něj nezajímám? Tři mince  
šestkrát hozené vytvoří hexagram, hexagramů  
je šedesát čtyři. Tímto způsobem můžeme zjistit,  
20" která z šedesáti čtyř možností je vybrána. A jak se promění.  
Jaká technika může být lepší než ta,  
která nezanechává stopy? K určení počtu kazů  
v daném papíru se použije hodů mincemi.  
Tento počet je potom potenciálně aktivní.  
Následující hody určí, které jsou skutečně aktivní.  
30" Sestaví se tabulky týkající se temp, počtu  
překrytí čili počtu událostí, které  
mohou probíhat současně, zvuků & tich, trvání,  
hlasitostí, akcentů. *Souznění (to stačí).*  
Struktura není důležitá,  
nicméně ji mám stále, náhodou,  
40" abych stanovil nejprve relativní pravděpodobnost  
trojice a potom stanovil, co z těch tří  
se děje ve světě  
pro studium hudby.  
Připadá mi, že neovlivňuje nic,  
co se v ní děje. Mluvím, ovšem,  
50" o časové struktuře, která prostě  
povoluje vše, co se v ní  
odehrává.  
Čemu já říkám poezie, se často nazývá  
obsahem. Sám jsem to nazval  
formou.

45' PRO RECITÁTORA/159

12'00" Toto je kontinuita  
hudebního díla.  
Kontinuita *dneška*,  
pokud je jí třeba.

Fuga je ještě komplikovanější hrou; ale  
10" lze ji narušit jediným zvukem,  
třeba požární stříkačkou.

20"

(Zakašlat)

Nyní

(Zasmát se)

30" přichází ospalost & tak dál.  
Velmi často člověk neví, že  
soudobá hudba je, nebo by mohla být,  
umění.

Jednoduše má za to, že jen provokuje,  
tak či onak,

(Tlesknout)

40" čili  
chrání nás před zkostnatěním.  
Je možno namítnout, že z tohoto  
hlediska je všechno přípustné. Skutečně,  
všechno *je* přípustné – ale jen pokud se  
bere za základ nic. V naprosté prázdnotě

50" se může odehrát všechno.

*Pocit, že se*

*nedostáváme nikam*

13'00" a to je radost,

která potrvá.

*Proč?*

Moderní malba se prověřuje tímto způsobem: pokud  
nedojde k jejímu zničení dopadem  
stínů, pak jde o pravou olejomalbu.

10" Kašel nebo pláč dítěte nepoškodí  
dobré dílo moderní hudby.

Takovou Pravdu šíří ..... Jelikož se soudobá hudba  
neustále mění podle toho, jak já ji měním,  
půjde o to, aby se zvuky stále více & zcela osvobozovaly.  
Ovšemže víte, že struktura je členění

20" čehokoli na části. Když jsem tu mluvil loni,  
měl jsem krátkou přednášku. *To bylo proto,*  
*že jsem mluvil o něčem;* ale letos mluvím  
o ničem a tudíž budu mluvit

dál. Hudba pro magnetický pás to ozřejmuje,  
jsme v

30" totálně  
aktivní

*Upája.*

40"

Dovolte svým uším odeslat

překvapivou nebo matoucí zprávu. To je Cesta.

Otázka: „Doktore Suzuki, jaký je rozdíl mezi

lidé jsou lidmi & hory horami před studiem zen-buddhismu

& lidé jsou lidmi & hory horami po studiu zen-buddhismu?“ To není otázka

50" zvnitřnění nebo zvnějšnění. Spíš jde o  
stav plynutí dovnitř a ven.

Je třeba citovat Blakea? Zajisté ne. Skvrny jsou skvrnami  
a přitom je třeba dovednosti, aby se  
staly použitelnými.

14'00" Hudba pro magnetický pás vyžaduje řadu reproduktorů.

A také mi připadá, že bych mohl neustále  
poslouchat japonskou hudbu na šakuhači nebo taneční  
hudbu *Jejbičai* kmene Navajo nebo bych mohl nekonečně  
dlouho sedět nebo stát před plastikou *Full Moon*

10" od Richarda Lippolda.

Ale tyto krásy –

Dříve bylo pro mě

trvání konstantou. Nyní se to také

20" mění, jako všechno ostatní.

*Začátek*

*třetího segmentu*

30"

*čtvrtého*

*oddílu.*

40"

Tak jest. Mistrovská díla a  
géniové patří k sobě, a pokud si přebíháním  
od jednoho k druhému uděláme život bezpečnější  
než ve skutečnosti je, potom asi nikdy nepoznáme rizika  
soudobé hudby. Když jsem psal *Imaginary Landscape*

50" pro dvanáct rádií, nebylo to proto, že to měl  
být šok nebo vtíp, ale spíše proto, abych zvýšil  
nepředvídanost situace, která již byla dána  
hodem mincí.

Náhoda,

přesně vzato, je skok, podnítí skok  
z dosahu lpění na sobě samém. Jednou

15'00" provedeno, zapomenuto. S časem se dá  
dělat například toto: měřit ho.

(Plácnout do stolu)

„Kultivujte v sobě co největší podobnost  
s chaosem nekonečných nebes; uklidněte  
svou mysl, uvolněte svého ducha. Budte  
zklidnění jako byste neměli duši. Každý se vrací

10" ke svým kořenům, & aniž by to věděl. Kdyby to věděl,  
nechal by to.“ Struktura. Je dán  
určitý počet aktivních bodů tvořících agregát,  
konstelaci. Mohou se mezi sebou pohybovat a  
bude třeba tyto druhy agregátů roztřídit,  
třeba na stálé a nespojitě.

20"

(Zakašlat)

Můžete zaslechnout zvuk.

30"

*Napsal jsem*

*hudbu pro zvonkohru pro Mary Carolyn Richardsovou* s použitím různě  
poskládaného papíru, do kterého jsem v místech  
skladů vyřízнул malé otvory. Potom jsem jej použil jako šablonu  
pro určení bodů na ploše v počtu stanoveném podle *I Ging*.

40"

Pokud máte zájem, můžete si přečíst podrobný  
popis, který vyjde  
v připravovaném čísle *trans/formation*.

50"

*Když jsem začal používat při rozhodování mince,  
pomyslel jsem si občas: doufám, že to vyjde tak & tak.*



16'00"

*„Země neunikne Nebi.“*

10"

Jak bychom mohli mluvit o omylu, když jsme se shodli na „psychologie nikdy víc“? Z toho, co říkám, by mělo být jasné, že jedna je jedna.

S kontrapunktem je to stejné jako s harmonií,

20" až na to, že je zákeřnější. V roce 1938 jsem si uvědomil, že někteří mladí lidé se o něj stále zajímají. „Pokud chceme řešit problémy, které jsou skutečně důležité, je třeba k nim přistupovat s větší vážností.“

Moje stanovisko je takové:

30" různé techniky je možno sloučit všechny zároveň. Proto je toto dílo, v jehož souvislosti používám slovo pokrok, bez podpory jakékoliv organizující techniky.

*Pokud se vzdáme kontrapunktu,*

40"

*získáme vrstvení*

*a – ovšem také –*

*trochu kontrapunktu, který se sem dostane*

50" *sám od sebe.*

*Jak? To nevím!*

17'00" To nejlepší, co se dá s kontrapunktem dělat, je to, co udělal Schönberg: vyučovat ho.

(Kloktat se zvednutou rukou)

Při tomto způsobu

komponování, když sleduji kazy v papíru,

10" stojím před skutečnou záhadou. To, že jsem zcela bezradný, mi umožňuje pracovat. Když slyším dobře zahraniční hudbu, tak jsem také bezradný.

Pokud nejsem bezradný,

20" potom nebyla dobře zahrána. Beznadějně nepochopitelné. Když se zabýváme hudbou, je to celé trochu zmatené. *Zvuky už nejsou jen zvuky, ale písmeny: A H C D E F G.*

30"

40"

Na konci cesty, když úspěch je téměř na dohled:

50"

Nevím nic. Mohu jen říct, co mě ohromuje jako zvláště proměnlivé

18'00" v

soudobé  
hudbě.

Je politováníhodné, že  
pro evropské myšlení, není to,  
co se skutečně děje, jako třeba náhlé se  
10" zaposlouchání nebo náhlé kýchnutí,  
považováno  
za opravdové.

*Nejen zvuky, nýbrž i hluky! Čím*

je  
tělesný úkon

20" při  
hraní na nějaký nástroj? Ano --

*Například,*

*v mém ohnisku je toho teď jen málo: přednáška*

30" o hudbě: mé hudbě. Ale není to  
přednáška, ani to není hudba; je to – z ne-  
zbytnosti – divadlo: co jiného? Zvolím-li si,  
jako to činím,  
hudbu,  
je tu divadlo, *které*, no, které mám navíc.

40" Ne jen to, nýbrž obé.

50" Umění jako takové je uspořádáním nebo výrazem nebo začleněním.

Je světlem, jak říkají Číňané, ale  
je tu i tma. O čem se dosud nemluvalo,  
je uspořádání osmi reproduktorů: být  
uprostřed přenosu. Zvuky přicházejí  
ze všech směrů. Po osmi jich bude šestnáct.

19'00" Kde je nejlepší místo pro posluchače?

V tom koutě, kde zrovna jsi! Předpokládá se,  
že vše je čisté: žádná špína.

„Tak proč se pořád koupete?“

„Jen se smočit: žádné proč!“ U mě je to po vstávání  
denní činnost, nejsou-li jiné povinnosti.

10"

Právě to skončilo

bylo to potěšení

A teď

20"

Úplně stejně, jen  
jako byste měli nohy trochu  
nad zemí. Na počátku, když se začnete zabývat  
hudbou, jsou lidé lidmi & zvuky

30" zvuky; to hrdinu trochu znejistí,  
ale nakonec se podvolí.

Jeden z nich řekl: Nejspíš ztratil  
své oblíbené zvíře. Druhý řekl: Ne,  
byl to jeho přítel. „*Pouze zaujměte  
polohu*

40" *nicnedělání & vše*

*se*

*proměnění*

*samo*

*sebou.*“

Chvíli uvažujte

o tónu, jeho výšce,

50" hlasitosti, barvě a trvání, a že  
ticho, které je jeho neexistujícím protikladem,  
má pouze trvání. Struktura trvání.

Omyl odděluje rovnou čarou tušení  
toho, co se má stát, od toho,

20'00" co se skutečně děje. Co se skutečně děje, spočívá ovšem v naprosto nelineární situaci a má všeobecný dopad. Proto je omyl fikcí, není za ní

opravdová

10" skutečnost.

Hudbu bez chyb skládá ten, kdo se nestará o příčiny a následky.

Každá

jiná hudba obsahuje chyby.

Jinými slovy: neexistuje

20" rozkol

mezi duchem a hmotou.

A aby si to člověk uvědomil, je třeba si jen tento fakt náhle uvědomit.

Potom je možno psát takové

30" notové délky jako  $1/7 + 1/3 + 3/5$ , všechno zlomky čtvrtové noty. Tím dojde k zdůraznění jedinečnosti, takže dvě téměř stejné notové délky se mohou od sebe lišit

40" jako

dva listy, které ač z jednoho jediného stromu, nejsou

stejně. *Pokud zbude trochu času, povím vám o své návštěvě ve zvukotěsné komoře*

50" *na Harvardu. Nebylo v ní*

*ticho, nýbrž dva zvuky: jeden vysoký a jeden hluboký. Upřednostňované tóny, které zbývají, jsou uspořádány do modů a stupnic, nebo dnes do řad, & začíná abstraktní proces zvaný*

(Zakašlat)

(Opřít se o lokty)



21'00" kompozice. Výraz nějaké ideje.

Jediná struktura,

která připouští přirozené jednání, je tak pružná, že ani není strukturou; píš, abych poslouchal, nikdy neposlouchám a

10" pak nepíšu to, co jsem slyšel. Inspirace není zvláštní příležitostí.

Poté, co jste studovali

hudbu, jsou lidé lidmi a zvuky jsou zvuky. A to znamená: na počátku

20" zaslechnete

zvuk

a

řeknete

si

30"

40" *V té bezprostřední situaci: to je*

Pokud se vám nelíbí,

pokuste se mu

vyhnout,

50" ale ticho si

toho neřádá.

22'00"

Co si myslím & co cítím, mě může  
inspirovat, ale také to jsou  
klapky na očích. Abychom prozřeli,  
musíme překonat představivost, a proto  
musíme stát absolutně tiše, jako bychom  
10" se zastavili uprostřed skoku.

20"

30" *Napadá mě*  
*několik historek, které bych sem rád interpoloval*  
*(podobně jako když právě mluvím*  
*a rozdrnčí se telefon a přitom probíhá*  
*hovor, místo této příliš pečlivé*  
*přípravy na přednášku).*  
40" *Je to vysoko*  
*nebo hluboko*

má to jistou barvu

50" a hlasitost.  
Nechci svou účastí bourat žádnou  
strukturu, která se  
začíná rozvíjet; rozvíjení se  
je zázrak a je třeba mu odklidit z cesty  
všechno, včetně všeho mého. Chybou je

170/SILENCE

23'00" běžné selhání při přechodu z představ  
do skutečnosti.

*Avšak*, chtěl bych  
ještě něco říct o

10" struktuře.  
A především toto:  
jsme na  
začátku.

(Vysmrkat se, promnout si oči)

20" Nebo ne

*A není to*

*lidská bytost* nebo něco takového

30" k podívání; je to vysoko nebo hluboko  
má to určitou barvu & hlasitost,

trvá to určitou dobu.

40" *Konec.*

Je nutno pochopit, že je nejen zapotřebí jasně  
odlišovat komponování od poslouchání,  
ale přestože se všechny věci navzájem liší, neměly  
by nás zajímat jejich rozdíly, ale  
spíš jejich jedinečnost a jejich nekonečná

50" hra prostupování sebou samými a  
námi.

V obou partech pro dva klavíristy

45' PRO RECITÁTORA/171

24'00" existují tři druhy hluků: hluky tvořené uvnitř a vně konstrukce klavíru a další hluky, pískání, bušení atd.

*Čtení not přísluší muzikologům. Neexistuje žádná přímá spojnice mezi notou*

10" *a zvukem.*

20" *Vertikálně, ve stejném prostoru, se vyskytnou všechny*

30" *tónové oblasti.*

Zpočátku bylo pro mě měnění a neměnění temp otázkou flexibility. Tato záležitost se však sama redukuje na čas, který

40" je buď krátký, nebo dlouhý. A ta opět na násobení při použití různých činitelů. Komunikace, pokud je jí třeba, je způsobem, jak soustředit pozornost na vlastní psychologii.

50" Pokud jí připustíme, uskuteční se

sama o sobě, koneckonců je nevyhnutelná.

25'00"

Pokud by šlo

o záměr vytvořit další list, pak by to byla shoda okolností, imitace přírody, v níž je každý list podroben globálnímu řádu, který by měl být svobodný, protože tak přispívá

10" „jejím způsobem dění.“ Pak nebude mít vlastní jedinečné postavení v jedinečnosti prostoru, plagiátorství výsledku, ale bude aktivní od doby „před začátkem dění“. (*Velmi se to blíží*)

20" *bytí zde a nyní.)*

(Tlesknout)

Takže první zvuk, který zazní, se

30" použije jako odrazové prkno; to první něco nás odrazí do ničeho a z tohoto ničeho vznikne další něco; atd. jako u střídavého proudu. Žádný zvuk se nebojí ticha, které ho umlčuje. Avšak pokud se ho straníte, je to škoda, protože

40" se veskrze podobá životu & tak jako život je základním důvodem radosti. Lidé říkají, někdy, nesměle.

Vědecké

50" metody předpovědi počasí například říkají: je to obsaženo ve všech svých akustických detailech. U záměrné divadelní akce bych spatra řekl, že minimální počet nutných akcí probíhajících současně je pět. Jasně hlavy snadno a rychle prohlédnou rozpaky vyplývající při menším počtu.

26'00" Moderní intervaly: ale abychom je vytvořili, bylo třeba vštípit mysl, že nebude vnímat tónové postupy, které by připomínaly zvuky, které ucho ve skutečnosti neslyší.

10" Ten je nejvíce zadlužený, ne ten, který se snaží prosadit svou myšlenku? a který by býval musel zůstat – to je můj postřeh. Záměrné akce, které mají probíhat zároveň, nemusí být komponovány stejným

20" způsobem. Kdybychom komponovali bez invence, riskovali bychom, že zapadneme do ideového marasmu. Spustte současně několik rádií. A zas tu máme systém reproduktorů. Kromě toho, že jsme skutečně v sále, nedokáže již naše mysl

30" fungovat jako A B C.

Divadlo se koná  
kdykoli a kdekoli jsme a umění jen  
40" usnadňuje víru v to, že to tak je. Nevědomost, o které hovořím, neznamená ztrátu smyslového vnímání, naopak. Otázkou je kdy: nyní. „At'uniká nahoru nebo dolů.“ Chová se

50" to tak, že dokážeme „slyšet skrz“ hudební dílo, tak jako můžeme něco „prohlédnout“. Echa, drobení a měnění tempa a synchronizace. Jemné prostředky úzce

27'00" souvisí s násobným členěním procesu. A třeba právě zde se začínáme dostávat do oblasti imobility. *Každý z nás* nahlíží potřebu mobility. Kdybych neměl co říct, bylo by to jiné. To, co je nyní, je to, co je: rychleji a pomaleji.

10" Zvažujme prostor mezi reproduktory: jak ho pojmout, jasné.

20" Své domy si

nosíme v sobě,

proto můžeme *létat*

30"

Každý okamžik se projevuje v tom, co se děje. Já

jsem si odvodil metodu skládání hudby pomocí

40" házení mincí

z metody používané v Knize proměn. Můžete namítnout, že z tohoto pohledu je vše možné.

50" Ve skutečnosti je možné vše, avšak jen tehdy, pokud se za základ vezme „nic“. V úplné prázdnotě se může odehrát cokoli. A není třeba dodávat,

28'00" že každý zvuk je jedinečný (nahodile vzniká při hraní)  
a nemá povědomí  
o evropské historii a teorii:  
když svou mysl soustředíme  
na prázdnotu,  
na prostor,

10" může v něm být obsaženo všechno,  
skutečně, přímo v něm.

V žádném smyslu nejde o vyrušení.

*Všiml jsem si,*

20" že jsem potřeboval cestu  
*Něco jiného*

To způsobuje určité váhání

hrdina by měl zůstat,

30" teď ví, že je nejlepší,

žádá hrdinu, aby ho zabil.

*Existují tři druhy.* Díky slovům

jsme se stali sluhy. Centrála

je všude, přijímá i vysílá. Co je

pasivita? Jen jeden mnich v klášteře, ten nejstarší, napsal báseň,

40" ale noc a den zůstal vzhůru, aby si ji promyslel. Ostatní mnichové to ani  
nezkusili, protože věděli, že stejně vyhraje ten nejstarší. Když byla  
báseň konečně hotova, zněla: Kontinuita se uskutečňuje sama  
od sebe a věci se dějí zároveň.

To vše je správné a pravdivé: není třeba

brát na zřetel, řekněme, intonaci, kontrapunkt,

50" stupnice, cestu tam a cestu zpět; a, také, kdy?

Začíná abstraktní proces zvaný komponování. Jinak

těž: skladatel

používá zvuky, aby vyjádřil nějakou myšlenku:

Pročpak

stojíš tam nahoře, když

29'00" odpovídáš

Ne

na všechny naše otázky?

Ten člověk nahoře řekl: *Jenom tak stojím,*

10"

*Nemáte-li již žádné dotazy.*

Pro mě to znamená vědět víc,

a

20" víc ne, co já.

Pokud je to

na papíře, pak je to grafika: kaligrafie.

Pokud je to slyšet a vidět, pak je to ono.

Neexistují odpovědi. Potom, ovšem,

existují odpovědi, ale po poslední

30" odpovědi se všechny otázky jeví  
jako absurdní,

zatímco dosavadní otázky

vypadají inteligentněji než

odpovědi. Někdo se zeptal Debussyho

*Ztratil se vám váš přítel?*

40"

Ne pane, ani svého přítele jsem  
nepozbyl.

Je to

zajímavé? Je a není. Ale

jedno je jisté. Ve vztahu ke

50" kontrapunktu, melodii, harmonii,

rytmu a jakýmkoliv hudebním postupům  
jsou *zbytečné.*

30'00"

Vše, co je třeba, je prázdný  
rozměr času a nechat ho uplatnit jeho magnetičnost.  
Nakonec v něm toho bude tolik, až to  
hvízdá. Aby to mohl použít na všechny různé charakteristiky,  
musel to nutně redukovat na čísla. Rovněž objevil mate-  
matické řešení vztahu mezi řadami. Vzpomínám si,  
že jsem v dětství miloval všechny zvuky, i ty nepreparované; měl jsem  
je rád zvláště v ústech, tvářích a jazyku –  
a morální poučení je následující: „Nej-  
povrchnější způsob ovlivňování někoho jiného je hovorem,  
který se neopírá o žádnou skutečnost. Důsledek  
tohoto pouhého mletí hubou  
bude vždy bezvýznamný.“

„*Věřím*, že brzy dokážeme

30" ovládat automatismus Náhody, je-  
muž nedůvěřuji jako snadnosti, která  
není naprosto nutná. Neboť, posléze,  
v rámci interpolací a interferencí mezi  
různými řadami (když jedna z nich  
přejde z délek trvání do tónových  
40" výšek a současně jiná z intenzit  
do nasazení atd.), je již  
dostatečný počet neznámých.“

50" (Zmenšuje svou lásku a zvětšuje svůj strach  
a starost o to, co si lidé pomyslí.)

(Úder pěstí do stolu)

31'00"

Pro studium

10" hudby je k mání všechen možný  
čas,  
ale pro život  
sotva nějaký.  
20" Protože život se odehrává  
v každém okamžiku.

30"

40" Nerušený.

(Zívnout)

50"

Magnetická páska má dvě  
rizika: jedním je hudba (celá její historie  
a filosofie); a druhým je pocit  
potřeby hudebního nástroje.



32'00" Jedním je *Pacifik 231* 1954 a druhým:  
varhanní hudba.

Pokud máte zájem,

přečtěte si o tom podrobnou studii.

10"

Pokud je třeba  
udělat deset věcí a já udělám pouze dvě z nich, změnilo se  
zaměření. V jeho uchu najde kovovou kuličku a  
a hodí ji na cestu, před ně, takže,

20" jak kůň stále radí, nechá se jí  
vést. I toto je *odevzdání sebe sama*.

Dá se ještě něco  
říct o struktuře?

Ano, i nadále

30" vše podpírá: jediná její potíž  
je tam, kde zápas o podpírání je již

v chodu. Obavy z čeho?

40" Každý papír je vhodný pro pozorování  
jeho vad.

Pokud se odhodláme překopírovat na  
druhý arch to, co se objevilo na  
prvním, pak to bude zřejmé.

50"

Co?

33'00" Magnetická páska,  
jako věc všeobecného zájmu, se může vytrátit.

Něco se povídá o strojích a kartách.

Přesuňme se ale k nepředvídatelnosti.

10"

Struktura je jako most od-

nikud nikam.

(Opřít se o loket)

20"

Pokud dojde k něčemu ve vztahu  
k něčemu jinému, je dříve či později vše jiné,  
avšak nestalo se nic, co by bylo trvale  
důležité. Teď tu mluvím &

30" soudobá hudba se mění. Jako se mění  
život. Pokud by se neměnila, byla by mrtvá.

Proto náhoda tak velkou měrou zasahuje  
do mých prostředků, které  
jsou velmi jemné. A to v okamžiku vynoření se

40" nějaké možnosti.

(Zívnout)

Nyní

pracuji na tom, abych dokázal pracovat bez diagramů,  
bez jakékoli podpory v globálním prostoru. Nyní nahlížím,  
při mnoha pozvolných přechodech, jako je

50" tempo coby proudy (měnící se & ne-  
měnící), že dokud se rozlišuje, potud  
problémy pře-  
trávají. Každý z nás má své vlastní myšlenky, své vlastní  
zkušenosti & každá zkušenost se mění, & když

34'00" přemýšlíme (jak tě dostat do takového  
stavu zmatenosti, že si budeš myslet, že zvuk není  
to, co se slyší, ale spíš to, co se vidí),  
raduji se ze všech zkušeností, kterých  
jsem nabyl s preparovaným klavírem; neboť jsem  
díky tomu poznal, jak se vzájemně liší dva klavíry  
10" a hudba (tak zvaná)

nám vnucuje myšlenku,

že dva klavíry jsou stejné. A to není pravda.

20"

30"

Je to vrženo pryč.

40"

50"

Prostě to vyšlo tak, že číselné  
řady, na kterých se zakládá toto  
dílo, tvoří součin 100 x 100, tedy  
celkem 10 000. To je v tuto chvíli milé: svět,

(Zvednout hodinky [k mikrofonu])

35'00" 10 000 věcí. Ale názvem jsou prostě  
minuty a sekundy. Otázka pro vás:  
Co vás nutí tak opatrně pracovat  
v dualistických pojmech?

A B

Tak jako putování

10" odsud do Egypta je sice jedinou cestou, ale  
také více či méně složitým souborem  
zkušeností podobně jako se některé  
čínské znaky píší jedním tahem,  
ale jiné dvěma nebo několika  
nebo mnoha. A ne tak,

20" jak by se nám to v životě hodilo. Na-  
příklad někdo řekl: Umění by mělo  
přicházet shůry. Platil tam denní  
rozvrh a hodiny určené ke  
snídani, ale jednoho dne jsem  
spatřil ptáka kardinála a téhož dne  
30" jsem zaslechl datla. Také jsem se  
setkal s Mistrem Eckhartem. A ovšem  
Kansas. Arizona je  
zajímavější.

Ne-

40" mám co říct a říkám to a  
je to poezie.

Už se nejedná o další pohyb po

50" kamenech (stupnice jakéhokoli

stupně, řady čehokoli), ale můžeme se  
pohybovat – nebo tak vypadat – v každém  
bodě tohoto globálního prostoru dost dlouho,

36'00" abychom se dočkali konce této bachománie. Jeden žák mi kdysi řekl: chápu to, co říkáte o Beethovenovi & nejspíš s tím souhlasím, ale musím vám položit vážnou otázku: „Co si myslíte o Bachovi?“

10"

Nyní jsme u konce části zabývající se strukturou.

Že se dvě události

20" odehrávají současně je Je naprosto možné, že se něco

jejich vztah: synchronicita. To Brzda například znamená pohyb ze středu všemi

30"

směry a tím se čas jasně Je třeba zastavit a opravit to? do očí bijící. Sotva to může být jinak.

porouchá. Stroje neběží nikdy synchronně,  
40" ani ty synchronní. Pokud potřebuješ několik věcí současně, použij jednu jako základ, a jeden motor.

Být &

být přítomen.

Bylo by to

50"

opakování? Jen kdybychom se domnívali, že nám to patří, ale protože nepatří, je to svobodné & my též. Skoro

každý má pojem o budoucnosti a

184/SILENCE

(Předklonit se, zakašlat)

(Gesto rukou „Ne“, zvuk polibku)

37'00" jak je nejistá.

Zvuk je zvukem.

Aby to bylo jasné, je třeba se přestat zabývat studiem hudby.

10"

Nejpodnětnější

na magnetické pásce je toto: ať to skutečně děláme nebo ne, všechno co doopravdy děláme, tedy právě děláme, je tím radikálně ovlivněno.

Rytmus není aritmetika.

A právě tak i toto nedokončené dílo: dosud pro dva klavíristy,

20" hráče na smyčcové nástroje, mluvený hlas

Demarkační čáry jsou O.K.,

pokud mají něco společného s možnostmi.

Je třeba jasně vidět, že společného nemají nic. Zvuk není k ničemu:

ale bez něho by život netrval ~~ani~~

30" okamžik. Je jen znepokojující si myslet, že bychom rádi byli někde jinde. Teď jsme zde.

40"

Nám

nejapným hudebníkům je stále jasnější, že vzájemné pronikání znamená, že každý z těchto nejúctyhodnějších se pohybuje všemi směry ven.

50" Pronikat & být pronikán bez

ohledu na čas.

Výzkum na poli

45' PRO RECITÁTORA/185

38'00" hudby se provádí tak, jako  
se provádí na jiných  
polích.

10"

Při zkoumání obrazů:

dokáží čelit působení stínů?  
20"

Už nějakou  
dobu si vystačím s jedničkou až  
šedesátčtyřkou; nedokážu ale říct, jak  
dlouho to potrvá. Mohl bych se vrátit  
30" ke dvojce nebo:

Jeden reproduktor je málo, stejně tak  
dva nebo tři nebo čtyři: podle mě by se  
40" mohlo začít s pěti. Co začíná, je naše  
neschopnost pochopit, „že náhodu  
je naopak třeba pevně ovládat.

Použijí-li se obecně tabulky nebo řady tabulek, pak  
se domnívám, že je možno k ní  
50" dospět přímo“

Forma  
zajímá každého a naštěstí je  
všude, kde jste, a není místa,  
kde by nebyla. Toto je  
Nejvyšší pravda.

39'00"

Nakonec se vše bude odehrávat  
souběžně: nic za plátnem, pokud plátno není  
vpředu. Bouchnutí začne převládat

10" nad třesknutím. Je třeba soustředit svoji reakční  
schopnost a vyrazit vpřed různými rychlostmi.  
A přitom ovšem dodržovat všeobecné zásady  
křesťanského života. Já sám, víc než na křesťanství  
myslím častěji na to, abych chytil vlak.

20"

Kladu důraz na podnětnou činnost, i když

Bez systému reproduktorů bude vše  
jen hudbou a pokorou. Ale naštěstí  
30" je tu klavír a je ho kdykoli a jakkoli  
možno preparovat. Jinak  
by se z něj stal nástroj.

Je to jako, jak řekl  
Artaud, nemoc. Nevyhnutelná. A  
netušená.

40"

Je třeba  
mít mysl bdělou, ale  
prázdnou. Události se objeví, projdou  
a pominou. Pak nelze brát zřetel  
na omyly. Všechno se vždy

50" nějak zvrtně.

(Opřít se o lokty)

(Třikrát hvíznout)

40'00"

Nikdy se to nedozvíme,

ale

odehrává se něco

10"

jiného: dostávám se pozvolna nikam,  
jak řeč pozvolně postupuje,  
je to radost, která potrvá, i  
když jsme čímkoli  
podrážděni. Tím se vysvětluje,

20"

co měl na mysli, když řekl, že  
je propojen se všemi zvuky a tak může  
předvídat, co se stane, i když nenapsal žádné  
takové noty – při pokojové teplotě jako ostatní skladatelé.

30"

U hudby skoro všech skladatelů jsem si všiml,  
že ji lze ještě vytržbit zvýšením nepředvídatelnosti,  
která je již v této situaci obsažena:

40" Je ji možno ovládat pouze v jednom aspektu, a to tak,

aby to nemělo vliv na nic z toho, co se  
odehrává: Technika, jejímž důsledkem je absence techniky atd.  
Odpovědí je ovšem čas, a jelikož je máme, tedy ty  
stopky, můžeme je buď použít,  
nebo na ně navždy zapomenout & nikdy

50" se už nevracet. Zahrajte moji skladbu pro zvony. Zda ji  
slyším nebo ne, je nedůležité: ale dokud ji někdo  
neuslyší, pak bude hudba ve stázi.

Než umřu, zanechám

závěť, protože chce-li člověk něco

dokonat, potom je sentimentalita užitečná. Nemám

41'00" nejmenší tušení, co je ve světě  
dobré, ale místo toho, úplně pasivně & často  
i proti tomu, co se považuje za správný  
názor, přijímám to, co se děje.

Zjišťuji, že je důležité provádět

10" větší počet kroků.

Slyšel jsem příběh o hrdinovi z Irska, po

kterém chtěla jeho žárlivá tchýně,  
aby odešel na jeden vzdálený ostrov.

Inspiraci je třeba zabránit

20" za každou cenu, což znamená: jednej  
tak, aby se inspirace nevyskytovala  
jako alternativa, nýbrž  
aby existovala věčně. Potom ovšem  
se divadlo a hudba zcela rozplyne  
v oblasti umění, kam, jak známo,

30" patří. Ticho v umění není skutečným  
tichem a rozdíl mezi nimi je jako  
mezi kontinuitou a vzájemným pronikáním. To  
je totéž.

(Zapálit sirku)

(Zvednout ruku)

40"

Hudba si prostě zkouší věci podle  
školských osnov, aby se ukázalo, co se  
stane. Etudy. Dělají věci snazší, ale ne  
skutečné. Jedině divadlo se  
blíží tomu, co je.

50"

Pro mě to znamená, že se dozvídám  
stále více ne o tom, co si myslím o zvuku, ale

42'00"

čím ve skutečnosti je, ve všech jeho akustických parametrech, & potom ho nechám být, aby se sám měnil v měnícím se zvukovém prostředí.

10" Dělá to na základě důvěrného styku rozmanitosti s prázdnotou. Mysl nemá v sobě nic, ale vše ostatní je aktivní a neztratí se ani jediný okamžik při konání toho, co je třeba udělat. Později, pokud chcete, si můžete přečíst o proměnlivosti  
20" a neměnnosti. Opakuji: už mě to nezajímá. Zajímá mě asymetrie.

Pokud se někdo

30" považuje za ochránce slova „hudba“, ať si ho chrání a najde si jiné slovo pro všechno ostatní, co prochází ušima. Potýkání se se slovy, hluky, je ztrátou času. Celé je to divadlo a my jsme v něm,  
40" milujeme ho a děláme ho.

50" Ale pozor!

Nyní se nacházíme uprostřed

čtvrtého oddílu

43'00" této přednášky

10"

Něco takového

20"

jako ticho neexistuje. Vždy se děje

něco, co vytváří zvuk.

30"

Nikoho nemůže nic napadnout,

začne-li doopravdy poslouchat.

Je to velice prosté, ale zvláště naléhavé

40"

Pánbůh ví, zda ano nebo ne

ten příští

50"

(Úder pěstí)

44'00"

Navždy? Nyní?

10"

(Vysmrkat se)

20"

Poslouchat to nebo to zkomponovat

není různé

30"

jen snazší

než žít podle toho.  
tedy pro mě, protože je to tak.

Snazší,

(Zakašlat)

Bez chyby.

A žádný úžas nad tím, co bude následovat.

40" Plni života procházet „mnoha  
nebezpečnými situacemi“. (Byl objeven  
až později?) A za jakým účelem píšete  
hudbu vy? Nezabývám se  
účely; zabývám se zvuky.

Co

50" jsou to za zvuky? Tvořím je,  
i když potichu sedím  
a rozhlížím se po houbách.

Jak rychle rostou v drtinách.

.....

Sonya Sekulová se mě zeptala: „Proč s námi nechceš jít k Reisům?“ Odpověděl jsem, že nejsem pozván. „Ale běž,“ řekla Sonya, „jím to vadit nebude.“ Když jsme vešli, uvítala nás paní Reisová velice přátelsky a dokonce se zeptala, co bych chtěl na pití. Řekla jsem, že rum. „To je mi líto,“ řekla, „ale na baru žádný nemáme – zajdu dolů do suterénu a láhev přinesu.“ Řekl jsem jí, aby se neobtěžovala, ale ona na tom trvala. Zatímco byla pryč, udělal jsem v baru inventuru a zjistil, že mají whisky Bushmills Irish, kterou mám velmi rád. Nechal jsem si nalít a něco vypil. Když se paní Reisová vrátila s rumem, pil jsem přirozeně i ten. Když se paní Reisová dívala, tak jsem pil rum, a whisky, když se nedívala. Za nějakou dobu Sonya povídá: „Pojďme už. Vezmi si láhev s Irskou, já si vezmu kabát a sejdeme se v přízemí.“ Já na to: „Ty vezmeš láhev, já ti vezmu kabát.“ S tím souhlasila. Šel jsem do přízemí a vyzvedl její kožich. Sonya přiběhla dolů s Irskou. Vyšli jsme do sněhu. „Nechceš si ho vzít na sebe?“, zeptal jsem se. „Ne, auto mám hned tady. Hoď ho na zadní sedadlo,“ odpověděla. Minuli jsme několik domů, když Sonya řekla: „Tohle není můj kabát.“ Zeptal jsem se: „Jak jsi na to přišla?“ „Ten parfém,“ řekla. Zajeli jsme na Grand Street a vypili láhev s Irskou. Přitom jsme si mluvili o tom, že kabát prodáme v některém vzdálenějším městě. Sonya řekla, že zná překupníka s kradeným zbožím v St. Louis. Kolem půlnoci jsem zavolał k Reisům a panu Reísovi řekl: „Mám kabát.“ A on na to: „Díky bohu!“ Domluvili jsme se, že mu ho přinesu dopoledne do jeho kanceláře. Tam jsem mu vysvětlil, že se jednalo o omyl. Než jsme se rozloučili, zašeptal: „Nikdo se o tom nedozví ani slovo.“ Šel jsem k výtahu a on běžel dolů do haly. „Co je s tím kabátem paní Reisové?“ ptal se. „O žádném jejím kabátu nic nevím, já ho nesebral,“ byla moje odpověď.

Z Indie dorazily dvě dřevěné krabičky s orientálním kořením a pochutinami. Jedna byla pro Davida Tudora a jedna pro mne. Když jsme svoje krabičky otevřeli, zjistili jsme, že je jejich obsah pomíchán. Víčka plechoviček se záhadným způsobem otevřela. Plastové sáčky se sušenými boby a palmovým cukrem se roztrhly. Cínová víčka plechoviček s draceným chilli odpadla. Veškeré koření bylo pomícháno s dřevitou vatou, která měla zajistit stabilní polohu jednotlivých položek. Odložil jsem krabičku do rohu a snažil se na celou věc zapomenout. Davit Tudor se ale dal do práce. Připravil si misky různých velikostí, sítko nejméně jedenácti různých velikostí, pár kleštiček a malý nožík a pustil se do práce, která mu zabrala celé tři dny. Na jejím konci byla koření roztríděna, všechny druhy bobů zvlášť, všechny kousky palmového cukru odděleny od koření a z jejich otvorů odstraněny přilepené boby. Poté mi zavolał: „Jestli chceš s tou svou krabičkou něco dělat, dej mi vědět. Rád ti pomohu.“

Jedna kniha doktora Suzukiho končí poetickým textem jednoho japonského mnicha, který popisuje svoje osvícení. V závěrečných verších konstatuje: „Teď, když jsem osvícen, jsem na tom stejně bídně jako kdykoli předtím.“

Během svého života čelil Mistr Eckhart několika procesům, na kterých měl být exkomunikován. (Ve svých kázáních používal výrazy jako: „Drahý Bože, prosím tě, zbav mě Boha.“) Žádný z nich však nebyl úspěšný, neboť se při nich dokázal obratně hájit. Avšak po jeho smrti útoky na jeho osobu pokračovaly. Teprve když se nemohl hájit, byl Mistr Eckhart exkomunikován.

Když jsem byl v lednu 1961 pozván, abych na Evening School of Pratt Institute v Brooklynu pronesl přednášku, řekli mi, že studenti považují za palčivé otázky: Kam jdeme? a Co děláme? Tyto otázky se staly jejím předmětem; texty jsem zkomponoval na základě své Cartridge Music.

Jsou sestaveny tak, že představují čtyři simultánní přednášky. Nicméně, vytisknout čtyři řádky simultánně by znamenalo vytisknout je na sebe, a to by zrovna nebylo moc poutavé. Účelem uvedeného textu je, aby slova byla čitelná. Ale je to výhoda pochybná, protože jsem chtěl říct, že naše prožitky, přijímány všechny zároveň, procházejí daleko za naše vědomé pochopení.

Část této přednášky byla vytištěna v Ring des Arts, v Paříži (léto 1961) v odlišné typografické úpravě. Celá přednáška byla nahrána nakladatelstvím

## KAM JDEME? A CO DĚLÁME?

C. F. Peters, New York, na čtyři jednostopé pásky (rychlostí 7 1/2 palců za sekundu, každá čtyřicet pět minut). Při přednesu je třeba dodržovat následující pokyny: čtyři nezávislé přednášky je možno použít vcelku nebo zčásti – vodorovně i svisle. Způsob zápisu není pro přednášku důležitý. Dvacet pět řádků lze přečíst za minutu, 1 1/4 minuty nebo 1 1/2 minuty; přednášky tak budou podle toho trvat zhruba 37, 47 nebo 57 minut. Přitom je možno použít i jinou rychlost přednesu.

Přednáška je určena pro jednoho přednášejícího, který může číst „naživo“ kterýkoli z těchto textů. Na toto čtení se pak mohou vrstvit nahraná čtení. Případně se všechno nahraje a pak jen přehraje. Přitom je možno obměňovat hlasitost – pro tento účel je třeba použít partituru mé skladby WBAI (rovněž C. F. Peters).

Jednou jsem si s Carolyn a Earle Brownovými vyrazil na venkov. Přitom jsme začali diskutovat o výroku Anandy Coomaraswamyho, který tvrdí, že tradiční poslání umělce je napodobovat přírodu v jejím způsobu jednání. To mě zavedlo k představě, že umění se mění, protože se mění věda – tedy, změny ve vědě zprostředkovávají umělcům jiná pochopení toho, jak příroda funguje.

Hned druhý den se na mě vrhl jakýsi univerzitní produkt z Phi Beta Kappa a povídá: „Ty si tedy myslíš, že umění následuje vědu, zatímco Blake se domnívá, že umění jde před vědou? A hned to tu máte: ovládá člověk přírodu nebo je jako její součást a jde s ní? Abych k vám byl zcela upřímný: příroda je pro mě daleko zajímavější než jakékoli ovládnutí přírody člověkem. Z toho ale nevyplývá, že bych

byl misantropem. Myslím si, že lidé jsou báječní, a to si myslím proto, že v některých případech dokáží změnit svůj názor (tím míním jednotlivé lidi a sebe samého).

Ne v celé naší minulosti, nýbrž v určitých jejích obdobích, jsme byli učeni, vedeni k víře, že jsme to my, kdo – ve vztahu k přírodě – točí volantem. A pokud bychom jím netočili, potom život ztrácí smysl. Ale, na lidské mysli je úžasné to, že dovede obrátit své ostří i proti sobě a nesmyslnost považovat za nejvyšší smysl.

Proto jsem připravil přednášku, u níž se, určitými způsoby, nedá smysl snadno vytušit, i když potřeba srozumitelnosti mne stále vábí jako bludička. Dovolil jsem si to udělat ne proto, že bych vámi, kteří jste přítomni, pohrdal, ale z úcty ke způsobu, jak příroda podle mě funguje. Tento pohled nás všechny staví na rovinu – přesto, že jsou mezi námi i lidé nešťastní: ať už chromí, slepí, hloupí, schizoidní nebo chudí.

A jsme tu. Řekněme naší společné přítomnosti v Chaosu své Ano.

Když začneme dnes něco katalogizovat,

.  
. .  
.

zjistíme, že jsme se

.  
. .  
.

nekonečně zapletli do

.  
. .  
.

křížových odkazů. Nebylo by méně

Ti z nás, kteří nesouhlasí, chodí

.  
. .  
.

vhodné začít obráceně, jak to

kolem pospolu. Provázek upuštěný Duchampem.

.  
.

dělají v nějakém zapadlém

Najal si byt, aniž by ho mohl

.  
.

knižním antikvariátě?

zaplatit. Tancovali na betonové podlaze.

.  
. .  
.

Svíčky na „Koncertu se svíčkami“ jsou

.  
.

Jednou na Silvestra se mi sešlo

elektrické. Řekli, že ty voskové

.  
.

příliš mnoho pozvání. Rozhodl jsem se, jsou pro ně nebezpečné. Dosud nezjistili,

.



•  
že půjdu na všechny večírky  
že nebezpečné jsou i

•  
•  
•  
a zůstanu na tom nejlepším.  
elektrické – a to i přes

•  
•  
Na ten, o kterém jsem se domníval,  
klimatizaci. Kdybych si mohl

•  
•  
že bude nevalný, jsem přišel dřív a zůstal  
otevřít okna, dělal bych to

•  
•  
tam celý večer – jinam jsem už nešel.  
často a jen tak.

•  
•  
•  
Napsal bych dříve, ale

•  
•  
začal jsem číst knihu a

•  
nedokázal ji už odložit. Je prostě

•  
•  
•  
úžasná. Napíšu autorovi.

Jak se tam dostaneme, když

•  
•  
•  
nemáme nejmenší zdání,

•  
•  
•  
čeho se dočkáme, až se

•  
•  
•  
tam dostaneme? Taky nevíme,

•  
•  
•  
Tři ptáci a telefon vyzvání. Má to

•  
•  
•  
jak přistát a nemáme

•  
•  
•  
nějakou souvislost s tím, kam jdeme? Řekne

•  
•  
•  
možnost si to zkusit

•  
•  
•  
nám to, jakým směrem se vydat:

•  
předem. Možná pak

•  
•  
•  
chodbou ven?

•  
•  
•  
zapadneme do husté, na míli

•  
•  
•  
Vytáhnu meč a useknu si

•  
•  
•  
tlusté vrstvy prachu. Co pak?

•  
•  
•  
hlavu, a ta se bude kutálet tam, kam

•  
•  
•  
zrovna jdeme. Otázkou je: myslí to

•  
•  
•  
vázně, když říkají „Vstup zakázán“?

•  
•  
•  
V jistém smyslu jdeme do krajností.

•  
•  
•  
**Chcete vědět, co děláme?**

Tak tohle děláme. V podstatě

•  
•  
•  
**Porušujeme pravidla, včetně**

to ale ani nemusíme zahrnout

•  
•  
•  
svých vlastních. A jak to svedeme?

do svých činností. Máme sklon štvát se

•  
•  
•  
**Tak, že necháváme hodně prostoru hodnotám X.**

za tím, co považujeme za naše meze,

**Dům byl bytelně postaven, takže**

•  
•  
•  
abychom zjistili, jak krotké

i když začal hořet, ne-

Když už jsme něco

•  
•  
•  
jsou naše touhy. Kdy konečně pochopíme,

vyhořel celý. Oheň ho prostě vykuchal.

ušli, nezměkli jsme? (Říkává se,

**KAM JDEME? A CO DĚLÁME?/197**

že je to bez konce? Co je pak  
Nestáváme se méně vědeckými,  
že ano.) Měknutí je

krajní? Velmi hluboké zvuky,  
nýbrž více vědeckými. Do vědy jsme  
zjemňování. Ponechané sobě napospas

extrémně hluboké, jsou tak těžko dosažitelné,  
nezahrnují pravděpodobnost.  
nás buďto sežerou ptáci nebo shnijeme.

Umění dáváme do muzeí a odebíráme ho  
a přesto se za nimi honíme  
Děkuji vám, nebo tomu, kdo  
Ovšem, naše klimatizace

z našeho života. Domů si nosíme stroje,  
a nedoženeme je, jsou pro nás  
otevřít a zavírat dveře? Ve dnech, kdy  
je tak dokonalá, že když nás

aby tu žily společně s námi. A teď,  
příliš tiché. A my bychom chtěli, aby  
to nikdo nebere, přestáváme telefonovat.  
zabije, nenechá nás

když stroje u nás zdomácněly,  
byly maximálně hlasité. Když ohlásíte,  
Chodíme sem a zase tam a zase sem  
shnít: vyschneme.

musíme najít způsob, jak je  
že zazní hluboký  
a tam. Nakonec půjdeme  
Ale protože okna nejdou

zabavit. Pokud to nedokážeme,  
a hlasitý zvuk, myslím si  
a už se nevrátíme.  
otevírat, pak sotva můžeme o-

pak vybuchnou, ale budeme to my,  
že každý druhý si pospíší,

čekávat, že nás to odfoukne ven. Vždycky

kdo vyletí ven. Náhle se objevil Měsíc,  
aby si ho poslechl. A co takový

jsem tíhnul ke kremaci,

nebo tu byl pořád? Tam, kam  
extrémně hlasitý vysoký zvuk? Slyš!

ale teď bych raději do země, která

jdeme, nejde jen o Měsíc, nýbrž o  
Dostavuje se úzkost. Někteří se nehnou  
osvobozuje vzduch od vlivu mrtvých.

celý Kosmos. Domov jsou jednotlivá místa, Kosmos  
z místa a říkají: „Pověz mi o tom něco.“  
Dům je postaven kolem velkého

je nekonečné, neohraničené pole. Necháváme

Když jednou někdo něco udělá,  
komínu, tak velkého, že když

doma stroje, aby si hrály  
tak už za to nenese odpovědnost.  
se za hezkého dne otevře, svítí

tu starou hru na tátu a mámu, rozpočítávaly se  
Teď ji má někdo jiný. Může ji opět  
slunce až do krbu. Postupně začínáme

a bojovaly o vítěze. (My jsme vypadli.) Klučina  
mít, ale co by si s ní  
chápat, že existence, například

řekl, když podával zdrcnutý puding: „Moje  
počal? Zeptal jsem se tří děvčat,  
existence zvuku, je pole  
Když vycházíme, zdá se,

máma taky dělá puding, ale  
co by si vzala s sebou  
a není omezena na  
že jdeme svými vlastními cestami

nedává do něj vodu.“ Připustíme  
do Karibiku. Třetí z nich by si s sebou vzala  
jednotlivé body v něm – ty, které  
a nemáme si už navzájem co

jednou a pro vždy, že přímky,  
nějakou tu rybku a

jsou konvencemi přijaty – ale může se  
říct, a zejména že opouštíme

kteří rýsujeme, nejsou přímé.  
ptáčka, ale to nejde, protože  
projevít v jakémkoli místě tohoto pole.  
způsoby, jak mezi sebou

když jede s rodinou někam pryč,  
Tím dojde v naší hlavě ke změně.  
komunikovat. Později se už

dávají ptáčka ke kamarádům. Poznamenal

ničím takovým nedáme vyrušovat.

jsem: „Jelikož si nemůžeš

Staneme se jednou šťastnou anarchistickou rodinou.

vzít s sebou ptáčka ani rybku, co si

Nemáme čas se tady zdržovat: musíme

tedy vezmeš? Tvé sestry už

už jít. I když má uši

řekly, co si s sebou vezmou.“

mimořádně citlivé a přitom je kvaker,

*Nedočkal jsem se odpovědi. Hned vyběhla*

doporučil restauraci s reprodukovanou hudbou.

*za sestrami nahoru,*

*do postele. „Přikryjte mě.“*

*Jezdí rychle, život se jí krátí.*

*Na zítra ráno je už všechno nachystáno.*

*Nesmím zapomenout zhasnout světla.*

**200/SILENCE**

*Malé telefony pro ty, co jsou poblíž*

*ústředny a velké telefony*

*pro ty vzdálenější, dle zákona,*

*kterému se říká přírodní.*

*Pokud je zde tolik cest jako*

*pohledů, pak tu musí*

*být alespoň tři cesty – ne*

*tolik cest jako cílů. A tak*

*to máme: Pokud tam dojdu*

*a zastavím se, neměl jsem pak jít*

**Problém Denveru je jeho minulost.**

*mírně doleva? Jak jdu,*

**San Francisco na tom bylo**

*směr se mění. Nelze to*

**podobně. Ale jak se dozvíme**

*změřit. Ale funguje to*

**kam jít, když je nám naprosto**

*přesně. Odtáhnul na jih, ale*

**jedno, kam jdeme?**

*měření mi řeklo, že se dal*

**Problém je jednoduchý: buďto**

*na sever. Nebo jsem překročil řeku v*

**KAM JDEME? A CO DĚLÁME?/201**

„Vejde v prášku mi stačí.“

se nehneš z místa, dokud nedostaneš  
místě, kde voda tekla oběma  
Není to klimatizací, je to

pozvánku, nebo si ji sám  
směry. Řekli jak rychle a nedalo  
ústředním topením ve stropě, co ve

napišeš tak, že už si pak ani  
se na to nic říct. Tempo je zrušeno,  
mně vzbuzuje dojem, že je někdo na střeše.

sám nepamatuješ, kdy  
ale vrací se zpět. Můžeš dodat:  
Hráli hru, při níž ona byla  
V současné chvíli se zdá, že by bylo lépe

jsi ji napsal, co jsi  
Nemuseli jsme odcházet.  
sluncem. Jeden z mužů byl  
nejít. Počasí

psal a kam tě měla

zemí a druhý měsícem;  
není vhodné pro záležitosti dospělých

nasměrovat. Bud' tak či onak.

choreografie. A co si teď počít?

202/SILENCE

(a pro podporu národní

ekonomiky), hodí se spíš pro

dětské hry. I když pocítujeme

Vešel jsem do haly v očekávání,

určitou povinnost jít, přesto

že někoho spatřím, ukázalo se však, že  
Vzpomínáte na ten příběh, jak si

je možné, že to nesvedeme.

ne: byl to stroj. Jsem z toho  
pověsil boty mimo dosah,  
Ať už chceme nebo ne, jsme

dočista blázen: jsem pozván na  
takže raději, než by se namáhal,  
pojištění a říkáme si,

večeři. Stále si opakuji: než  
a natahoval se pro ně,  
že je to dobrá věc. Co je třeba udělat,

půjdeš do postele, zavři dveře  
pokračoval v tom, čím se  
je nemít jednu, ale více taktik, a pak

do koupelny, a pokud to neuděláš,  
zrovna zabýval, a ven nešel? Z toho  
existuje možnost, že vedení

tak budeš muset vstát a jít  
co jsem slyšel, vyplývá, že existují  
bude zmateno. (To se stává.)

je zavřít. Jako blázni jezdíme na místa,  
nápady, které nás dosud nenapadly, pro-  
Začneme si uvědomovat, že

kde jsme nikdy nebyli. Opouštíme  
tože jsme dosud nenašli jazyk,  
analytická metoda přístupu k

domov, někdy se ztrácíme, a kruhem  
v němž by nás mohly napadnout. Avšak i v rámci  
materiálu, s nímž pracujeme

se zase vracíme domů. Jsme překvapení:  
našeho vlastního jazyka existují zřejmě  
(tím myslím zvuk), která byla tak

změnilo se to. Uklouzlo nám to pod  
nápady, které jsou omezeny  
užitečná, je nahrazována jinými  
To, co děláme, se až tak neliší od

nohama? Kdykoli jsem měl  
na dané systémy, každý pouze na jeden,  
prostředky, jinými  
toho, co jsme dělávali. To znamená:

v lese s sebou kompas, nadobro  
to znamená, že jednou  
užitečnými prostředky. Jejich neohrabanost  
dostali jsme nápad a provedli ho a

jsem se ztratil. O dva roky  
bude na místě říkat  
nás, chtě nechtě, vedla k jisté povrchnosti.  
pak někdo jiný musel udělat

později, když jsem ho vyhazoval,  
„Ano“ a jindy zase  
(Nebylo to bez patřičné bujarosti,  
víceméně to, co se mu řeklo.

tak mě dítě, kterému jsem už dal velký  
říkat toto slovo bude  
které jsme si ve své smrtelné vážnosti  
Teď dostaneme nápad a prezentujeme

buben, požádalo, jestli může dostat i ten  
absurdní. Nápady berou na sebe  
ani nevšímli.) Je v tom jakýsi vleklý zmatek,  
ho tak, že ho může použít

kompas. První co řekla

KAM JDEME? A CO DĚLÁME?/203

*jakousi materiální existenci,  
neboť dbáme především na výsledky,  
ten, kdo ho hodlá realizovat.*

**bylo: „Všichni jsou popletení; není  
ale v zásadě jsou nepostižitelné,  
a ne na činnosti (jediným řešením  
Jednou se kdosi**

**tu nikdo, kdo by nebyl.“**

*Ptám se: Proč děláme, jako  
je zůstat tam, kde jsi: ty konáš).  
dotázal, komu patří potlesk? Posлуhač*

**Ale bylo to to první, co řekla?  
bychom je chtěli uvěznit? Ze**

*ji položil sám sobě, hned co*

*všeho jsou asi nejlépe vybaveny*

*ho napadla. Všichni lidé jsou*

*k tomu, aby létaly sem a  
Lidé chtějí vždy vědět, co  
ted' aktivní a užívají si toho,*

*tam, na ta nejnepravděpodobnější místa?  
zrovna děláme, ale poslední, co bychom  
čemu říkáme osobní jistota.*

*Tak třeba, bez přípravy můžeme současně*

**204/SILENCE**

*chtěli, je držet to v tajnosti. Ale  
I skladatel má na hlavě uši.*

*dělat jen jednu věc. Přitom jsme ale  
pravdou je, že nevíme,*

*často obdivovali estrádní  
co děláme, a proto se nám to*

*umělce, kteří zvládnou několik  
daří dělat „pěkně za tepla“.*

*věcí současně. Ke třem jejich  
Ovšemže věřím, že naše činnost*

*můžeme přidat jednu naši. Ale v  
je zkoumáním pole, že toto*

*cirkusu: tři kruhy ve  
pole je neomezené a*

*vzduchu; vzpomínám si, že  
kvalitativně nerozlišené, avšak*

*jsem dokázal sledovat jen  
s velkou rozmanitostí,*

*jeden. Něčeho se mi nedostávalo,  
kterou změnila naše činnost*

*nebo jsem myslel, že se mi  
z úsudku na uvědomění -*

*nedostává. Ale naproti tomu, pokud  
věřím, že je tomu tak, a proto  
Nejen, že cestování bylo možné. Taky*

*tu jenom kopu  
nemohu najít slova, protože není co  
se hodně cestovalo. Na*

*divoké buráky, pak mohu,  
řict. Protože, řeknu-li, že  
obou stranách obousměrných*

*rozprávět, všítat si změn  
se zvláště zabývá  
silnic se posunovaly dlouhé*

*teploty; brát jako zcela běžný  
zesilováním tichých zvuků  
řady vozidel, samozřejmě*

*objev hvězdovek, které  
a práci s hlasem, neříkám tím,  
pomalu, ale přece jen se*

*rostou pod povrchem  
co dělají jiní  
dostanou tam, kam směřují.*

*země, i když jsem si jist,  
(kteří jsou rovněž my). Bylo by  
Lidé se také procházeli a*

**Je to hrozně zvláštní. Vzpomínám si  
že knihy se o tomto faktu  
přesné říci, že jsme se  
na Koncert při svíčkách jich přišla**

**na nahrávací přístroje s potenciometry a  
nezmiňují, ani ho nepřipouštějí. Třeba  
usadili v oddělených koutech  
hrozná spousta. Bylo to proto,**

**přepínači. Později už s tlačítky. Nyní  
by se mohl zjevit nějaký duch a  
a každý se zabývá svými zvláštními zájmy?  
že to byla tradice? Zřejmě!**

**KAM JDEME? A CO DĚLÁME?/205**

mám opět pocit, že by to chtělo  
mně by to nepřišlo

*Ne. Měli bychom spíš mluvit*  
Jedna paní, sedící o dvě místa

zas ty potenciometry. Nutně  
nijak pozoruhodné.  
*o samotném poli, které je,*  
dál, pošeptala

potřebujeme, aby každé zařízení  
*Je to následek soustředění?*  
*čím je, a umožňuje nám*  
mému sousedovi, že

fungovalo při libovolné rychlosti.  
*Kdybych jen měla šňůru, řekla,*  
*dělat stejnou věc*  
letošní program jí tak

•  
*postarala bych se o zbytek*  
*různým způsobem. A o tomto*  
úplně nesedí jako ten

•  
*a všechno na ni navěsila.*  
*poli nelze říct nic určitého. Stále*  
loňský. A když původně přišli,

•  
*Probírali jsme rovněž úmrtnost*  
*znovu to probíráme, aby*  
sedli si

•  
206/SILENCE

*ptáků ve vztahu k moderní architektuře.*  
*se nám to vyjasnilo. Daisetz Suzuki*  
vzhledem ke mně obráceně

Místo abychom žili a učili se, ne-  
•  
*se občas tiše zasmál: jednou*  
než jsem právě popsal,

žijeme z toho, co jsme se naučili, když  
•  
*třeba, když mluvil o vlastnosti*  
takže můj současný soused seděl

j jsme se neučili? Například: Sotva jsem se  
•  
*být neobhjasnitelný*  
předtím tam, kde

přestěhoval na venkov, začal jsem  
*Pro chodce tu měli*  
*a zdůraznil to, že přichází*  
teď sedí ona.

se vášnivě toulat po  
*zvláštní předpis. Když se rozsvítila*  
*z Japonska se záměrem vysvětlit*  
Šeptem vyjádřila souhlas s

lesích; než se léto změnilo  
*červená, rozsvítila se i bílá, a*  
*tuto kvalitu, dosud nejasnou.*  
věnci a girlandami, které

v podzim a ten pak v ledovou  
lidé chodili, kam se jim zlíbilo,

*(Moje slova – bez debaty –*  
zdobily kapli spolu s elektrickými

zimu. Učinil jsem několik  
*dokonce i šikmo přes křižovatku.*  
*nejsou ta, která vyslovil.) Nebereme*  
světly a elektrickými

dotazů a nakonec, po  
*Až by člověk řekl, že*  
*si již dovolenou, ale*  
svíčkami. To se jí

vyplnění formuláře na městském  
*na světelné signály*  
*pokud nás určité okolnosti*  
líbilo víc než loni.

úřadě, jsem dostal lovecký  
*je lépe se vůbec nedívat. Jako*  
*donutí vzít si volno, při-*  
Jen velmi zřídka se lidé

a rybářský lístek. Pak jsem  
*bychom se dívali jinýma a ne*  
*jímáme tím to, co jsme*  
scházejí na veřejných shromážděních.

si koupil jakýsi  
*vlastníma očima.*  
*ze sebe sami udělali.*  
Je zřejmé, že je v tom nějaká tradice,

fantastický forrichtung  
*Tak jak postupujeme, tak se mění i*  
*V podstatě neexistuje způsob, jak utéct.*

tak se stále scházejí,

pro rybaření pod ledem.  
*náš pohled. K nezávadněj-*  
•  
dovolí-li to ovšem počasí.

Oblékl jsem se co nejtepleji  
*ším změnám dochází u*  
•  
Trochu mě rozladilo,

a zajel k jezeru. Vysekal díry  
*věcí, které považujeme za*  
•  
když se rozsvítily žárovky

do ledu, navázal háčky a  
*chronicky známé. Na první výlet*  
•  
a náhle mi připomněly slunce

vlasce a čekal, až se  
*do toho městečka u Bostonu*  
•  
svítící chrámovým oknem

objeví červený praporek  
*vezli kočku (protože jeli*  
•  
vysoko nad námi,

signalizující úspěch. Zaslechl  
*na dlouho); ta onemocněla a museli s ní zpět.*  
•  
nad sborem a orchestrem. Vzhlédl jsem,

KAM JDEME? A CO DĚLÁME?/207

**jsem zvuky procházející**

*Při druhém výletě kočka chápala.*

po stranách kaple, tam už okna

**právě se tvořícím ledem; užasl**

osvětlena nebyla.

**jsem. Příště jsem byl na**

Tradice soustředování

**ledu, když slunce zapadalo a**

pozornosti je prokázána. Ony

**zbarvilo led i oblohu. Byl**

elektrické svíčky byly zčásti bílé a

**jsem ohromen. Moje**

zčásti nahnědle žluté jako na dálnici.

**sebevědomí se scvrklo. Než**

**208/SILENCE**

**jsem nadobro zmrzl, sebral jsem**

**všechnu svoji výbavu (ryby ne) a zapsal**

*To, co děláme, děláme bez určitého cíle.*

**si do paměti, že už nepůjdu chytat**

*Jsme prostě k tomu*

**ryby pod ledem bez láhve koňaku.**

*vyzváni někým jiným*

**Na druhé straně jsou tu jisté**

*nebo sami sebou. A tak děláme to či ono.*

**věci, které mě poučily (a já se je**

*Předevčím, bylo to někdy*

**chci naučit); například, budu-li**

*odpoledne, jsem zjistil, že*

**si budu pamatovat, že dřeva se**

*mi došly sirky.*

**nestačí jen dotknout, ale je třeba si o o něj**

*Prohledal jsem kapsy, hledal mezi*

**třít ruce a teprve pak se dotknout kovu,**

*papíry na stole a nakonec*

**potom se vyhnu šoku. Dříve jsem si**

*jednu sirku našel. Zapálil jsem*

**myslel, že budu-li při chůzi**

*si cigaretu a rozhodl se, že*

*Žádnou věc si příliš*

**po koberci vysoko zvedat**

*budu oheň udržovat, at'*

*nepovažujeme. Neustále jednu*

**nohy nebo dokonce**

*už budu kouřit nebo ne. Abych svůj*

*věc odkládáme a do ruky*

**hopsat přes pokoj**

*závazek splnil, sešel jsem*

*bereme jinou. Dá se říct že jsme*

**než otočím klikou nebo rozsvítím**

*do kuchyně, nic tam nenašel,*

*soustředění uvnitř a navenek hloupí.*

**světlo, potom se vyhnu**

*a tak jen sebral článek od toho muže,*

**šoku. Ale to nefungovalo. Tření rukou**

*který mi padl do oka na druhém*

**o dřevo fungovalo. Zakopaný**

*konci místnosti. Přečetl jsem ho,*

**pes tkví v tom, že je třeba**

*uvařil si večeři, dal se*

**nejdříve třít dřevo. Neměl bych se**

*znovu do práce a přitom se mi*

**tedy – pro případ,**

*dařilo připalovat vždy novou*

**KAM JDEME? A CO DĚLÁME?/209**

že bych se někdy  
cigaretu od dohořívající

ocitl v situaci,  
staré. Rozhodl jsem se,

kde není dřevo ke tření, teď  
že půjdu do kina a tam

hned rozhodnout, že ať  
si sirky koupím.

už půjdu kamkoli,  
Ale v autě jsem objevil

budu nosit kousek  
pár načatých krabiček se sirkami

dřeva s sebou?  
a tak jsem šel do kina zbytečně.

Přestože mluvíme o pohybu,  
Následující odpoledne vešla

vidím, že notnou dobu trávíme  
sekretářka a chtěla

čekáním; chci říct, že já čekám.  
sirky. Zbylo mi ještě pár z

A když jsem o tom řekl druhým,  
těch, které jsem našel

Hrozně se bál, aby

řekli, že také čekají.  
v autě. Připadalo mi, že je to

neztratil hlavu. Neměl ale strach z

čím dál ošemetnější. Šel jsem ven

rakoviny, na kterou potom zemřel.

s jediným cílem: sehnat  
Založil dvě školy a pak je

sirky. Vrátil jsem se s  
zatratil. To je zčásti pravda. Ne-

Když byla řeč o smrti, začali jsme  
artyčokem, sladkými bramborami a cibulí,  
chodíme vždy, občas jsme také smýkáni.

se smát. Dokonce došlo k pokusu  
kterou nepotřebuji (neboť jednu  
Jak mě jen dokázala přesvědčit,

o sebevraždu. Co se čeká,  
už mám), třemi limetkami, dvěma to-  
že svou citovou hru sehraje i beze

že budete číst:  
mely, šesti plechovkami piva, krabici  
mě? Vánoce jsou tu a

článek nebo reklamy?  
brusinek, pomerančem, vajíčky,  
brzy budeme podávat daňové příznání.

Bylo mi tak zle, že jsem šel  
mlékem, smetanou a díkybohu

spát, přestože jsem právě

jsem si vzpomněl i na sirky. Ten

vstal. Rozhodl jsem se, že  
večer se někdo zmínil o

všechno zruším. Místo  
možnosti zapálit si cigaretu

toho jsem ale šel do lesa a  
o elektrický sporák, tedy způsob,

tam znovu ožil. Když jdeme  
který běžně používám.  
Pamatujete si na semena? Ted'

do neznáma, žebříček hodnot  
Je naprosto zřejmé, že jsme  
jsou to gumičky (nelétají

nám nepomůže. Jsme tak lační:  
změnili směr, ale není  
vzduchem, jen znečišťují  
Někteří ujdou jen kousek cesty

chceme víc a víc, dokud  
jasné, kdy to



*chodník). Bylo by mnohem  
a nemohou už dál. Mnohý*

**je ještě kdy. Zase se**  
*bylo. Bylo to v roce 1913, když  
jednodušší, kdybychom se dokázali  
by tak chtěl současně*

**dostáváme k užitečnosti vědy**  
*Duchamp komponoval svou skladbu?  
vyslovit. Potom by pro  
jít i stát: samozřejmě*

**(nemyslím pravděpodobnost) (myslím**  
*A protože nám to neřekl, jak  
pochopení toho, co děláme, stačilo  
se to nevztahuje k fyzickému*

**pohled na věci, jaké jsou ve**  
*bychom to mohli vědět? Děláme to  
několik svazků  
světu, nýbrž ke světu umění.*

**stavu chaosu.) Budete-li**  
*ve vzduchu nebo na zemi?  
telefonních seznamů.  
Tihle lidé chtějí nějak*

**skládat píseň, budete skládat**  
*Kdy skončilo to věčné soupeření?  
.  
udržet tradice, a přitom*

**hudbu nebo budete skládat**  
*Při zpětném pohledu se zdá,  
.*

je poposunout. To je spíš

**pro zpěváka? „Raději to ani**  
*že to bylo uděláno tak, jak*

*.  
nadlidské než reálné. Druzí*

**nezkusím,“ řekla, „neumím pískat.“**  
*to zrovna děláme. Dokonce i staré mosty.*

*.  
se o tradice moc*

*.  
.  
.  
nestarají, ale stejně u nich zůstávají.*

*.*

*.*

*.*

*.*

*.*

*.*

*.*

*.*

*.*

*.*

*.*

*.*

*.*

*.*

*.*

*.*

*.*

*.*

*.*

*.*

*.  
Někdy odcházíme dříve, než*

*.*

*.*

*.*

*.*

*.*

*jsme hodlali a pak, vlivem vyšší*

*.*

*.*

*.*

*.*

*.*

*moci, přicházíme předčasně. Pak*

*.*

*.*

*.*

*.*

*.*

*si říkáme, že až se budeme vracet,*

*.*

*.*

*.*

*.*

*bude to stejné, a je. Seděli spolu*

*.*

*Proč jsem si nevzal s sebou boty?*

*.*

*.*

*v automobilu na cestě*

*.*

*Mám několik párů, ale nechal*

*.*

*.*

*do Oxfordu. Je zvláštní, že to, co děláme,*

*.*

*je tam, co byly. Dovedl bych*

*.*

*.*

*má svůj smysl, i když přitom vypadáme*

•  
říct, kam zrovna jdu,

•  
*jako idioti; stále uvádíme věci na pravou míru.*

•  
ale už ne, co se stane,

•  
*Zdálo se, že tam nechávají hnit*

•  
až se tam dostanu.

•  
*tuříny i sladké brambory.*

•  
Kdybych si jen pomyslel, že

**Jednou za zajímavostí týkající**

*A tak jsem si vzal bez dovolení*

•  
tam budu mít příležitost

**se našeho chození spočívá v tom, že**

*několik od každého druhu.*

•  
jít na houby, vzal bych si pár bot s sebou. Vzal

**chodíme různými směry. To**

*Ukázalo se, že jsem se měl zeptat, zda*

•  
jsem si s sebou košík, do kterého

**proto, že je tu plno místa.**

*si ty tuříny smím či nesmím vzít. Nejde o to, zda*

**214/SILENCE**

•  
často dávám boty, ale tentokrát

**Nejsme omezeni na cestičky,**

*chceš nebo nechceš: jdeme, protože musíme.*

•  
jsem boty nechal tam, co byly, i když

**a proto nemusíme chodit**

•  
•  
bych je zrovna potřeboval.

**ve stopách někoho jiného, i**

•  
•  
Často dochází i k opačné

**když nás to tak učili. Můžeme**

•  
•  
situaci: se svým uměním

**jít kamkoli a pokud**

•  
•  
se dostáváme tam, kde již

**ne, pak intenzívně hledáme**

•  
•  
potřebujeme něco, co jsme

**cestu, která nás tam bezpečně**

•  
•

nikdy neměli a o čem

**dovede (pokud víme, kde to je).**

•  
•  
jsme dosud neměli ani

**Zbývá ještě tolik práce a je**

•  
•  
ponětí. Pak si stačí zajít

**ztrátou času vrtat se pořád v něčem**

•  
•  
do krámu, kde takové věci

**takovém jako je dvanáctitónová**

•  
•  
mívají a s potěšením zjistit, že

**hudba. Ale ona je jedinou**

•  
•  
tento nástroj byl právě

**cestou, kterou se dá jít, pokud**

•  
**Bláhově jdeme tam, kam se andělé**  
vynalezen a je na skladě.

**jdete stejným směrem**

•  
**bojí vstoupit (což ještě neznamená, že**  
A to je víceméně vše, co se

**jako ostatní. Za to může Schönberg.**

•  
*se přitom nechvějeme) a ve*  
odehrálo v hudbě před

•  
•  
*své pošetilosti si vytváříme spojení,*  
jedenácti či dvanácti lety.

•  
•  
*kde dříve panovalo rozdělení.*

A všechny tyto okolnosti

•  
•  
**Oddělujeme věci, které**  
nás občas přinutí říct, že

•  
•  
*byly spolu. Odstraňujeme lepidlo,*  
je něco ve vzduchu. Nebo že

•  
•  
*ale stavíme neviditelné mosty.*

melou boží mlýny nebo

•  
•  
*Protože pole není hudebním*

něco podobného. Čím míň

**KAM JDEME? A CO DĚLÁME?/215**

**Pokud by muzikant musel**

*•  
polem a nestačí přijmout  
lpíme na chůzi vpřed, tím víc*

**volit mezi smrtí, hluchotou nebo**

*•  
zvuky, které se považují  
nás obklopuje, nebo k nám*

**slepotou, co by si vybral?**

*•  
za zbytečné, ošklivé a  
přitéká, mystický proud*

**Smrt je nevyhnutelná, smrt**

*•  
a chybné, ale jedná se o  
darů. Předpokládáme, že jsme obecně*

**nebolí, a čas vyjevuje, že**

*•  
pole lidského vědomí a  
aktivní a nespecializujeme se na jednu*

**hudbě prospívá. Slepota**

*•  
konečné přijetí  
věc, ale jsme schopni se bezdůvodně zabývat*

**by zajisté zbystřila jeho**

*Řeknu vám, že jsem dostal dvě různá  
sebe sama jako tajemně,  
čímkoli, co nám vstoupí do cesty.*

**sluch. Hluchota... no...**

**216/SILENCE**

*pozvání a obě na stejnou dobu. V  
pomíjivě přítomného*

**Beethoven. Jezero, nad nímž**

*určitých případech to mohu vzít  
v tomto neohraničeném dění.*

**bydlíme, bylo kdysi městem.**

*hopem, přijmout obě a být tam kratší*

**Když místním lidem bylo**

*dobu. V jiném případě by přijetí*

**oznámeno, že se musí přestěhovat,**

*obou bylo fyzicky nemožné, jak*

**protože se bude napouštět,**

*se tedy rozhodnout?*

**Mám skončit s houbami a**

**většina z nich odešla. Jen několik**

*Jedno pozvání jsem nepřijal a všechno  
začít se zabývat stromy? Rozhodně.*

*Máme sklon se domnívat, že*

**trvalo na tom, že zůstanou. Ze**

*šlo jako po másle. Avšak jak nabýt znovu*

**Souvisí spolu až povážlivě  
když něco děláme poprvé,**

**střech vlastních domů je  
smysl pro povinnost? Řekl  
jasně. Jaká zarputilost zmítala  
dokážeme to lépe. A**

**zachraňovaly policejní  
jsem několikrát, že jí přinesu  
mou myslí tam a zpět,  
když to opakujeme, pak se to**

**čluny. Na severním břehu  
houby; proč jsem to nikdy neudělal?  
stále po jedné dráze? Rozhodnutí  
spíš zhoršuje, než zlepšuje. V**

**jezera zůstaly nějaké**

*•  
děláme jen tehdy, když je to zcela  
dějinách je mnoho příkladů,*

**opuštěné vinice s vinnou**

*•  
nezbytné. Když je třeba něco  
které ukazují tuto po-*

**révou, výbornou na**

*•  
udělat, neptáme se, zda to  
stupnou degradaci.*

**džem. Jeden rok se mi, alespoň**

*•  
za to stojí, prostě to uděláme.*

**Když si však oči**

**myslím, podařilo z těchto hroznů**

*•  
Důvodem proč dobro-  
zvyknou na tmou, zjistíme, že*

**udělat dobrý džem. Příští rok**

*•  
volně mrháme svým časem je, že  
to není až tak zlé.*

**jsem si jich natrhal ještě víc,**

*•  
naše názory na užitečnost  
S chutí nasloucháme hrůzo-*

**přestože mi hlídač**

*•  
byly tak omezené. Když někdo, kdo  
strašných příběhům, ale*

**říkal, že to není po-**

*•  
se nedívá nalevo ani napravo,  
uvědomujeme si, že svoje věci*

**voleno. Nicméně, při vaření**

*•  
říká, že se nemusíme ohlížet  
děláme za slunečního svitu.*

**jsem se začal zabývat něčím**

*Nepůjdeme, pokud to nepůjde  
na to a ono, máme dojem, že by to  
Když jsem mu vysvětlil, že*

**KAM JDEME? A CO DĚLÁME?/217**

jiným a džem jsem připálil –  
jinak. Neměli řádný věk a a byli příbuzní.  
mohlo být pro nás zajímavé. Učíme se  
ve svém domě a na pracovním

cukr tam sice ještě nebyl, ale  
Doktor, který dal povolení, rozčtvrtil  
nelpět na svém díle. Ovšem,  
stole musím mít pořádek a

šťavu jsem už vymačkal.  
jelena. To byl nápad?  
máme-li spoustu práce,  
každý den si nejprve

Ted' je ale ovšem  
Došel neodeslaný telegram.  
učíme se být z ní vyrušování.  
načisto přepsat práci

všechno víno v tahu.  
U obrázku na přední straně není titulek.  
Nejprve zkusíme dělat vše a když to nejde  
z předchozího dne,

Vybudovali parkoviště  
pak, jako poslední útočiště, zvolíme,  
řekl: „Já to dělám taky tak.“

a pobřežní koupaliště, aby  
Povídal mi o semenech, jak krouží  
bohužel, ne to, co  
Ale já jsem se rozmáchl a širokým

se mohlo dva tisíce lidí  
k zemi, a jedno mi ukázal. Řekl,  
uděláme, ale to, co  
gestem objal všechen ten chaos,

koupat současně. O tom,  
že je z čínské liliovníku –  
neuděláme. Toto rozhodnutí se  
který v pokoji panoval.

kam pojedeme, se nerozhodujeme  
a po větru se dostávají hodně  
však nezakládá na tom  
Uklížečka si toho

podle toho, kam jet chceme. Jsme  
daleko. Právě jsem se podíval z  
„co nás nejvíce potěší.“  
nevšímá, protože má

si příliš vědomí všech míst.  
okna. Navrhují novou generaci hraček.  
Nejvíce nás může těšit,  
nařizeno, že se tady

Tak tedy, například les;  
že naše chutě už  
nesmí dotknout

pro mé toulky je každý  
nejsou tak omezené jako dříve.  
žádného papíru.

les dobrý a není nic tak

Dalo by se říct, že se z nich  
Existují výhody a ne-

deprimujícího, jako naše  
stávají katolíci. Jistěže se  
výhody. Chvilí trvá, než

dlouhé výlety, které nás rychle  
nechceme pozabýjet. Zároveň si ale  
najdeme to, co máme

přenášejí přes rozsáhlá  
uvědomujeme, že loď pod  
na myslí, ale přitom se

území, přičemž každý  
námi jde ke dnu. A tak jsme  
začne vynořovat spousta věcí,

čtvereční metr by se měl  
si vytvořili hypotézu o Zlatém pravidle, ale  
které jsme nehledali. Život

důkladně prozkoumat.  
nejsme si jisti, jak ho uplatnit.  
uprostřed chaosu můžeš

Mám to říct? – Nejen lesy, ale

Tušíme, možná i  
nazvat přemístěním

také zvuky, lidé, vztahy, protesty.  
víme, že za naší plachou  
mysli zevnitř ven.

zkušeností se skrývá radost. Když  
Jako by věci v pokoji,

se třeba řekne: „Tahle hudba  
ve světě, v lese, na sebe

mi rve uši,“ nejspíš si hned  
vázaly naše myšlení.

uvědomíme, že rozervány jsou

V širším smyslu dělám to, co

tu duševní postoje a pocity, a to

vy a vy děláte to, co já.

nás uvádí v zuřivost. Zácpa se uvolnila.

.  
.  
**Být originální je ekonomicky**

.  
.  
.  
**výhodné pro každého z nás. Uděláme**

.  
.  
.  
**toho víc, když neděláme, co**

.  
.  
.  
**dělá někdo jiný. Tím můžeme**

.  
.  
.  
**urychlit běh dějin –**

.  
.  
.  
**těch, které sami tvoříme. Ne-**

.  
.  
.  
**třeba soupeřit, ani sám se**

.  
.  
.  
**krásku, stav primární**

**220/SILENCE**

**sebou. Přece jsme všichni**

.  
.  
.  
.  
prázdnoty, v níž se vynořuje

**téhož druhu a žijeme na téže**

.  
.  
.  
jen několik málo věcí. To, co

**planetě. A já nejsem tím, čím jsem byl.**

.  
.  
.  
jsme měli na mysli, nám až tak

.  
.  
.  
*Snažíme se jít tak rychle,*

.  
.  
.  
nepatřilo (to jsme si ovšem

.  
.  
.  
*abychom se dostihli. Tím se*

.  
.  
.  
nemysleli), spíš to bylo něco

**Dříve jsme byli řemeslníky, nyní**

*jen utvrzujeme v neznalosti*

.  
.  
.  
jako japonské zahrady

**jen žasneme nad zázraky. Stačí**

*směru, kterým jdeme.*

.  
.  
.  
s několika kameny.

**jen jít přímo vpřed,**

*Věci se nás dotýkají a my na*

.  
.  
.  
A pak, když jsme se opravdu

**a kdykoli někam zahnout**

*ně reagujeme, pomalu či rychle;*

.  
.  
.  
pustili do díla, přivalilo se něco

**doprava a nebo doleva, vracet**

*dopisem, telegramem, telefonem. Občas*

.  
.  
.  
jako lavina, která vůbec

**se občas nebo nikdy, jít dovnitř, a**

*se jeden k druhému dostavíme*

.  
.  
.  
nesouvisela s tou krásou, jež

**ovšem také, schovat se před deštěm.**

*osobně. Přišlo oznámení.*

.  
.  
.  
se nám jevila

.  
.  
.  
*Stála zády ke mně a malovala*

.  
.  
.  
jako cíl. Kam tedy

.  
.  
.  
*hůlkou dlouhou jako násada na koště.*

.  
.  
.  
jdeme?

.  
.  
.  
Otáčíme se nazpět?

.  
.  
.  
Půjdeme zpět na začátek a

.  
.  
.  
všechno změním? Nebo budeme

.  
.  
.  
pokračovat a vzdáme se toho,

.  
.  
.  
co vypadalo jako

.  
.  
.  
naš cíl? Nuže

.  
.  
.  
*Značky umístili na nesprávné místo -*

.  
.  
.  
tedy, nezbyvá než jít rovnou vpřed;

.  
.  
.  
*značky na protější silnici*

**KAM JDEME? A CO DĚLÁME?/221**

.  
tímto směrem dojdeme nepochybně,

.  
*vlevo – jednosměrná silnice (značky*

.  
ke zjevení. Neměl jsem ponětí,

.  
*jsou tu dvě, obě „jednosměrné“,*

.  
že k tomu dojde. Neměl jsem

.  
*a ukazují proti sobě –*

.  
ani ponětí, že dojde k něčemu

.  
*jedná se tedy o*

.  
jinému. Ponětí je jedna

.  
*střet zájmů). Přemístily*

.  
věc a co se stane

.  
*je děti? A nemluví o tom*

.  
je věc jiná. I v

.  
*Písmo, když říká, že*

.  
**222/SILENCE**

tomto ohledu je

.  
*nás děti povedou? Zeptal*

.  
užitečně zachovat prostor mezi

.  
*jsem se mýtného na dálnici,*

.  
věcmi. Vždyť nejedeme do penze.

.  
*co mám risknout;*

.  
Pokud jsme ostrovy, pak jsme

.  
*řekl: jedte přímo za nose.*

.  
ze skla a bez rolet,

.  
*Řekl jsem, že se v těch silnicích*

.  
zato se spoustou starých bot

.  
*už za chvíli nevyznám. Řekl:*

.  
povalujících se kolem. A ty

.  
*„Jakpak to?“ Auto za zády*

.  
ostrovy nejsou krychle,

.  
*mě přimělo popřít*

.  
ale koule: můžeme z nich

.  
*zdravý rozum. Cíleně*

.  
vystoupit jakýmkoli směrem,

**Počasí se začíná měnit. Spěšně  
děláme to, co není nezbytné. A**

.  
nejen na sever, východ, jih

**dokončujeme, co jsme rozdělali. Občas  
přitom máme tu nestoudnost říct, že**

.  
a západ. Pole proto není

**se podíváme i na to, co udělal někdo  
zrovna tohle se muselo**

.  
jednoznačným pojmem.

**jiný, ne však na to, co právě dělá.**

*udělat. Přišli jsme (nebo pořád*

**Musím říct, že jsem se s úžasem**

A stejně tak překrucuje

**Vidíme to při pohledu na nějaký objekt,  
jdeme?) (někdo napsal, že**

**dočetl, že ztratil zájem**

skutečnost i kus papíru.

**třeba umělecké dílo, musíme ho**

*jsme narazili na dno – nepevné*

*o jídlo. Kdyby mi to neřekli,*

Tak či onak musíme

**považovat za něco dějícího se, ne**

*dno, dodal rychle, a pak pokračoval, že*

**řekl bych, že je to labužník.**

mít schopnost jít všemi směry.

**za něco, co se stalo jeho tvůrci,**

*jsme opravdu narazili na dno,*

**Ale kdepak! Oblíbil si jedno**

**ale co se děje, když přihlížíme.**

*pokud se jedná o naše*

**jídlo (dejme tomu,**

**Nemusíme nikam chodit:**

*znalosti a nástroje.)*

**že nějaké takové**

**přijde to k nám samo. Je jasný,**

*Jak jsem řekl: přišli jsme*

**našel), a chtěl ho každý den.**

**sluneční den, ale jeho**

*(nebo stále jdeme?) k*

stěrače stále stírají.

**KAM JDEME? A CO DĚLÁME?/223**

*místu, kde je třeba  
My, jimž je mateřským jazykem*

*Vypadá to, že se jednoho dne  
mluvit nejednoznačně  
angličtina, jsme si tak jisti, že ho*

*dokážu zahledět na strom a po-  
a rozporuplně proto, že  
lze užívat především ke komunikaci,  
Pořád jdeme, i když přitom víme, že*

*jmenovat ho, a když k tomu dojde,  
cokoli jsme kdy řekli, se  
až jsme téměř zničili  
se tam nikdy nedostaneme.*

*pak dojde i ke změně mého postoje  
minulo cílem. Teď alespoň víme,  
jeho básnickou působivost. Situaci  
Je to tak, jak jsem si myslel: Děti*

*vůči zimě, tak jako  
že když něco řekneme, je třeba říct  
může zachránit jen větší  
si hrají venku a my ostatní*

*houby změnily  
také opak toho, aby  
procentuální výskyt  
se vystavujeme riziku,*

*můj postoj k dešti. Stromy  
z toho nebyla*

*souhlásek a jejich přirozené  
že nebudeme schopni*

*shazují listy a proto jsou vidět.  
hollywoodská selanka. Možná  
vytváření nespojitosti.  
udělat to, co musíme. A*

*by bylo lépe být potichu, ale a)*

*tak, řečeno na rovinu, co*

*mluvil by někdo jiný; a b) nezadrželo*

*si počneme, když nebudeme moci*

*by nás to a pokračovali bychom*

*pokračovat v tom, co zrovna děláme?*

*v tom, co zrovna děláme.*

*Blahopřeji si, že jsem byl dost ducha-*

*Vzpomínám si, jak jednou  
Co se nám líbí? Nelíbí se nám,  
přítomný a odvezl auto do garáže.*

*řekl: „Tím se nám otevírá  
když nás někdo citově manipuluje nebo*

*celý nedotčený prostor  
nás tlačí do spleti*

*poezie“. Ale do dnešního dne  
citových vztahů. Takové situace*

*se nikdo z nás nerozhoupal  
můžeme nějak*

*k přesunu do tohoto nedotčeného  
zvládnout (pokud musíme zůstat),*

*otevřeného prostoru. Já se ho vzdávám.  
třeba soustředit svoji pozornost na*

*Psal o tom v dnešních  
nějaké přirozené dění, které*

*novinách, ale pokračovali:  
je buď součástí díla nebo*

*„Osoby, které vyhrožují, že  
jeho prostředí, ale nepodstatné*

*si vezmou život a jsou zadrženy  
pro jeho záměr. Ptali se mě na*

*policí, nepůjdou, jako dříve,  
hudbu pro Koncert při svíčkách.*

*do vězení, ale místo toho  
Řekl jsem, že bych si*

*budou odvezeny do nemocnice.“  
hrozně rád poslechl*

*moteta a vánoční koledy, ale*

*ukázky z oratoria –*

to už by bylo příliš. Od-

pověď zněla: „Copak se nerad

poddáváte citům?“ (Jsem rád, když mě

přerušují, ale ne když mě někam cpou.)

Další lidé přišli a někteří odešli,

Nechat všeho být a odejít není

a tak během řeči jsem

tak jednoduché, jak se zdá.

odpověděl osobě, která se

Zjistíte, že jste si neprohledali

226/SILENCE

na nic neptala.

kapsy – a ještě něco; když si

Citoval jsem: „Účelem hudby

s sebou něco nevezmete, tak

je ztišení a zklidnění mysli,

to něco na vás ulpí proto, že

aby mohla lépe přijímat božské

jste si toho nevšimli.

podněty.“ Brzy nato tři z nás odešli

Dalo by se říct: „Nechme toho,

a octli se v řezavě jasně

všechno pomíjí a mluvit o

Děláme jen to, co je nezbytné.

zimní noci. Po chvíli

hodnotách nemá smysl atd.“ Ale

Jednou jsem si myslel, že jdu na východ,

jsem vešli do bytu

i to má svůj háček: platí to jen

ale šel jsem na západ. Měl jsem za to, že kompas  
(ne do toho s klimatizací). Zeptal

v případě, pokud se vám podařilo

nefunguje? Škumpu jedovatou teď a nikdy více,  
jsem se, zda mají na svém

všeho se zbavit. Uděláme to

Setkání se uskuteční v pátek, v 9:00.  
shromáždění kvakerů hudbu, a oni

a pak půjdeme? Odpovídají

ji samozřejmě nemají. Přesto má

naše prostředky tomuto cíli?

uši nádherně otevřené,

Zkoumejte je pečlivě a co nejpřesněji.

když se procházíme lesem. Rozpoznává

Toto zkoumání provádějte denně. Tím

různé zvuky větru nahoře

se vyjeví problém anonymity.

na hřebenu kopce a

Hrozně mě překvapilo, když

Oprostit se od toho je možné. Jsem tu.

dole u potoka a v

mi popisoval krásy

Má práce je něco jiného.

různých stromech. Poslouchá

klenutých melodických linií a

je současně a rozlišuje je. Povídal

naříkal nad tím, že se v

mi o šatech, které má na

rozdrobené, rozsekané moderní

Ztrácíme náš smysl pro hodnoty

sobě, o ručně tkaném tvídu a o

hudbě už nevyskytují. A byl jsem

a získáváme rozšiřující se vědomí.

potížích spojených se sháněním

také udíven, když se zmínil

KAM JDEME? A CO DĚLÁME?/227



Odkládáme pýchu i stud a

*kravaty s jednou rezavou*  
o rozdrobenosti a potom

zabýváme se tím, co vstoupí

*nitkou zapletenou*  
začal s tím, že tam

do cesty nám nebo čemu my. Kdo ví?

*do tkaniny. Nedávno mu*  
něco chybí, totiž

Jestliže jsem došel k závěru,

*kravatu poslala jeho dcera a*  
klenutá melodická linka.

že *Cantherellus umbonatus* roste

*protože má cit pro barvy, hodí*  
(I ona řekla: „Natáhni mi linku,

hojně tam, kde roste nejen

*se mu dokonale, avšak*  
a budu na ni moct cokoli

cévnatý mech, ale také

*šaty jsou již obnošené. V čistírně*  
pověsit.“) Avšak ta druhá,

mladé jalovce, je tam vlhko a trocha

*řekli, že už s tím nelze*  
která přišla z

slunce, jak tedy vysvětlit,

*nic dělat. Než jsem odešel,*  
Indie, byla vděčná

že dnes po nich šlapeme i na

*přinesli mu oblek z Guatemaly.*  
za ticho. Snadno se vyrovnala

docela obyčejném poli? Ovšem-

s možností opuštění

že tu byl mech, ale šlo o

stálých logických vazeb.

podobné situace, při nichž narážíme

Nic není třeba spojovat

na omyly. Když už je o tom řeč,

s něčím jiným, protože to je

proč jsem se přestal zajímat o

od počátku nezvratně

staré Řeky? Teď se o ně zajímám opravdu

odděleno. Někdejší

hodně. Nejspíš nebyli až tak

představy jsou pro někoho

oddání svým bohům. Tragedie?

oslepující a pro jiného

objasňující. Teď jsou to nejspíš

opět děti, kdo nás učí. Nemají

Právě vstupujeme do oblasti frekvencí,

ponětí o dlouhých melodických

ale to neznamená,

linkách. Jejich pozornost je

*že opouštíme durové a mollové*

krátkodobá. A masová média považují

*stupnice nebo mody, protože ty jsou součástí.*

za samozřejmé, že my, stejně jako

*oblasti, do které právě vstupujeme. To*

děti, vyžadujeme stálou

*samé platí pro oblast*

změnu. Nenapadá mě

*témbru, oblast*

teď žádný příklad

*trvání a oblast prostoru.*

uložený v našem

*I když se ničeho nevzdáváme,*

vědomí pro potřebu

.  
naše notace se mění  
.   
dlouhé linky  
.   
a někdy dokonce mizí.  
.   
mimo nás. (Nazvala to  
.   
Užitečnost je v naší mysli na  
.   
nezavazující prázdnotou.) Kdybychom  
.   
nejvyšší přítěce. Jsme si už skoro  
.   
byli skutečně připraveni, pak by  
.   
jistí, že jsme nikdy nebyli, kde  
.   
bylo třeba nejen bot, ale také  
.   
jsme si mysleli, že jsme, že se  
.   
kolečkových bruslí. Pak bychom  
.   
chybovalo nejen příležitostně –  
.   
mohli chodit do muzeí

**230/SILENCE**

.  
patrné chybné noty, ale že chybné  
.   
s dlouhými síněmi  
.   
bylo všechno to harampádí a celý ten  
.   
lemovanými uměním. Domníváte se,  
.   
krám. Chlapec z Kuby má zpola německou krev,  
.   
že si po sobě nakonec uklidí? Dost na to,  
.   
.   
.   
aby si děti musely přestat  
.   
.   
.   
hrát? Je tu i hrozba, že  
.   
.   
Náš pojem o tom, zda jsme udělali nebo  
.   
myšlenka, která vybočuje,  
.   
neudělali to, co jsme slíbili, nám uniká.  
.   
může způsobit,

.  
Co si tedy počneme? Uvědomil jsem

.  
že někdo ztratí nit.  
.   
.   
si, že at' je jakkoli úžasný, nedokáže říci, kam jde.  
.   
Následkem toho je práce bez  
.   
.   
.   
přestávky, obhajoba  
.   
.   
.   
nižší jakosti, snížení  
.   
.   
.   
množství a stížnosti,  
.   
.   
.   
že je tu něco,  
.   
.   
.   
co nebylo součástí

.  
původního záměru.

.  
Směr budeme měnit pořád.

**KAM JDEME? A CO DĚLÁME?/231**

*Lidé se vracejí do města. Máme*

*dvě nebo tři schůzky ve stejnou dobu.*

*Ještě před svítáním jsem vyhlédl*

*z okna a on kráčel*

*ve tmě dolů ulicí.*

*Ukázalo se, že ve městě vůbec*

*nebyl. Viděl jsem někoho jiného. Slavíme.*

**V letech 1930 nebo 1929 až 1942**

*Není třeba žádných zvláštních opatření.*

**232/SILENCE**

jsem se často stěhoval.

Měl jsem dojem, že jsem na

jednom místě nebydlel déle

K tomu se vztahuje jedna

než rok. Byl jsem plný

příhoda. V Rakousku se narodil

plánů. A kdybyste se mě zeptali

člověk, který když dostal

jakých, tak vám to sotva řeknu.

dědictví, rozdal všechny

Práce. Opravdu mám pořád

peníze a začal se zabývat

v hlavě tentýž cíl.

spoustou činností,

Co jsem vždycky chtěl – a chci to

jednou po druhé. Když

pořád – je Středisko experimentální hudby.

přišla válka, narukoval.

Jednoho dne, možná, když už

Ve svých činnostech

stěží jen zašeptám, že to беру,

a ve své korespondenci

řeknou: „Ale jistě,

pokračoval i za války. Potom

tady ho máte. Tady je

se pohyboval mezi převážně

to velké, krásné Středisko ex-

stejnými zeměmi

perimentální hudby, se samými

a – jak říkám jinde – založil

festivaly soudobé hudby,

v různých dobách

a Amerika bude vypadat konečně tak

dvě různé školy a

probuzená jako Evropa. Vytvářejte

obou se zřekl, což je

jakékoli zvuky, které se vám líbí: co

jen zčásti pravda. Dlouho se

reproduktory, magnetofony, ale

jen tak potuloval a nakonec se

je možno použít i super-syntetizéry.

**KAM JDEME? A CO DĚLÁME?/233**

Vím, že kdyby se mi podařilo vám

dostal do Ameriky a pak se

**Pokud si přejete ještě**

*řít, kam jdeme, už by vás to*

vrátil zpět; nějakou dobu

**něco, můžete to mít.“** Pokaždé,

*nezajímalo, a také by nemělo,*

byl v Irsku a začal stále

**když jsem se stěhoval, probíral**

*snad jen jako téma hovoru. (Ale já*

víc a víc pobývat na

**jsem se dokumenty, dopisy,**

*chodím sám; podle Marťanů*

různých dalších místech,

**hudbou a tak dál, a vyhodil**

*jsme všichni jedna velká šťastná*

jako třeba v Norsku. Nacházel

**všechno, co by mi cestou**

*rodina.) Poznamenal jsem, že nic*

tam vzácné houby,

**mohlo zavazet. Tak jsem**

*není irrelevantní a on řekl: „Ano,*

**234/SILENCE**

a protože bylo zrovna suché

**vyhodil i celé své rané**

*všechno se to víc a víc propojuje.“*

období, udělal si na ně

**dílo. Mezi ním byla**

*Ale my děláme něco zcela jiného:*

ohrádku a pravidelně

**i moje zhudebnění**

*oddělujeme jednotlivé věci*

je zaléval.

**Peršanek od Aischyla**

*od sebe. A když se ptáme, proč*

Zabýval se dalšími věcmi

**a jedna Allemanda. Ale**

*neexistuje žádné ticho, říkají: „Tak mlč!“*

a přitom studoval růst

**předtím to byly některé**

hub, podnikl spoustu cest,

**krátké, velmi krátké skladbičky kom-**

každou tak v délce 250 mil.

**ponované podle matematických vzorců.**

Tohle že děláme?

**Až se jednou všichni postěhujeme,**

**na Měsíc, nemyslíte si, že**

**bychom se měli probrat**

**svými papíry? Otcovy končetiny: dvakrát**

**šel natrhat květy pro matku**

Nikdy nebudeme mít lepší

**a vážně se zranil, jednou**

představu o tom, co děláme, než

**si na stromě skoro přerízl**

máme právě teď. V přirozenosti

**zápěstí; podruhé si na dvoře**

věcí není zlepšovat, ale

**vrazil do kotníku trn.**

**Je zajímavé slyšet, že**

spíš dosáhnout

**Rok a půl se protáhl na dva roky.**

**někdo odcestoval do**

jsoucna, pokračovat,

**cizí země, ve které dosud**

vyjít ze sebe a

**nebyl. Právě tak je zajímavé,**

být v klidu, nic nedělat. Toto

**když slyšíme, že někdo**

ne-dělání je

bydlí na různých místech  
přípravou. Není to

Co si počít s technikou?

světa. A když se dozvíme, že  
jen nehybnost; jde o klidnou

Můžeme ji použít nebo také ne.

někdo nejezdí vůbec nikam  
připravenost na cokoli a

Můžeme si vzpomenout na staré a

nebo jen občas, pak i to  
různé alternativy se již

vymýšlet nové. Pokud musíte

je zajímavé. Dozvěděli jsme se, že  
objevují. Sledujeme

pískat a neumíte to,

měli odjet do Finska, ale nejeli; to  
návěští a vnímáme signály.

pak si ještě můžete koupit

nebylo zajímavé. Ani my jsme  
Všechno je určitým znamením, proto

píšťalku, do níž stačí jen

236/SILENCE

nejeli do Finska, avšak  
stále něco děláme a stále se měníme.

zafoukat. I když jsme se nikdy

zajímavá bude informace,  
Procitujeme, pokud přímo

neučili zpěvu nebo hře na hudební

že tam někdo opravdu odjel.  
neuvažujeme o tom, co

nástroj, nejsme spoutáni na ruku,

Na základě svých prožitků, máme  
děláme, alespoň důsledky

ani na nohou. Můžeme mlčet a tak

občas dojem, že jsme  
svých činů? Ztrácíme

dál. Technicky řečeno,

na určité místo dorazili  
je, protože už

máme v podstatě obrovský repertoár

jako první, ale  
netvoříme objekty,

způsobů, jak vytvářet

nepoddáme se tomu.  
ale procesy a je snadno

zvuk. Proč tedy každý

Cítíme, že to kolem nás  
patrné, že od nich nejsme odděleni,

říká: „Nemohu“? A chvatně

stoupá jako povětrí, jako  
nýbrž, že jsme jejich součástí,

dělá něco jiného? Měli bychom

nějaká halucinace, která nám  
takže naše pocity nejsou

se všichni sejít u Řeky? Držet

brání jasně vidět,  
o nich, ale v nich. Kritičnost

při sobě? Zmnožili jsme se

kde jsme. Chceme-li jít tam,  
mizí. Naše vědomí je

geometrickou řadou, ale in-

kam dosud nikdo nedošel,  
utvářeno také vnímáním,

klinujeme k samotě, kdykoli

(a přitom necestoval do kosmu),

zvykem a zvědavostí. Jsme

je to možné, jen pokud se necítíme

potom tu máme dva dobré tipy:  
rádi, když se ví, že vnímáme,

osaměle. Šedesát lidí zpívá

oblasti kolem velice atraktivních míst,  
co se děje. Když se někdo zeptá,

andělským sborem, jen abychom

které jsou jen obtížně  
co se stalo, musíme

se modlili, aby nám v Nebi

dosazitelné a oblastí,  
odpovědět, že nevíme, nebo

Pánbůh povolil anarchii! Proč

které jsou neatraktivní, tečka.  
můžeme říct, že to sice jasně

podrobujeme naše umění pořádku a

A užitečné jsou právě ty  
vnímáme, ale nedovedeme to vyjádřit.

spousta lidí dělá to samé,

druhé: a) protože jsou

KAM JDEME? A CO DĚLÁME?/237

pokud dostanou dovolenou,  
.  
poblíž (nás Američanů); b) protože

hledají si místo, o němž  
.  
tam doopravdy můžeme jít, a ne jen

(ze statistik) ví, že tam  
.  
o nich mluvit (jako by tomu

nikdo známý nebude? Splýváme  
.  
bylo ve druhém případě);

s davem s jasným  
.  
c) protože zkušenost narušuje

vědomím charakteru každé  
.  
naši předpojatost o tom, co nás

osoby v něm, a to i když  
.  
přitahuje. I přesto bychom rádi

238/SILENCE

pochodují, a my spolu  
.  
měli Středisko experimentální hudby.

s nimi. Vidíme, řečeno na  
Snadno dokážeme říct, zda

rovinu, rozdíly mezi dvěma věcmi,  
to, co děláme, je zrovna

které jsou totožné. Proto můžeme  
třeba. Děláme to takto:

jít kamkoli buď sami, nebo s  
pokud se stane něco,

jinými, nebo s počtem přesahujícím  
co by se jinak považovalo  
Budeme se zas vážně starat o

obvyklou míru. Mohli  
za vyrušení, nic to  
slovní popis nebo notaci

bychom si vzít dovolenou v hotelu na

nezmění; tehdy to zpracuje způsobem,  
podrobností něčeho, co

Times Square. Pak ale zjistíme,  
jakým dnes musí. Toto konstatování  
se dosud nestalo. Leckdo

že se musíme vzdát svých  
je ve shodě s mými dřívějšími  
to udělá a změny v solmizaci,

názorů na to, kam jdeme,  
výroky, které jsem pronesl o  
ke kterým brzy na školách

protože pokud to neuděláme,  
malířství a hudbě, ale zde se  
dojde, jsou alarmující už jen

nedojdeme nikam. Pokud byste se  
rozšiřují na každou činnost: tedy  
při pouhé představě. Prodlouží se

mě před pár lety nebo ještě  
(o malířství): pokud dílo  
doba, kterou strávíme

loni zeptali, jestli  
není zničeno

čekáním – čekáním na  
.

bych chtěl bydlet v kli-  
stíny; a (o hudbě):  
stroje, než udělají to, co

matizovaném apartmá,  
pokud není dílo zničeno  
jsme jim naplánovali – a odhalováním

kde nejdou otevřít okna;  
okolními zvuky. A podobně ani  
závad nebo přerušených

odpověděl bych striktním Ne.  
činnost není zničena  
obvodů a nakonec získáváním

současnou akcí konanou  
přijatelné aproximace.

na stejném místě. Proto nesmí mít žádný  
Nějak to souvisí s povahou

účel a žádný cíl. Času nesmí být  
nahrávání; řekněme, že zvuk

KAM JDEME? A CO DĚLÁME?/239

•  
•  
nazbyt – myslím:  
gongu je zvukem

•  
•  
bez-následků. (Za to se budu  
gongu, pokud se nenahraje.

•  
•  
denně modlit.) Další mou  
Jsme na křížovatce, kde

•  
•  
modlitbou bude: Pane Bože,  
musíme změnit směr, pokud

•  
•  
dej, aby mi nedošla tuš  
tedy jdeme zrovna tam, kam

•  
•  
(výslovně tím myslím její  
chceme. (Vím naprosto

•  
•  
množství) a milý Bože, dej  
jistě, že nejdu přímo, ale snažím se

•  
•  
**Kdybychom se skutečně změnili,**  
*abych se neopozdil, protože jinak  
vidět to, co je zde k vidění a*

•  
•  
**nemuseli bychom se obtěžovat cvičením.**  
*bych se nemohl stát  
můj zrak není tak dobrý*

•  
•  
**Ovšemže bychom postupně přestali**  
*soudobým (v mé terminologii),  
jako dřív, ale lepší se.)*

•  
•  
**dělat vše, co jsme nacvičili. A pak,**  
*nýbrž bych byl starodobým (v mé terminologii)  
To, co děláme, je virtuálně*

•  
•  
**kdybychom zase začali, bylo by to**  
*a pracoval bych jako mnich ve  
nepostřehnutelné, takže*

•  
•  
**ve stavu nevědomosti. Zajímalo**  
*věži s princeznou své  
dokonce nemusíme postřehnout*

•  
•  
**by nás to jako všechny ostatní.**  
*vlastní představivosti,  
ani jeho počátek, ani*

•  
•  
**Dívali se malíři vždycky?**  
*Odmítám umění takové, jaké  
si být jisti jeho průběhem*

•  
•  
**Hudebníci, mirabile dictu, zrovna**  
*je, ale pokud nebudu opatrný,  
(ať již „vnitřním“ nebo „vnějším“),*

•  
•  
**začínají poslouchat. (Něco jiného je**  
*tak se přesně takovým stane  
protože nic z toho nekončí. Nic*

•  
•  
**ale říct, že je správné, že**  
*(myslím to moje, čili: vešel jeden a  
není předurčeno. Jen to je*

•  
•  
**pěti až sedmileté děti se**  
*varoval mě, a pak  
něco užitečného, co uvádí věci do  
Právě jsem zjistil, že*

•  
•  
**začínají učit solmizaci.) Pěšky**  
*druhý a poděkoval mi za  
pohybu. Mohli bychom si říct:  
se mi hodiny předbíhají o dvacet pět minut.*

•  
•  
**nebo vzduchem? To**  
*Mallarmého a za práci; a potom  
„Střezme se honby za  
To znamená, že mám dosud*

•  
•  
**je důležitá otázka, pokud jde o**

•  
•  
*jsem kýchnul.) Nejsm povinován  
něčím zajímavým“; a  
čas, stejně asi ne dost, abych*

•  
•  
**cestu. Jaký to sběh smutných**  
*vám o tom všem vyprávět; jsem  
„Střezme se nepřírozených operací,  
dokončil to, co právě dělám, ale mám ho.*

•  
•  
**událostí nás přiměl vyměnit**  
*povinován k vám promluvit, a  
které prohlubují rozdíly  
Je velmi těžké předpovídat,*

•  
•  
**tržiště za supermarket?**  
*to my (vy a já) právě  
mezi dvěma objekty“;  
co se stane za chvíli, a to*

•  
•  
**Konverzace, jídlo, a co všechno**  
*děláme. Právě jsem se dozvěděl  
„Střezme se návyku  
ovšem závisí značně*

•  
•  
**ještě, je naším odpadem?**  
*o Marchettim. Udělali  
zastavovat se a rozbíhat.“ „Ale  
na počasí. Naše plány*

•  
•  
*chybu. Doufám, že to není  
něco přece musíme dělat!“  
jsme dělali příliš předem,*

•  
•  
*chyba. Hidalgo odejel*

•  
a přitom se ještě počítá

•  
*do Paříže a Marchetti do*

•  
s obědem (nemám ani

•  
*Milána a ve Španělsku nezůstal*

•  
tušení, co budeme jíst nebo

•  
*nikdo. Nyní není zapotřebí*

•  
jestli se tam dostanu

•  
*odzbrojování a ulice plné pochodujících*

•  
a zda ty plány dosud

•  
*lidí, ale někoho, někoho aktivně*

•  
platí, a pokud platí,

•  
*aktivního ve Španělsku, kdo se*

•  
zvládnou-li dodělat všechno

•  
*zabývá moderním uměním. Proč*

to, co jsem si

•  
*je všichni opustili? Co se zvrtilo ve Španělsku?*

•  
usmyslil. To je naše

•  
bezodkladná a setrvalá

•  
situace a my si ji stále

•  
neuvědomujeme, i když

•  
s tím jaksi souhlasíme.

•  
Pokud, například, jak je

•  
*Co se děje? (Ani chvilka nudy.)*

•  
to běžné, někdo

•  
*Sněží. Začalo to v noci.*

•  
otálí, tak co?

•  
*Střechy a okapy domů*

•  
Překážek, které mi

•  
*jsou bílé a typické*

•  
brání ve splnění mého

•  
*sklánění konců*

•  
slibu mluvit o tom, co

•  
*stonku bolehlavu*

•  
děláme, není moc. Proč

•  
*se tím ještě zvěšuje.*

•  
nevidím ty ostatní? Copak

•  
*Doprava se sune víceméně*

•  
nemám oči a hlavu a

•  
*stejně zarputile jako včera. Jsou*

•  
uši? Nejsou už takové

•  
**Potřebujeme stroje, které**  
*lidé jako „jejich země a vzduch“?*

•  
jako dříve, a ani

•  
**nám umožní dělat to, co**  
*Pokud je to tak, neměli by mít*

•  
metabolismus, a nejspíš

•  
**jsme dělali, než jsme je měli a**  
*čtyři nebo pět důvodů (místo jednoho)*

•  
se to horší. Teď nám říkají,

•  
**všechny ty nové věci, o kterých dosud**  
*nechat se navzájem*

•  
že se můžeme dostat

•  
**nevíme, že jdou. Možná řeknete,**  
*prostoupit nějakým zajímavým*  
**Tak často si myslíme, že**  
*daleko, ale ne dále, a*

•  
**že blázníme. Zajisté jednáme**  
*přirozeným způsobem? Například:*  
**něco musí být nevyzpytatelné, až**  
*včera nám řekli, že*

•  
bezcílně, ale možná, že tohle



tenhle sníh není tím správným  
se můžeme rozkrájet, abychom  
je nemožné jít tímto

je náš cíl. Velice málokdy  
zimním sněhem. Spíš to vypadá,  
udělali něco, co by se dalo udělat  
směrem, protože došli

vezmeme na vědomí,  
jako ten poslední před  
jednoduše. (V tomto konkrétním  
peníze. Peníze byly pro

že to někdo již dokázal před  
jarem. Ale domovník, který  
případě musím vykonat  
oči, ale nebyly už pro

námi. Ale stejně se to  
odklízí sníh z chodníku, už  
čtyřikrát víc práce, než je  
uši. Přesto tu jsou, ale uši

dozvíme. Avšak trocha  
myslí na nadcházející náledí.  
to u téhož úkolu  
musí provázet oči a pak

vědeckého myšlení a  
„Ty schody jsou pořádně kluzké!  
obvyklé.) (Kromě toho jsem  
je to stejně nějak

a hned uvidíte, že co se  
Tuto zimu zas uklouzne

244/SILENCE

ještě uvažoval o důležitosti  
ledabylé a odbyté.

právě udělalo, nebylo  
a upadne spousta lidí!“ Pták  
a nedůležitosti, a nejen o  
Kde je jejich smysl pro naléhavost?

ani zdaleka tím, co bylo uděláno  
poblázněný délkou své vlastní  
příhodách a tématech a o tom,

předtím, nemluvě o všeobecné  
zimy. Ale teď (jak to  
kam právě jdeme a co právě

situaci. Tou byla například diskontinuita  
říkám jinde) mě stromy  
děláme.) Tak například, když jsem poprvé

částic, a pak prázdnota  
mění – můj postoj k zimě  
viděl tu knihu, myslel jsem,

(teď to zní jako melodie).  
se mění na základě pozorování  
že je rozebraná,

Zatím je to jen surový materiál. Repetice?  
stromů v zimě.  
i když mi říkali, že není.

O čem jsem si myslel, že se  
Hledal jsem ji v knihkupectvích,

Lze považovat za příběh, když  
stane na jaře, to se již  
ale u nakladatele jsem si ji neobjednal.

někomu voláme a zjistíme, že  
stalo: na stromech jsou  
Ani jsem o to nikoho

neodpovídá? A řekli byste, že se  
už pupeny. Uši a oči nám  
nepožádal. Až jsem potkal

tento příběh týká nebo  
poslouží lépe, když nebudeme  
člověka z města, kde

netýká našeho tématu: Kam  
nic dělat a jen sledovat  
tuto knihu vydali, požádal

jdeme? Tak třeba  
přirozený cvrkot.  
ho, zda by zašel

mladý skladatel  
Bylo to, co jsem  
do nakladatelství

musí na vojnu ve chvíli,  
dělal, přerušeno tím, co se stalo?  
a zjistil tam, zda je

když je to pro něj opravdu  
A pokud ano, nešlo o soudobé  
tato knížka k mání. Řekl jsem:

nešťastné. A přesto  
dění. A stejně to funguje  
„Neobtěžuj se, sám se

se to projevilo mimořádně  
i opačným způsobem: To,  
ozvu.“ Než jsem mu napsal,

dobře: skládal  
co dělám, ovlivňuje  
napsal jsem přece jen

hudbu, přednášel,  
změny počasí? To je  
přímo nakladateli a

KAM JDEME? A CO DĚLÁME?/245

psal články, dělal živá a  
logický důsledek Satieho výroku  
asi za týden kniha

rozhlasová vystoupení.  
o nezbytnosti hudby, která  
dorazila. A tak se vynořila

Vojančení sice předpokládá  
by nepřerušovala  
otázka (pro mě čím dál

nošení zbraně, ale ta se  
zvuk nožů a vidliček a  
absurdnější, protože

nikdy nepoužije, a proto  
hovor přátel u stolu.  
odpověď může být taková i onaká,

se jen zřídka čistí.  
Dejte oboje dohromady  
může se odmítnout či

Udělal, co bylo v jeho silách, aby  
a máte americký piknik.  
přijmout jako nesolidní

se do toho nedostal. Ale když

246/SILENCE

Víte, co dokáže nepřítomnost  
vrtoch); ta otázka zní:

už byl v tom, provázely ho, jako  
nudy? Každou probdělou  
O čem se dá říct, že není

obvykle, změny, velmi podnětné změny.  
hodinu změni v hudbu, jako je  
důležité a o čem se dá říct,

Chováme se takovým způsobem, že  
tomu už po léta (na ulicích),  
že je důležité a proč se

i kdybychom dělali, co bychom dělali,  
v lesích, kdekoli (vzpomínám na  
příběh nemůže stát

kdybychom chtěli (jako ve vytržení),  
dláždění čekající na autobus), každé  
předmětem a naopak?

docházela by naše činnost  
místo je živou výstavou.

změny. Je docela dobře možné, že

projdu pokojem, jen abych propíchl

balónek, který, když jsem se nedíval,

nějak zmizel. V takovém

případě bych snad jednal

realističtěji, kdybych prošel

pokojem a nemyslel přítom

Teď ještě nemůžeme vědět,

ani na balónky ani na jejich

zda budeme pokračovat nebo

propíchnutí? (V tomto případě

zda nebudeme po chvíli

nám řeknou, že se nejedná

přerušeni, a potom navážeme

o hudbu, ale o jistý druh choreo-

tam, kde jsme

grafie.) Ale přece je to hudba,

přestali. Známe cestu

podle toho, jak se rozvíjí.

poznání, zásadně však po ní

Nebudeme pořád hrát hry,

nechodíme. Kultivujeme

i když jejich pravidla

v sobě neuspořádanost.

jsou doslova úchvatná. Chceme,

Možná se to zdá absurdní,

takový stav, který odpovídá

ale je to pochopitelné, když si

skutečnosti – bez jakýchkoli pravidel.

uvědomíme, že pořádek, který jsme

Jen krystaly vyrobené v našich

kultivovali, je také naším výtvozem.

„To s tím nemá nic společného,“

laboratořích nás v našich

A tak děláme zřejmě jen to,

říkáme, ale tím jen kome-

hrách porazí. Opravdu? Pochybuji.

co jsme nedodělali, ale tím

tujeme, co děláme a kam

nerozšiřujeme své znalosti.

jdeme, a že pochybujeme,

Učíme se říkat: „Ne-  
zda jsme si schopni ověřit

vím.“ Jinými slovy:  
naše stanovisko. Víme naprosto

„Nepotřebujeme se uvolnit,  
přesně, jak hodně to sou-

protože jsme volní.“  
visí se vším ostatním.

V cizích zemích jsme si všimli  
Že je to pro nás fádání,

velkého rozdílu mezi příležitostmi,  
nerozlišitelné, nesrozumitelné, tím

mezi omezováním a svobodou, ale  
se jen opakuje kritický

my ten rozdíl urovnáváme  
odsudek devatenáctého

většinou tím, že děláme  
století týkající se indické a

něco, co nám připadá nudné. („Není  
čínské hudby. Všechno

to nudné, je to zajímavé.“)  
je zformulováno.

Domnívám se, že jak se znalosti  
Nemusíme to dělat. Ostrost

rozšiřují (a tím teď myslím  
vnímání se zvětšuje, když

informace), budou se shromažďovat  
se o to nesnažíme. Máme

do knih, které nebudeme číst  
nutkání přestat dělat,

my, ale stroje, protože  
co zrovna děláme a

jich brzy bude příliš mnoho.  
spojit se s něčím

Zatím máme jen jednu  
nesmírným. Možná to

sekretářku. Když zazvoní  
tak je. Dosud jsem to ale neviděl.

telefon, musí seběhnout  
Něco jsem viděl, ale ztrácím

dolů a zjistit, co  
svoji schopnost navazovat

se kde děje a pak

spojení, protože ta, která

*se vrátí buď sama, nebo*  
navazují, značně snižují

*ji někdo doprovází.*  
přirozenou komplexnost. Ob-

*To je jistý druh nefunkčnosti.*  
čas si něco zařadím do

*Jiný druh má co dělat se*  
kartotéky (mám nějaké papíry a

*Další věcí, kterou děláme, je*  
*skutečností, že nelze*  
mohu je řadit podle abecedy.

*to, že co máme v sobě, necháváme*  
*otevřít okna. Možná to vyřeší*  
Sekretářka se však dostala

*v sobě. Necháváme své emoce*  
*telefony v odstupňovaných velikostech.*  
jen po písmeno S. Jelikož

**250/SILENCE**

*tam, kde jsou, v každém z nás. Ani jeden*

angličtina není její

*z nás se nesnaží přenést své*

mateřtinou, je její

*emoce do někoho jiného. Tím se leda*

abeceda jiná, než

*„rozvášňuje lůza“; na povrchu se*

naše – některé listiny klade

*to jeví jako lidské, ale*

do kartotéky vzhůru nohama.

*pozvívá to, a to my*

A tak je mohu použít buď správnou

*neděláme. Neděláme ani další*

stranou nahoru nebo také dolů.

*skvělé věci; tj.*

Když všechno sklídím,

*vytváření si konstrukcí*

může přijít uklízečka,

*ze vztahů, které pozorujeme.*

aby utřela prach.

*Tuto schopnost pozorovat vztahy*

Mezitím začínou zřejmě

*také zadržujeme uvnitř sebe,*

klíčit cibulky.

*nevkládáme pozorování jednoho*

Nyní jsou stále ještě

*do pozorování jiného,*

ve tmě jako my. Satieho

*který, to je bez debaty,*

poznámka o stromu platí,

*vidí věci ze svého vlastního úhlu,*

jenom si nejsem jist,

*odlišného od ostatních. Můžeme*

zda si na ni kdo vzpomene. Něco,

*se o tom pobavit (jak to*

o tom, že nikdy nikomu neuškodil,

*děláme) a říct: „Postav se tam,*

ale ani neprospěl.

*kde stojím já a rozhlédni se a*

Bylo to tenkrát, když

*uvidíš to, co vidím já.“ Tomu se*

se zase jednou v noci

*říká „panská zábava“, ale my*

**KAM JDEME? A CO DĚLÁME?/251**

•  
vracel domů.

•  
**Loni jsem měl koncert a potom**  
*to neděláme proto, abychom se*

•  
•  
**odpovídal na dotazy. Letos někdo**  
*povyšovali a ani se nedíváme.*

•  
**řekl: „Byl jsem na vaší přednášce**  
*Tak podle svého učení rozdává tiše*

•  
**a doufám, že budu mít někdy příležitost**  
*dárky, a jen proto, že*

•  
**slyšet vaši hudbu.“ Jak**  
*chápu pomalu, tak mi*

•  
**poznáte, zda někdo jde, či zůstává?**  
*netrpělivě dává pokyny,*

•  
**Mluví-li o třech věcech současně**  
*podněty. Všichni jsme tak*

•  
**252/SILENCE**

•  
**a řekne: „Tomu se věnujte a ostatní**  
*zaměstnaní, že jeden pro*

•  
**zanedbejte,“ pak víte, že**  
*druhého nemáme čas. Co je*

•  
**zůstává. Pokud ale řekne:**  
*uvnitř, držíme uvnitř, a co*

•  
**„Nedovedu to odlišit;**  
*je venku, necháváme venku; a to*

•  
**v podstatě ani nevím, jak je**  
*je paradox: je snadné se*

•  
**to velké a de facto používám**  
*identifikovat s někým nebo s*

•  
**zájmeno „to“ z pohodlnosti,**  
*něčím. Ale to je*

•  
**protože o tom**  
*ve sféře myšlenek a*

•  
**nevím nic,“ potom je jasné, že**  
*pocitů prakticky nemožné.*

•  
**odchází. Do pole, kam jde**  
*Tato bezúčelná hra není*

•  
**on, jdeme i my. Jsou chvíle,**  
*bódhisattvická a vede jen ke*

•  
**kdy vyjdu z domu**  
*vzplanutí či víceméně kata-*  
**Že rád chodil do kina,**

•  
**v saku patřícím ke**  
*strofické sociální situaci, veřejně*  
**je zajímavé. (Ona ne.)**

•  
**kalhotám, které ještě visí v šatníku.**  
*či soukromé, která na naše*  
**A že sedával v první řadě,**

•  
**hlavy položí ruku**  
**přičemž měl pocit, že je**

•  
**zákona (byl to takový příval**  
**ve sprše. Náš rodinný**

•  
**uvolněných pocitů a**  
**doktor ho zbavil**

•  
**myšlenek, jehož**  
**slepoty způsobené**

•  
**přirozeným důsledkem**  
**sezením v první**

•  
**byla policie a zákazy a**  
**řadě kina (a zíráním do slunce).**

•  
**celá ta spleť nařízení). Ale to, co**  
**Někteří lidé vycházejí**

•  
**KAM JDEME? A CO DĚLÁME?/253**

děláme, je náš způsob umění, jak  
z kostela a druzí jdou právě

anarchisticky rozdýchat naše životy.  
dovnitř. To je zřejmě setrvalý stav.

Když ji chtěli fotografovat,

ptali se jí, co bude přítom

dělat. Řekla, že si může nasazovat

klobouček nebo si ho sundávat.

Můžeme dělat jednu či druhou

věc, než by řekl švec. Ale

nakonec jen sundáváme jeden

klobouk a nasazujeme si jiný. Jako

bychom malovali na hedvábí,

kde nelze nic vymazat. A přítom

mazání všeho je pro nás teď

.  
. .  
jednou z nejsnazších

.  
. .  
věcí. Mažeme tedy

**Provést to, není otázkou rozhodnutí,**

.  
. .  
i to, co je na

**dobré vůle ani strachu.**

.  
. .  
hedvábí? A dílo spíš

**Jsme prostě pomíjivou**

.  
. .  
opouštíme, než dokončujeme?

**částí nedělitelného celku. Jsme**

.  
. .  
Zní to, jako by šlo o

**zapletení do života, který překonává**

.  
. .  
to, co děláme, ale kam

**naše chápání a naším nejvyšším**

**256/SILENCE**

.  
. .  
bychom šli, kdybychom něco

**zájmem je náš všední život. Kreslit**

.  
. .  
opustili? Musíme jen

**čáry, rovné nebo zakřivené, kdekoli,**

.  
. .  
vyměnit naše měřicí nástroje,

**na věci nic nezmění, jen ji**

.  
. .  
abychom viděli, jak blízko jsme

**potvrdí – pokud se čáry skutečně**

.  
. .  
tomu, co děláme. Není to

**kreslí, myslím fyzicky. Pokud**

.  
. .  
objekt; je to proces a

**ne, jsou kresleny v mysli,**

.  
. .  
pravděpodobně bude ještě nějakou

**k níž není přístupu. Tajemství**

.

.  
dobu pokračovat. Je obtížné vědět,

**necht' je zachováno. Ani v zoufalství**

.  
. .  
zda budeme stále zapomínat

**nevyjadřujeme své myšlenky,**

.  
. .  
všechno to, co nás předměty naučily

**své pocity. Je to proto, že**

.  
. .  
si pamatovat. Ale budme

**mysl kreslicí přímky touží po**

.  
. .  
optimističtí a oddejme se závratí z

**uzavření, zatímco jediným způsobem,**

.  
. .  
možností – z možností,

**jak se spojit (nahore nebo**

.  
. .  
že všechno je jasně to,

**dole) s další, je ne-**

.

.

co to je, a i nadále to požívejme,

**kreslit čáry, nechat**

.  
. .  
a velkoryse rozdávajme, a

**dveře otevřené, nějakým plynulým**

.  
. .  
najdeme si čas k hledání naší

**otevíráním – a potom není**

.  
. .  
cesty k zjevení. Nyní je ovšem

**proč si zoufat. Další možnosti**

.  
. .  
všechno zrušeno; ne zrušeno, ale

**je říct si: „Nespokoj se**

.  
. .  
odloženo, není to na hedvábí

**s přibližováním (nebo**

.  
. .  
a není to vymazáno. Stále to

**jen: Nespokoj se), ale trvej na tom**

.  
. .  
je otázkou času,

**KAM JDEME? A CO DĚLÁME?/257**

(jako že nemusíš), co přijde

starého a nového a

samo.“ Dnešního rána – vzhůru

zda se všichni dostaneme tam,

ani ne brzy ani pozdě – jsem

kam jdeme, ale nikdy si

si uvědomil, že ať je to cokoli,  
*Možná proto děláme věci,*

nebudeme jisti, kdo tam

je to pořád se mnou – pocit,  
*které dráždí víc, než*

dorazí jako první. Zřejmě

že mám naběhlá víčka – snad

*bychom si v životě přáli,*  
tam uvidíme nějaké nové tváře.

z nachlazení – nebo kvůli novým  
*kéž by to byla terapie, určitý druh*

Chceme se sejít (když

brýlím, o nichž mi očař řekl, že  
*preventivní terapie. A teď*

ne zde, pak na Jihu), ale jdeme

za tři roky mi nebudou  
*otázka struktury, dělení*

různými směry. Domníváte

k ničemu; tak jako tak jsem  
*celku na části. Už to*

se, že se všechno vyřeší samo?

vstal a dozvěděl se, že  
*neděláme a naše důvody jsem*

mi zvonil telefon a že moje  
*vedl jinde (i zde). Jsme v situaci,*

přítečkyně je připravena a čeká,  
*ve které se vznešenost*

až vyrazíme na houby. Včera  
*poplácává po ramenou*

večer jsem si udělal program

*s lehkomyšlností (Teď hovo-*

nejen na dnešek, ale na celý  
*řím k osobě na druhém*

týden a bylo mi jasné, že pokud  
*konci sálu.) Každopádně*

se ho budu držet, dodělám  
*se struktura nevkládá do*

to – tedy tuto přednášku – ale,  
*díla, ale vytváří se v*

zavolal jsem a řekl: „Sním si  
*osobě, která si ji uvědomuje*

vajíčko a jsem u tebe.“ Vzápětí  
*sama v sobě. Proto problém nespočívá*

mi v lese řekla, že  
*v pochopení, ale v uvědomění.*

za pár týdnů odjede se

všemi dětmi do Karibiku.

V duchu jsem sbíral

tropické houby.

Teď už zase pracuji. Bavili

jsme se také o biologických záhadách a

o správném používání vidličky a nože.



*Někdy na konci září 1958 jsem v jednom hotelu ve Stockholmu začal psát tuto přednášku, kterou jsem měl za týden přednést na Bruselské světové výstavě. Připomněl jsem si jednu poznámku Davida Tudora, že bych měl udělat přednášku, která by se skládala ze samých příběhů. Tato myšlenka se mi zamlouvala, ale začal jsem na ní pracovat teprve nyní.*

*Bruselská přednáška obsahovala pouze třicet příběhů bez hudebního doprovodu. Po ní jsme s Davidem Tudorem zahráli hudbu pro dva klavíry. Celý název zněl: Neurčenost: nový pohled na formu v instrumentální a elektronické hudbě. V hledišti byl i Karlheinz Stockhausen. Když jsem později vystupoval v Miláně ve Studio di Fonologia s Fontana Mix, dostal jsem od něj dopis s prosbou o text, který by mohl být otištěn v Die Reihe č. 5. Poslal jsem mu přednášku z Bruselu, a ta byla také publikována.*

## NEURČENOST

*Příští jaro – to už jsem byl zase v Americe – jsem tuto přednášku pronesl znovu, a sice na Teachers College v Columbi. Pro tuto příležitost jsem napsal dalších šedesát příběhů. Přitom mě doprovázel David Tudor (hudební materiály z Concert for Piano and Orchestra s několika rozhlasovými přijímači jako zdroji hluku). Krátce poté bylo těchto devadesát příběhů vydáno na Folkways recordings, avšak zdrojem hluku zde byl pásek Fontana Mix.*

*Při mluveném provedení této přednášky mi každý příběh trvá minutu. Pokud je krátký, musím ho protáhnout, pokud je dlouhý, musím mluvit co nejrychleji. Když jsme příběhy nahrávali, jejich sled jsme nepromýšleli. Udělal jsem si seznam všech příběhů, které přicházely v úvahu, a při psaní jsem si je odškrtoval. Některé z těch, na které jsem si vzpomněl, se mi nepodařilo napsat tak, abych s nimi byl spokojen, a proto jsem je nepoužil. Můj záměr, poskládat příběhy bez nějakého plánu, měl naznačit, že všechny věci – příběhy, náhodné okolní zvuky, a také projevy lidí – jsou spřízněny a že spojitost mezi nimi je zřejmější, pokud není příliš zjednodušená ideou spřízněnosti v lidské mysli.*

*Od této nahrávky jsem pokračoval v psaní příběhů tak, jak jsem je prožíval, takže jejich počet už daleko převyšuje devadesátku. Většina se týká věcí, které se mi přihodily a zůstaly mi v paměti. Jiné jsem četl v knihách a zapamatoval si je – například *śrí Rámakrišna* a *zen-buddhistická literatura*. A další jsem slyšel od svých přátel jako jsou *Merce Cunningham*, *Virgil Thomson*, *Betty Isaacsová* a mnoho dalších. *Xenia*, která v několika z nich vystupuje, je moje bývalá manželka *Xenia Andrejevna Kashevaroff*, s níž jsem byl asi deset let ženat.*

*Některé příběhy jsem vynechal, protože jejich zkrácené verze jsou uvedeny v jiných článcích této knihy. Většina z těch, které zůstaly, je uvedena níže. Další jsou roztroušeny v knize a mají podobnou funkci jako ony kusé informace uváděné na konci sloupků regionálních novin. Doporučuji, aby se záměrně četly takovým způsobem a v takových situacích, jako se čtou noviny včetně centrálních – tedy bez nějakého záměru: přeskakovat sem tam a současně reagovat na události a zvuky okolního prostředí.*

Místo abych se vrátil do třetího ročníku na Pomona College, odjel jsem do Paříže. Když jsem se poprvé porozhlédl, zaujala mě především gotická architektura a z ní se mi obzvláště líbil okázalý styl patnáctého století. Nejvíc balustrády. Studoval jsem je šest týdnů v Bibliothéke Mazarin, byl jsem tam, jakmile otevřeli a odcházeli, až když zavírali. Profesor Pijoan, kterého jsem znal z Pomony a který rovněž přijel do Paříže, se mě zeptal, na čem pracuji. (Zrovna jsme stáli na jedné železniční zastávce.) Řekl jsem mu to. Dal mi opravdický kopanec do zadku a potom řekl: „Přijďte zítra ke Goldfingerovi. Domluvíme, abyste u něho mohl pracovat. Je to moderní architekt.“ Po měsíci práce u Goldfingera, kdy jsem měřil rozměry pokojů, které on bude renovovat, zvedal telefony a kreslil řecké sloupy, jsem zaslechl, jak říká: „Pokud chce člověk být architektem, musí architekturu zasvětit celý svůj život.“ Odešel jsem od něj, protože jsem mu chtěl dát na srozuměnou, že mě zajímají i jiné věci, například hudba a malířství.

O pět let později, když se mě Arnold Schönberg zeptal, zda chci zasvětit svůj život hudbě, jsem řekl: „Jistě.“ Když jsem u něho studoval už dva roky, Schönberg mi řekl: „Abyste mohl skládat hudbu, musíte mít cit pro harmonii.“ Odpověděl jsem mu, že pro harmonii nemám žádný cit. Na to mi řekl, že budu pořád narážet na překážky, bude to jako bych došel ke zdi, kterou nemohu projít. Řekl jsem: „V tom případě zasvětim svůj život mlácení hlavou do zdi.“

Když jsem se poprvé přestěhoval na venkov, bydlel jsem s Davidem Tudorem, Mary Carolyn Richardsovou a s Weinribsovými na malé usedlosti. Aby každý z nás měl alespoň trochu soukromí, začal jsem chodit do lesa. Bylo to v srpnu. Sbíral jsem houby, které tu rostly skoro všude. Koupil jsem si také houbařské knihy a podle nich jednotlivé houby určoval. Přitom jsem si uvědomil, že by bylo vhodné najít někoho, kdo se v houbách vyzná. Zavola jsem sekretářce do klubu 4-H v New City. Slíbila, že mi zavolá, ale nikdy to neudělala.

Zjara následujícího roku jsem se v Medsgerově knize o planých rostlinách dočetl, že je možno jíst i zmijovce (*Symplocarpus foetidus*). Natrhal jsem tedy kabelu toho, co jsem považoval za zmijovce, něco jsem dal s sebou otci a matce, kteří byli u mě na návštěvě a zbytek jsem vařil dle Medsgera ve třech vodách se špetkou sody. Jídlo jsem jedl se šesti lidmi, jeden z nich byl, pokud si dobře vzpomínám, z Muzea moderního umění. Jedl jsem víc než ostatní, abych tak na ně přenesl své nadšení pro jedlé planě rostoucí rostliny. Po kávě někdo navrhnul partičku pokeru. Hodně jsem vyhrával. M. C. Richardsová se vzdálila od stolu. Po chvíli se vrátila a zašeptala mi do ucha: „Cítíš se dobře?“ Přiznal jsem se, že ne. V krku mě páliło a sotva jsem mohl dýchat. Řekl jsem ostatním, aby si moji výhru podělili, že je mi zle. Když jsem vyšel ven, zvedl se mi žaludek. Zvracení s průjmem trvalo asi dvě

hodiny. Než jsem zcela ochabl, požádal jsem M. C. Richardsonovou, aby zavolala otci a matce a řekla jim, ať zmijovce nejedí a zeptal se, jak to vypadá s ostatními. Řekla, že na tom nejsou tak zle jako já. Když mě za chvíli přátelé zvedli ze země a položili na deku, řekl jsem: „Nechte mě být.“ Někdo zavolal doktora Zukora a ten předepsal mléko a sůl. Nemohl jsem nic pozřít. A tak jim řekl: „Okamžitě ho sem zavezte!“ Vypumpoval mi žaludek a dal mi adrenalin pro posílení srdeční činnosti. Kromě toho ještě dodal: „Ještě patnáct minut a bylo by po něm.“

Odvezli mě do nemocnice v Spring Halley. V průběhu noci mi dávali adrenalin a kompletně mě vyčistili. Ráno jsem se už cítil výtečně. Zavzvonil jsem na sestřičku, abych jí řekl, že už bych šel domů. Nikdo ale nešel. Přečetl jsem si cedulku na zdi, kde stálo, že kdo neodejde před polednem, bude mu účtován další den. Když šla jedna sestřička kolem, zavolal jsem na ni něco v tom smyslu, aby mě odsud co nejdřív dostala, protože nemám peníze na další den. Náhle byl pokoj plný doktorů a sestřiček a vmžiku mě vyšoupli ven.

Zavolal jsem do klubu 4-H a řekl, co se stalo. Zdůraznil jsem své rozhodnutí zabývat se houbami i nadále. Odpověděli mi: „Zavolejte paní Clarkové na South Mountain Drive.“ Ta mi řekla, že mi nemůže pomoci, ale ať zavolám pana Tohoatoho. Zavolal jsem mu a ten mi řekl, ať zavolám Tohoatoho, který pracuje v A&P v Suffern, a ten zná někoho v Ramsey, a ten se vyzná v houbách. Nakonec jsem získal telefonní číslo Guye G. Nearinga. Zavolal jsem mu a ten mi odpověděl: „Stavte se kdykoli chcete. Jsem tu skoro pořád. Já vám ty houby určím.“

Medsggerovi jsem napsal dopis s oznámením, že zmijovec je jedovatý. Nikdy mi neodpověděl. O něco později jsem se dočetl o nutnosti rozlišovat mezi zmijovcem a jedovatou čemeřicí, které rostou součas-

ně a na stejných místech. Čemeřice má řasnaté listy a zmijovec ne.

Daisetz Teitaro Suzuki měl v posledních letech hodně přednášek na Columbia University. Nejprve byl na katedře religionistiky a potom někde jinde. Nakonec se usadil na sedmáctém podlaží Philosophy Hall (společný pojem pro katedry filosofie, angličtiny a francouzštiny). Jeho místnost měla na dvou stranách okna, uprostřed stál stůl s popelníky. Kolem stolu a podél stěn byly židle. Místnost byla vždy nacpaná posluchači a několik lidí obvykle postávalo u dveří. Dva nebo tři posluchači, kteří se zapsali do jeho třídy, aby získali kredit, seděli na židlích kolem stolu. Přednášky se konaly od čtyř do sedmi. Během této doby si většina posluchačů dala šlofika. Doktor Suzuki nemluvil nikdy hlasitě. Pokud bylo hezky, byla okna otevřená a některá z letadel, která startovala z La Guardia, nám létala přímo nad hlavami a přehlušovala cokoli řekl. Co říkal při přeletu letadel, už nezopakoval. Zvláště si pamatuji na tři přednášky. Ani za boha jsem nemohl přijít na kloub tomu, co říká. Přišel jsem na to až za několik týdnů či ještě později, když jsem v lese hledal houby.

Patsy Davenportová slyšela moji desku s příběhy nahranou u Folksways. Řekla mi: „Když přišel na řadu příběh o tom, jak jsem se tě ptala, jaký máš vztah k Bachovi, dokázala jsem se na to rozpomenout úplně jasně a ostře, jako bych to prožívala znovu. Řekni mi, cos na to odpověděl. Jak se díváš na Bacha?“ Řekl jsem jí, že si už na to, co jsem řekl, nevzpomínám, že jsem byl na rozpacích. Druhého dne, tak jako obvykle, jsem se nad tím zamyslel. Zříct se Beethovena, jeho emocionálních vrcholů a podobně, je pro Američana poměrně snadné. Avšak zříct se Bacha je obtížnější. Bachova hudba podněcuje k pořádku a velebí ty, kteří v ní slyší výzvu

k pořádku, který se v jejich životech projevuje denním chozením do zaměstnání od devíti do pěti a v přístrojích, které je obklopují a které, pokud jsou zapnuty – dá-li bůh – také fungují. Někteří lidé se domnívají, že umění by mělo být příkladem pořádku, aby je každým okamžikem chránilo před chaosem, který číhá hned za rohem. Podobně jako s Bachem je to i s jazzem (pravidelný puls, spolehlivý motor) a láska k Bachovi je obvykle spojená s láskou k jazzu. Jazz je svůdnější, moralizuje méně než Bach. Propaguje radosti a strasti tělesného života, zatímco Bach je bližší kostelu a podobným věcem. Protože, jak víme, spousta jazzových hudebníků ponocuje a bere drogy, tak si dovoluujeme, alespoň ze soucitu, stát se hašiškami a nočními ptáky – ovšem prostřednictvím *mystické účasti*. Zřící se Bacha, jazzu a pořádku je obtížné. Patsy Davenportová má pravdu. Tato otázka je velmi vážná. Protože: pokud to uděláme, pokud se jich zřekneme, co nám ještě zbude?

Jednou jsem jako dítě z Los Angeles jel tramvají do středu města. Ten den bylo tak horko, že když jsem z ní vystoupil, lepil se mi asfalt z vozovky na chodidla (byl jsem naboso). Když jsem se dostal na chodník, musel jsem běžet, aby se mi neudělaly na chodidlech puchýře. Zašel jsem do bufetu, že si dám šťávu. Když jsem došel k pultu, kde se čepovala z velkého sudu, a chtěl si jednu objednat, chlapík za vysokým pultem mi řekl: „Počkej. Dám do ní sirup. Za pár minut to bude.“ Když naléval poslední plechovku se sirupem, netrefil se a celého mě tím lepkavým sirupem polil. Abych se tím tak netrápil, řekl, že mi dá tu šťávu zadarmo. Řekl jsem jen: „Ne, díky.“

Betty Isaacsová povídala, že když byla na Novém Zélandě, tak ji říkali, že žádná houba, která tam roste,

není jedovatá. A tak jednoho dne, když uviděla úbočí kopce pokryté houbami, nasbírala je a udělala z nich kečup. Když ho potom ochutnala, zjistila, že je nechutný. Přesto ho však nalila do sklenic, které dala na nejvyšší polici. Po roce, když uklízela, objevila kečup, na který již úplně zapomněla. Chtěla ho rovnou vyhodit, ale předtím ho přesto ochutnala. Kečup změnil barvu; původně byl špinavě šedý a nyní byl černý, a byl božský: zlepšil chuť všeho, čeho se jen dotknul.

Georgie Mantor měl zahradu plnou kosatců. Každoročně ji zušlechtoval tím, že vyhazoval běžné kultivary. Jednoho dne upoutala jeho pozornost jiná krásná zahrada s kosatci. S tajenou žárlivostí se na ni dotázal. Ukázalo se, že zahrada patří člověku, který odvázel jeho odpad.

Když byla paní Coomaswamy v Indii, zjistila, že slunce je nesnesitelné a rozhodla se, že si koupí slunečník. V sousedním městě objevila dva. Jeden byl ve výkladní skříní obchodu s americkým zbožím. Byl za rozumnou cenu, ale nebyl nijak přitažlivý. Ten druhý byl v indickém obchodě, líbil se jí, ale byl nekřesťansky drahý. Paní Coomaswamy nekoupila žádný z nich a šla domů. Počasí ale bylo pořád suché a horké, takže za pár dní zašla znovu do města s rozhodnutím, že si ho tentokrát koupí. Když procházela kolem amerického obchodu, všimla si, že slunečník je pořád ve výloze a cena je pořád rozumná. Zašla do indického obchodu a chtěla se podívat na slunečník, který tu obdivovala. Když ho prohlížela, zeptala se na cenu. Tentokrát byla až trapně nízká. Paní Coomaswamy žasla: „Jak vám mohu věřit? Jeden den máte ceny vysoké a druhý nízké. Vaše zboží je zřejmě podobně nespolehlivé.“ „Paní,“ odpověděl majitel obchodu, „ti lidé odnaproti jsou mezi obchodníky nováčky. Jejich jediný zájem je

zisk, a proto jsou jejich ceny stálé. My však už obchodujeme po několik generací. To nejlepší co máme, si držíme v rodinném kruhu a neradíme se toho vzdáváme. A co se týče našich cen, ty měníme průběžně. To je totiž to jediné, co nás na obchodu baví.“

Ve Stony Point, v nížině u řeky, je ulička, v níž roste přemíra hub. Často tam chodím. Před několika lety v květnu jsem tam našel smrže, výbornou houbu, která se kolem Rockland County vyskytuje jen zřídka. Byl jsem z toho úplně vedle. Když jsem tam sbíral houby, nikdo z místních se mnou nemluvil. Občas se objevily nějaké děti a kopaly do hub ještě dřív, než jsem k nim stačil dojít. Rok poté, co jsem tu našel smrže, jsem se v květnu opět vrátil a předpokládal, že ho tu najdu zase, avšak tam, kde rostly houby, vyrostl panelák. Zatímco jsem si prohlížel změněnou krajinu, vyšli lidé ze sousedních domů na verandy a jeden z nich řekl: „Ha, ha, tvý houby jsou fuč.“

Všichni jsme součástí a předmětem způsobu života, který skládá důvěru ve všemocný dolar – až do té míry, že se nám zatmí před očima, když se dozvídáme, že na mezinárodním trhu budí západoněmecká marka větší důvěru. Obecně se předpokládá, že jídlo poskytuje výživu, avšak Američané ho konzumují s plným vědomím, že se do něj přidává malé množství jedu, aby se zlepšil jeho vzhled a prodloužila se jeho trvanlivost. Nikdo z nás netouží po tom, aby dostal rakovinu nebo kožní nemoci, ale jsou lidé, kteří nám říkají, že právě takto tyto nemoci dostáváme. Když začne prosinec, dá se jen stěží říct, zda slavíme narození Ježíše Krista nebo zda nás americký trh jen nebalamutí. Když zaslechnu, že umělec, jehož dílo se mi líbí, dostal za obraz 7000 dolarů a jiný, jehož dílo se mi nelíbí, dostal dvakrát tolik, změnil to můj názor? Před deseti lety byli newyorští

malíři většinou chudí jako kostelní myši. Měli tehdy nebo mají teď místo v americké společnosti?

Když jsme se vraceli z koncertu z díla Charlese Ivese, na kterém jsme byli v Connecticutu, Minna Ledermanová řekla, že tím, že Ives oddělil svou práci v pojišťovně od komponování (tak dokonale, jako jsou odděleny noc a den), podpořil názor Američanů, že umělec nemá ve společnosti své místo. (Když před lety v Santa Monice slyšela moje matka poprvé můj kvartet pro bicí nástroje, řekla: „Líbilo se mi to, ale co s tím?“) Hudba je ale, nebo kdysi byla, šestým největším průmyslovým odvětvím Ameriky – před či za oceán, to už nevím. Arnold Schönberg říkával, že skladatelé filmové hudby rozumí svému řemeslu velmi dobře. Jednou požádal své žáky, aby se přihlásil ten, kdo se hodlá stát profesionálním hudebníkem. Nikdo nezvedl ruku. (Strýc Walter trval před svatbou na tom, aby se teta Marge, kontraaltistka, vzdala své kariéry.) Vsadil bych se, že obrovské ceny, které se nyní v New Yorku platí za obrazy, mají málo společného s uměním, ale hodně s obchodem. Jedna paní, se kterou jsme sousedili v Santa Monice, mi řekla, že obraz, který u ní visí v jídelně, má cenu spousty peněz. Uvedla jakousi astronomickou částku. Zeptal jsem se jí: „Jakpak to víte?“ Řekla mi, že viděla malý obraz za určitou cenu, změřila ho, a změřila ten svůj (a ten byl mnohem větší), vynásobila a to je výsledek.

Paní Coomaraswamy mi vyprávěla další historiku o obchodních metodách v Indii. Prý jednou brzy ráno navštívila jakýsi řemeslnický bazar. K dispozici ale bylo méně stánků než řemeslníků. A tak uspořádali básnickou soutěž. Ten kdo složil nejlepší báseň, dostal stánek. Ti co prohráli, odcházeli spokojeně recitující vítěznou báseň. Zeptala se jich, proč jsou tak nadše-

ní, když vlastně měli smůlu. Odpověděli jí: „Ale, to je přece jedno. Až své zboží prodá, nebude už stánek potřebovat. Pak dostane šanci prodávat své zboží další z nás a tak pořád dále.“

S Lois Longovou (tou textilní návrhářkou) a Christianem Wolffem jsme stoupali na Slide Mountain. S námi byli ještě Guy Nearing a Flemingovi, včetně Willieho. Při výstupu i sestupu z hory jsme našli jen penízovku širokolupennou (*Collybia platyphylla*), a tak mě to táhlo na hřbitov do Millertonu, ve státu New York, kde v duchu vidím růst šítovku jeleň (*Pluteus cervinus*). Než jsme došli k autu, nohy se nám třáslý únavou a slunce bylo už za obzorem. Přesto se mi podařilo přesvědčit Lois Longovou a Christiana Wolffa, aby se mnou zajeli do Millertonu. To znamenalo dalších sto mil. Ke hřbitovu jsme dorazili o půlnoci. Z odkládací skříňky v palubní desce jsem si vzal baterku, vystoupil a nejprve překotně, ale potom pečlivě, zkoumal pařezy a zem kolem nich. Nerostla tam ani jedna houba. Vrátil jsem se k autu a čekal, že Lois Longová a Christian Wolff budou našťvaní, ale kupodivu byli nadšení. Severní polární záře, kterou ani jeden dosud nespatriil, prováděla na severní obloze svá kouzla.

Vykopal jsem pár divokých arašídů (*Amphicarpaea bracteata*) a uvažil je – pro Boba Rauschenberga a Jaspera Johnse – s máslem, solí a pepřem. Nemohl jsem se dočkat, co na to Jasper Johns řekne, protože jsem o něm věděl, že má rád vařené buráky. Byl jsem zvědav, zda najde nějakou podobnost mezi vařenými buráky a divokými arašídmi. Většina lidí ze Severu nemá s vařenými buráky žádné zkušenosti. Ti, kteří jedli divoké arašídmi, říkají, že chutnají po kaštanech nebo bobech. Jasper Johns o nich potom řekl, že chut-

naly dobře, nikoli však jako vařené buráky. V listopadu odjel na několik týdnů do Jižní Karolíny. Když jsem se s ním potom sešel, řekl mi, že měl opět vařené buráky a že chutnaly skoro stejně jako divoké arašídmi.

Umělci toho namluví spoustu o svobodě. V souvislosti s obratem „volný jako pták“ se Morton Feldman jednoho dne vydal do parku, aby chvíli pozoroval naše opeřené přátele. Když se vrátil, řekl: „Víš, nejsou až tak volní: perou se o každý kousek potravy.“

Jedna starší dáma z Burnsville v Severní Karolíně, jediná osoba v širokém okolí, která vlastnila koncertní křídlo, mě požádala, abych jí u ní doma zahrál *Sonatas and Interludes*. Vysvětlil jsem jí, že preface klavíru bude trvat minimálně tři hodiny, a že před provedením budu potřebovat ještě několik hodin na zkoušku. A tak jsme se dohodli, že začnu pracovat hned po obědě. Po hodině jsem si udělal přestávku na oddech. Zapálil jsem si cigaretu a vyšel na verandu. Má hostitelka tam seděla v houpacím křesle. Zapovídali jsme se. Ptala se mě, odkud pocházím. Řekl jsem jí, že jsem se narodil v Los Angeles, ale jako děcko jsem vyrůstal tam a také v Michiganu, a že po dvou letech univerzity v Claremontu v Kalifornii jsem strávil osmnáct měsíců v Evropě a v severní Africe, že po návratu do Kalifornie jsem se přestěhoval nejdříve ze Santa Moniky do Carmelu, potom do New Yorku a potom zpátky do Los Angeles a potom postupně do Seattlu, San Franciska a Chicaga, že v současné době bydlím v New Yorku na East River. Pak jsem se zeptal já: „A odkud jste vy?“ Ukázala přes ulici na benzínku: „Tam odsud.“ Pak povídala o tom, že jeden z jejích synů se ji snažil přesvědčit, aby se přestěhovala podruhé – nyní žije sama, jen se svými sluhy – k němu a jeho rodině. Řekla, že odmítla, protože

by se na neznámém místě nemohla cítit jako doma. Když jsem se jí zeptal, kde to je, řekla: „Tady v ulici, o pár domů níž.“

Při jedné příležitosti požádal Arnold Schönberg jednu svou žákyni, aby šla ke klavíru a zahrála první větu Beethovenovy sonáty, kterou budou potom analyzovat. Žákyně řekla: „Je to moc obtížné. To nezahrají.“ Schönberg jí řekl: „Jsi přece klavíristka, ne?“ Řekla, že ano a Schönberg dodal: „Tak si sedni ke klavíru!“ Sotva začala hrát, hned ji přerušil, že nehraje ve správném tempu. Na to mu řekla, že pokud by hrála ve správném tempu, dělala by chyby. Řekl jí: „Hraj ve správném tempu a nedělej chyby.“ Začala znovu, a znovu ji přerušil, že dělá chyby. Dívka propukla v pláč a mezi vzlyky vysvětlovala, že byla předtím u zubaře, který jí vytrhl zub. Schönberg řekl: „Na to, abys dělala chyby, sis musela nechat vytrhnout zub?“

Do třídy doktora Suzukiho chodila jistá dáma, která mu jednou řekla: „Mám velké potíže při čtení kázání Mistra Eckharta, vzhledem k jeho křesťanským metaforám a symbolům.“ Doktor Suzuki odpověděl: „Tyto potíže ustanou.“

Betty Isaacsová šla nakupovat k Altmanovi. Utrátila všechny své peníze kromě posledního desetacentu, který držela v ruce, aby ho měla připravený na autobus, kterým pojedou domů a nebude muset šmátrat po kapsách, protože v rukou měla plno balíčků a nákupní tašku. Když čekala na autobus, chtěla se ještě ujistit, že má minci pořád u sebe. Otevřela ruku a nic v ní nebylo. V duchu procházela celou cestu a pokoušela se vyptávat, kde ten desetník ztratila. Když na to přišla, šla rovnou do oddělení s rukavicemi, a opravdu, ležel na podlaze tam, kde stála. Když se pro něj sklonila, jiný

nakupující jí řekl: „Kéž bych také věděl, kam chodit pro peníze spadlé na zem.“ Betty Isaacsová se ulevilo a odjela autobusem do Village. Když rozbalovala své balíčky, našla desetník na dně nákupní tašky.

Když jsem asi před rokem přiletěl spolu s Davidem Tudorem, Merce Cunninghamem, Carolyn a Earle Brownovými do Bruselu vystupovat v kulturním programu na Světové výstavě, zjistili jsme, že se *Indices* Earla Browna nebudou hrát, protože je orchestr shledal příliš náročnými. A tak jsme si usmyslili, že navrhne, aby Merce Cunningham a Carolyn Brownová zatančili sóla a duety ze *Springweather and People* od Merce Cunninghama (tj. jeho název pro *Indices* Earla Browna) a David Tudor zahraje úpravu této skladby pro klavír. Realizace tohoto záměru byla spojena se spoustou obtíží a zařizování. V poslední chvíli s tím vyšší místa souhlasila. Avšak těsně před provedením zemřel papež a všechno bylo zrušeno.

David Tudor obědval jednou v Black Mountain College. K jeho stolu si přisedl student a začal se ho vyptávat. David Tudor pokračoval v jídle. Student pokračoval v kladení otázek. Nakonec na něj David Tudor pohlédl a řekl: „Proč se ptáš, když nevíš?“

Když jsem s Davidem Tudorem vešel do hotelu, který nám v Bruselu objednali, ležela na recepci pro každého z nás obálka; byla plná programů, lístků, pozvánek, vstupenek na Výstavu a všeobecných informací. Jedna z mých pozvánek byla na slavnostní oběd v královském paláci, který sousedil s výstavištěm. Měl jsem odpovědět, ale neudělal jsem to, protože jsem byl zaměstnán zkouškami, vystoupeními a psaním těchto třiceti příběhů, které jsem měl přednést v týdnu, který byl zasvěcen experimentální hudbě. A tak jednoho dne,

když jsem se vrátil do hotelu, se mě zeptal recepční, zda zítra půjdu do paláce na oběd. Řekl jsem mu: „Ano“. A on řekl do telefonu: „Přijde“ a odškrtnul si ze seznamu před sebou moje jméno. Zeptal se mě, zda vím něco o plánech ostatních uvedených na seznamu, který jsem musel číst vzhůru nohama. Snažil jsem se mu pomoci, jak jsem nejlépe uměl. Příští ráno, když jsem sešel dolů na snídani, byl tam jeden člověk z Paříže, který spolupracoval jako fyzik s Schaefferovým Studiem konkrétní hudby GRM. Oslovil jsem ho: „Uvidíme se na slavnostním obědě.“ „Na jakém obědě?“ řekl. „Na tom v paláci,“ řekl jsem. „Ale mě nikdo nepozval,“ dodal. Řekl jsem: „Určitě jste pozván, četl jsem vaše jméno na seznamu. Měl byste jim zavolat; jsou zvědaví, kdo přijde.“ Za hodinu zazvonil telefon. Volal mi ředitel této události týdně: „Právě se mi doneslo, že jste pozval doktora Tohoatoho na slavnostní oběd.“ Odpověděl jsem: „Viděl jsem přece jeho jméno na seznamu.“ A ředitel pokračoval: „Mýlil jste se, ale to já napravím, rád bych se však dozvěděl, kolik dalších lidí jste ještě pozval.“

Jednu Indiánku, která bydlela na ostrovech, obědvali, aby se dostavila do Juneau jako soudní svědek. Poté, co slavnostně přísahala, že bude mluvit pravdu, celou pravdu a nic než pravdu, se jí zeptali, zda byla subpoenována. Odpověděla: „Ano. Jednou na lodi při plavbě sem a jednou v hotelu tady v Juneau.“

Guyi Nearingovi jsem přinesl spoustu hub a požádal ho, aby mi je určil. Udělal to a já se vydal domů. Přitom jsem začal pochybovat, zda jedna z nich je opravdu ta, jak ji nazval. Doma jsem vytáhl své knihy a došel k závěru, že se Guy Nearing mýlil. Když jsem se s ním příště setkal, všechno jsem mu pověděl a on mi na to řekl: „V hlavě mi rotuje tolik latinských názvů, že někdy se objeví i ten nesprávný.“

Za knihačkou Hazel Dreisovou přišel mladík s depresemi. Řekl: „Rozhodl jsem se, že spáchám sebevraždu.“ Řekla mu: „Skvělý nápad. Tak proč to neuděláte?“

S Davidem Tudorem jsme jeli do New Haven, abychom udělali televizní přednášku pro New Haven State Teachers College. Tato škola se specializuje na výuku prostřednictvím televize. Dělají nahrávku, audio nebo video, která se potom někdy hodně brzy k ránu odvysílá. Při své přednášce jsem povídal něco o účelu bezúčelnosti. Následně řekl jeden z učitelů vedoucímu hudební katedry: „Jak to příští úterý budeš vysvětlovat studentům?“ Nicméně jsme naši záležitost s TV dokončili a vrátili se do školy. Požádal jsem učitele, aby mně a Davidu Tudorovi doporučili nějaké knižní antikvariáty v New Haven. Po půl hodině, když jsme do jednoho vstoupili, se mě prodavač zeptal: „Pan Tudor? Pan Cage?“ Řekl jsem: „Ano.“ A on: „Máte volat State Teachers College.“ Zavola jsem tam a oni mi řekli, že se televizní přednáška, kterou jsme nahrávali, nenahrála. Zřejmě někdo zapomněl něco zapnout.

Na zpáteční cestě z New Haven jsme jeli přes Housatonic. Byl překrásný den. Chtěli jsme se stavit na večeři, ale restaurace na nábřeží už nebyly žádné restaurace, ale jen temné sešlé bary a navíc bez výhledu na řeku. A tak jsme jeli dál do Newtonu. U jedné restaurace koloniálního vzhledu parkovala spousta aut. Řekl jsem: „Tahle auta, to bude dobré znamení. Tady se najíme.“ Když jsme vešli, spatřili jsme velkou jídelnu a pár lidí při jídle. Číšnice působila poněkud roztěkaným dojmem. David Tudor si objednal zázvorové pivo a za drahnou dobu dostal kokakolu, kterou odmítnul. Potom jsme si objednali pohár, já s čokoládou a David s jahodami. Když servírka vešla do kuchyně, zakřičela:

„Dva poháry s čokoládou!“ Když se jí potom David Tudor snažil vysvětlit, že si objednal jahody, řekla: „V kuchyni to asi nějak popletli.“ Zeptal jsem se, zda v budově není ještě jiná jídelna, kde večeří více lidí. Číšnice mi na to řekla: „Ano. V přízemí, ale na celou budovu jsme jen dvě a musíme běhat sem a tam.“

A tak jsme museli jet zpátky do New Haven, abychom znovu udělali nahrávku. Tentokrát bylo horko a vlhko. Zastavili jsme v Newtonu na zmrzlinu, ale raději na jiném místě. Měli jsme na výběr: malinovou, hroznovou, citrónovou, pomerančovou a ananasovou. Dal jsem si hroznovou, byla osvěžující. Paní, která nám ji podávala, jsem se zeptal, jestli ji dělala sama. Řekla, že ano. A tak jsem se zeptal: „Je to čerstvé ovoce?“ Odpověděla: „Čerstvé ne, ale ovoce ano.“

Pan Ralph Ferrara jezdí ve voze Studebaker Lark, který je na obou koncích potlučen. Občas je ho třeba roztlačit, aby naskočil motor. Jednu neděli v deset hodin, kdy se scházela naše houbářská skupina, pan Ferrara nedojel. Další týden mi řekl, že přijel pozdě, a tak jel do Sloathburgu, nasbíral tam pár hub, uvařil z nich večeři, načež dvěma z jeho hostů se udělalo zle, nic však tragického. Po našem posledním výletu za houbami, v listopadu 1959, jsme skončili u mě doma, pili jsme koktejl „kamenná zed“ a pojedli trochu pavučince bělofialového (*Cortinarius albviolaceus*), který uvařila Lois Longová. Slyšel jsem, jak říká Ralphu Ferrarovi: „Pan John Cage říká, že není nad malou otravu houbami, to jsou pak lidi dochvilní.“ Ferrari odpověděl: „To ano, já jsem vždycky na parkovišti jako první.“

Když jsem jednou zkoumal oddělení mražených potravin obchodního řetězce Gristede's Foods, dohnila mě manželka Elliotta Cartera a řekla: „Nazdar

Johne, myslela jsem, že se nedotkneš ničeho, co není čerstvé.“ Nato jsem řekl: „Stačí se jen dívat a pak se přesunout sem.“ A ona: „Zrovna jsme se s Elliottem vrátili z Evropy. Zatím u nás byli jedni intelektuálové, jejichž jména nechci zmiňovat. Jedli z takových těch tácků plných všeho možného.“ Řekl jsem: „Myslíš zmražené hotovky?“ – „Ano, našla jsem ty tácky nacpané všude“.

Když jsem přijel do New Yorku a začal studovat u Adolpha Weisse a Henryho Cowella, přivydělával jsem si v brooklynské YWCA umýváním oken. Byl tu už jeden umývač oken, zkušenější než já. Řekl mi, kolik oken mám umýt za den. Tak ochladlo moje původní nadšení a důsledkem toho bylo, že jsem strávil většinu času čtením starých novin, kterými jsem přikrýval podlahu. Tak jsem mohl být, jak se říká, vždy připraven začít znovu drhnout, jakmile jsem zaslechl kroky správce. Když jsem byl s jednou místností hotov, měl jsem přejít do druhé, avšak před vstupem do jakékoli místnosti jsem se musel podívat klíčovou dírkou, zda některá nájemnice nemá klíč zevnitř. Když jsem žádný neviděl, měl jsem předpokládat, že je prázdný, vstoupit a dát se do práce. Jednou zrána volal někdo do kanceláře a obvinil mě, že se koukám klíčovými dírkami. Ještě než jsem se začal bránit, tak mě správce přerušil: „Každý rok je umývač oken, ať je to kdokoli, takto obviněn, a vždy stejnou ženou.“

Při čekání ve frontě Max Jacob poznamenal: „Zas máme příležitost pocvičit se v trpělivosti.“

V houbářském kroužku je s námi i pan Romanoff. Je lékárníkem a dělá barevné diapozitivy hub, které jsme našli. Byl to právě on, kdo vzal do ruky houbu, kterou jsem přinesl na naše první setkání v New School,

očichal ji a zeptal se: „Tu houbu někdo navoněl?“ Lois Longová na to řekla: „Myslím, že ne.“ Romanoff se z každé houby radoval téměř jako děčko. (Při sběru neprojevují děčka vždy příslušné nadšení z toho, co se najde, ale snaží se upoutat pozornost na sebe.) Jindy zase řekl: „Život, to je celkový součet všech malých událostí, které se přihodí.“ Pan Nearing se pousmál.

Tuckeru Madawickovi je sedmnáct. Je to syn Lois Longové z prvního manželství. Bylo to zrovna v době večeře, když přišel z práce v Good Samaritan Hospital v Suffernu a řekl matce: „Milá máti, pár dnů se teď neuvidíme“. Lois Longová se zeptala: „Co se děje?“ Tucker jí odpověděl: „Zítřka večer jedu po práci s Danny Sherwoodem na kafe a pozítří budu zase v práci.“ Lois Longová řekla: „Proboha, copak si nemůžete dát kafe tady, u nás doma?“ A Tucker Madawick odpověděl: „Nebuď labuť. Přečti si Kerouaca.“

Rodiče Merce Cunninghama jeli do Seattlu navštívit svého druhého syna Jacka. Paní Cunninghamová řídila a pan Cunningham to komentoval: „Nemyslíš, že bys měla jet trochu pomaleji? Chytějí tě!“ Takhle ji varoval několikrát. Nakonec je na okraji města zastavil policajt. Chtěl vidět řidičský průkaz paní Cunninghamové. Chvilí se přehrabovala v kabelce a pak řekla: „Vypadá to, že ho nenajdu.“ Tak chtěl vidět její technický průkaz. Hledala ho, ale bez úspěchu. Strážník řekl: „Tak, copak si s vámi počneme?“ Paní Cunninghamová nastartovala motor a než se rozjela, řekla: „Nemám zas tolik času, abych se tu s vámi vybavovala. Sbohem.“

Chtěl jsem si poslechnout Křišnamurtiho. Přednášel o tom, jak poslouchat přednášky. Říkal: „Musíte poslouchat s maximální pozorností, co se říká, a to nelze, pokud si děláte poznámky.“ Jedna dáma po mé

pravici si to poznamenala. Muž po její pravici ji štouchl loktem a zeptal se: „Neslyšíte, co říká? Neměla byste si dělat poznámky.“ Přečetla, co si zapsala a dodala: „Máte pravdu. Mám to zapsané.“

Virgil Thomson a Maurice Grosser se vydali autem napříč Spojenými státy. Když dorazili do Kansasu, povídá Virgil Thomson: „Jeď co nejrychleji a v žádném případě nezastavuj. Stále jeď, dokud nejsme odsud pryč.“ Maurice Grosser měl hlad a trval na tom, že se někde staví na oběd. Na konci pultu uviděl něco zajímavého a tak se na to zeptal číšnice, která mu odpověděla: „Koláč s arašidovým máslem.“ Virgil Thomson k tomu dodal: „Tak už vidíš, co jsem tím myslel?“

Jedna ze studentek Miese van der Rohe za ním přišla a řekla mu: „Nestuduje se mi u vás dobře, protože nenecháváte žádný prostor pro sebevyjádření.“ Van der Rohe se jí zeptal, zda má u sebe pero. Když to potvrdila, řekl jí: „Podepište se.“ Když to udělala, dodal: „Tak tomu já říkám sebevyjádření.“

Před tím, než jsem se odstěhoval na venkov, jsem zavolał do přírodopisného muzea a zeptal se, s jakými jedovatými hady se mohou v Rockland County setkat. Dotázaný mi bez váhání odpověděl: „Ploskolebec americký severní a chřestýš.“ Když jsem se procházel lesem, neviděl jsem ani jednoho, jen u řeky nebo v kopcích občas nějakého černého hada nebo jiného neškodného plaza. Děti stojící přes cestu mě varovaly, že v lese visí hadi z větví. Jeden muž, který pracuje ve Státním parku a bydlí severně od nás v Gate Hill, mi řekl, že zde žádné jedovaté hady nikdy neviděl.

Při sbírání hub poblíž Mianus Gorge v Connecticutu jsme narazili na třicet ploskolebců vyhřívajících

se na slunci. Fleming si jednoho dal do papírového sáčku, ten si připevnil k opasku, a tak si ho nesl domů. Fleming je ovšem odborník na hady, dělá v zoologické zahradě v Bronxu a chytá pro ni hady v Jižní Americe. Vyprávěl mi však o jiném odborníku na hady, který dělal celý život v Parku bez sebemenšího problému, ale když odešel do důchodu, kousl ho v lese ploskolebec. Nebral to vážně a stálo ho to život.

Mezi oněmi třiceti ploskolebci v Mianus Gorge jsem objevil tři různá zbarvení, a tak jsem ztratil důvěru v obrázky pro identifikaci hadů. Hlavně je třeba si všimnout jamkovitého vroubkování na obou lících, mezi okem a nosní dírkou. Jen tak se zjistí, zda je jedovatý nebo ne. To je ale obtížné, pokud už nejste nebezpečně blízko.

U New Jersey, v Bare Fort Mountain, a jednou v Sam's Point jsme narazili na chřestýše. Ti byli větší a vznešenější než ploskolebci, co do chování i vzhledu. Vždycky jsme potkali jednoho samotného a každý se svíjel, chřestil a prskal, žádný z nich nezaútočil.

Můj nový pokoj je od staré kuchyně oddělen jen schodem. Jednou na podzim, ještě než byl otvor mezi oběma místnostmi uzavřen, jsem se holil u dřezu a přitom si všiml, jak se pět stop ode mě dobývá do bytu jeden ploskolebec. Protože jsem dosud žádného hada nezabil a cítil nutnost to nyní udělat, zavolał jsem na Paula: „Paule! V bytě mám ploskolebce!“ Paul Williams přiběhl ze svého bytu a hada zabil kuchyňským prkýnkem. Když odešel, had se dosud svíjel. Uřízl jsem mu hlavu porcovacím nožem, kleštěmi jsem obě části donesl na toaletu, hodil do záchodu a spláchl.

Když jsem o tom, co se stalo, povídal Danielu DeWeesovi, řekl: „Něco podobného se mi stalo, když jsem jednou pod domem opravoval potmě izolaci. Měl jsem pocit, že mám blízko sebe hada.“ Zeptal jsem

se: „Byl to jen pocit? Představa? Nebo téměř jistota?“ Řekl: „No, myslím, že jsem slyšel syčení.“

V roce 1949 jsme se s Mercem Cunninghamem plavili holandskou lodí do Evropy. Když jsme se blížili k Rotterdamu, byla taková mlha, že se nedalo přistát. Aby zdržení nebylo tak velké, dostavili se celní úředníci na palubu lodi. Cestující se postavili do front a jeden po druhém byli odbavováni. Merce Cunningham byl v jedné frontě a já v jiné. Já hodně kouřím, on ne. Přitom vezl pět kartonů cigaret pro mě a já stejný počet pro sebe. Cestovali jsme přes Holandsko a Belgii a pak přes Francii; celní předpisy pro cigarety se v těchto zemích liší. Tak třeba do Francie je možno dovézt pět kartonů na osobu, ale do Holandska už jen dva. Když jsem předstoupil před svého celníka, bylo nám vše zcela jasné. Z dobroty svého srdce se mu příliš nechtělo sebrat mi nebo proclít moje tři kartony navíc. Rád by však pro to našel nějakou omluvu. Nakonec se mě zeptal: „Chystáte se z Holandska zase zpátky?“ Řekl jsem: „Ano.“ Měl z toho nesmírnou radost: „Tak si ty cigarety nechte. A ať se vám daří.“ Opuštěl jsem frontu a všiml si, že Merce Cunningham zrovna stojí u celníka a očividně má problémy s cigaretami. Přešel jsem k nim a řekl celníkovi, že Merce Cunningham se chystá z Holandska zase zpátky. Celník byl nadšen a řekl: „Ó, v tom případě je vše v pořádku.“

Jednou, když jsem studoval u Arnolda Schönberga, ukázal na gumu na tužce a řekl: „Tehle konec je důležitější než ten druhý.“ Po dvaceti letech jsem se naučil psát rovnou inkoustem. Nedávno, když se David Tudor vrátil z Evropy, přinesl mi německou tužku moderní konstrukce. Je určena pro všechny velikosti tuhy. Stisknutím hřídelky na konci trubičky se tuha uvolní a je ji možno vysunout nebo zasunout nebo ji

vyměnit. K tužce patří i variabilní ořezávátko, můžete si vybrat takový tvar špičky, který se vám zrovna hodí. Ale gumu žádnou nemá.

V posledním roce na střední škole jsem se dozvěděl o Liberální katolické církvi. Kostel byl na nádherném místě v hollywoodských kopcích. Obřad se skládal z těch nejteatrálnějších kousků posbíraných z různých západních a východních obřadů: oblaka dýmu z kadi-delnic, spousty svíček, procesí v kostele a kolem něj. Byl jsem tím očarován, přestože jsem byl vychován v Metodistické episkopální církvi a uvažoval o tom, že se stanu duchovním. Rozhodl jsem se pro Liberální katolickou církev. Matka a táta měli silné námitky. Nakonec, když jsem jim řekl o tom, že se stanu ministrantem při mších, řekli: „Rozmysli se dobře. Buď my, nebo církev.“ Přemýšleje o verši: „Opusť svého otce a matku a následuj mě,“ šel jsem za knězem a řekl mu, co se stalo, a že jsem se rozhodl ve prospěch Liberální katolické církve. Odpověděl mi: „Nebuď blázen a běž domů. Církvi je nespočet, ale rodiče máš jen jedny.“

Arnold Schönberg si pořád stěžoval, že jeho američtí žáci nepracují dostatečně. Ve třídě měl jednu dívku, která – a to je fakt – nedělala téměř nic. Jednou se jí zeptal, proč toho nezvládla víc. Odpověděla mu: „Neměla jsem čas.“ Zeptal se jí: „Kolik hodin má den?“ Odpověděla, že dvacet čtyři. Schönberg na to řekl: „Nesmysl: den má tolik hodin, kolik mu dáš.“

V nacpaném autobusu z Manchesteru do Stockportu zjistila průvodčí v okamžiku odjezdu, že stojících je o jednoho víc. A tak se zeptala: „Kdo nastoupil do autobusu jako poslední?“ Nikdo se nepřihlásil. Prohlásila, že autobus neodjede, dokud ona osoba navíc nevystoupí. Došla pro řidiče, který se rovněž zeptal:

„No tak, kdo nastoupil do autobusu jako poslední?“ Opět nikdo ani nehlesl. A tak ti dva šli pro kontrolora. Ten se také zeptal: „Kdo nastoupil do autobusu jako poslední?“ Nikdo nepromluvil. Prohlásil tedy, že jde na policii. Zatímco průvodčí, řidič a kontrolor šli na policii, přišel na zastávku mužiček a zeptal se: „Je tohle autobus do Stockportu?“ Když uslyšel, že ano, nastoupil. Za pár minut se ona trojka vrátila s policistou. Ten se zeptal: „Tak tedy, co je tu za problém? Kdo nastoupil do autobusu jako poslední?“ Mužiček se ozval: „Já.“ Policista řekl: „Dobrá, vystupte si.“ Všichni vybuchli smíchy. Průvodčí se domnívala, že se smějí jí, propukla v pláč a řekla, že do Stockportu nepojede. Kontrolor tedy povolal jinou průvodčí. Ta, když na zastávce spatřila onoho mužička, zeptala se ho: „Na co tady čekáte?“ Odpověděl jí: „Na autobus do Stockportu.“ Nakonec řekla: „Vždyť tohle je autobus do Stockportu! Jedete s námi nebo ne?“

Alex a Gretchen Corazzovi se mnoho napřemýšleli nad tím, zda mají jít na pohřeb blízkého přítele. V poslední chvíli se rozhodli, že půjdou. Spěšně se oblékli, vyběhli z domu, přišli však stejně pozdě, bohoslužba už začala. Usadili se v zadní části kostela. Když se začalo chodit k nebožtíkovi, opět váhali, když si nakonec řekli, že půjdou. Zjistili při pohledu do rakve, že jsou na špatném pohřbu.

Xenia mi jednou řekla, že v dětství na Aljašce, když byla malá, měla s přítelkyněmi spolek, v němž platilo pouze jedno pravidlo: žádné hlouposti.

Xenia chtěla, aby večírky nikdy nekončily. Jednou v Seattlu, když se večírek chýlil ke konci, pozvala ty, kteří byli dosud vzhůru, s některými z nich jsme se tuto noc viděli poprvé, aby k nám ještě zašli. A tak se

stalo, že kolem třetí hodiny ráno zpíval jakýsi irský tenor velice hlasitě v našem obýváku. Morris Graves, který měl apartmá hned pod námi, vešel bez klepání, na sobě staromódní noční košili a v ruce dřevnou, pečlivě vyrobenou ptačí klec, která neměla dno. Šel rovnou k tenorovi, beze slova mu posadil klec na hlavu a opustil pokoj. Důsledek byl podobný, jako když se sfoukne svíčka. Za chvíli jsme byli s Xeníi sami.

Zapsal jsem se do houbařského kroužku. Vedoucím byl jistý Ph.D., redaktor knihy o mykologii. Jednoho dne sebral houbu, podal o ní zevrubnou informaci, převážně historickou, a nakonec ji pojmenoval jako *Pluteus cervinus*, houba jedlá. Byl jsem si jist, že to není *Pluteus cervinus*. Podle připojení klobouku ke třeni vypadala spíš jako *Entoloma*, a ta je prudce jedovatá. Pomyslel jsem si: Co si počít? Vyvést vedoucího z omylu? Nebo se držet školské etikety, mlčet a nechat ostatní, aby se třeba otrávil? Rozhodl jsem se promluvit a řekl: „Tato houba nejspíš není *Pluteus cervinus* ale *Entoloma grayanum*, která je jedovatá“. Vedoucí na to řekl: „Dobrá, určíme ji na základě taxonomie.“ Při tom se ukázalo, že jsem měl pravdu; byla to jedovatá houba *Entoloma grayanum*. Vedoucí pak za mnou přišel a řekl mi: „Když toho o houbách tolik víte, proč jste v tomhle kroužku?“ Řekl jsem mu, že jsem v kroužku proto, že spoustu věcí o houbách nevím a pak dodal: „Ostatně, jak to, že jste tuto houbu nepoznal?“ Odpověděl: „Hm, specializuji se na rosolovité houby; masité houby si musím ještě zopakovat.“

Otec Merce Cunninghama byl nadšeným zahrádkářem. Každý rok přesazoval keře dál od příjezdové cesty, aby je paní Cunninghamová při couvání nepřejela. Jednoho dne však paní Cunninghamová srazila, aniž by mu ublížila, staršího pána na procházce. Když vy-

stoupila z vozu a spatřila ho ležet na chodníku, dotázala se: „Copak to tu děláte?“

Obvykle se říká, že sebevražda je hřích. A tak všichni Rámakrišnovi studenti byli zvědaví, co řekne na nedávnou sebevraždu čtyřletého dítěte. Rámakrišna řekl, že dítě nezhrěšilo, pouze napravilo jistou chybu: narodilo se omylem.

Jednou při komponování mi zazvonil telefon. Ženský hlas se mě zeptal: „Je tam John Cage, skladatel pro bicí nástroje?“ Řekl jsem, že ano. Pokračovala: „Tady je J. Walter Thompson Company.“ Nevěděl jsem, o co se jedná, ale vysvětlila mi, že se zabývají reklamou a že nemám zavěšovat, protože chce se mnou mluvit jeden z ředitelů.“ Než na to došlo, vrátil jsem se v myšlenkách ke komponování. Až se náhle ozval mužský hlas: „Pane Cage, byl byste ochoten trochu znevážit své umění?“ Řekl jsem, že ano. „Tak nám přineste v pátek ve dvě nějaké nahrávky.“ Když si je potom poslechli, jeden ředitel mi řekl: „Počkejte chvíli.“ Potom oněch sedm ředitelů předvedlo něco, co vypadalo jako chumel v americkém fotbalu. Když se z něj konečně jeden vyprostil, přistoupil ke mně a řekl: „Pro nás jste příliš dobrý. Necháme vás pro Robinsona Crusoe.“

Na soutěži básníků v Číně, při níž byl zvolen šestý patriarcha zenového buddhismu, byly předneseny dvě básně. První zněla: „Mysl je jako zrcadlo. Sedá na ni prach. Jak jej setřít?“

Druhá a vítězná báseň byla v podstatě odpovědí na tu první. Zněla: „Kde je zrcadlo a kde je prach?“

O několik století později žil v jednom japonském klášteře mnich, který se každou chvíli koupal. Přišel

k němu mladší mnich a ptal se: „Proč se pořád koupeš, copak je tu prach?“ Starší mnich odpověděl: „Jen se trochu smočím. Žádná proč.“

Když jsme seděli na vrcholku Slide Mountain a dívali se dolů směrem na Cornell, Wittenberg a Ashokan Reservoir, řekl Guy Nearing, že zná dvě ženy, které uštkl ploskolebec. „Po uštknutí byly stejné jako před ním,“ řekl, „snad byly o něco potrhlější.“

O Vánocích mi matka řekla: „Několikrát jsem si pustila tvoji desku. Po všech těch příbězích z dětství se musím ptát: kde jsem pochybila?“

Jednoho jarního rána jsem zaklepal na dveře Sonyi Sekulové. Bydlela hned za rohem. Za chvíli se objevila ve dveřích šterbina a Sonya řekla zhurta: „Vím, že máš spoustu práce. Nezdřím tě ani minutu.“

Když začala hospodářská stagnace, byl jsem zrovna v Evropě. Krátce nato jsem se vrátil a žil s rodiči v Pacific Palisades. Někde jsem se dočetl, že klavírista Richard Buhlig měl před lety v Berlíně premiéru skladby Arnolda Schönberga *Opus 11*. Pomyslel jsem si, že teď třeba žije zrovna zde, v Los Angeles. Podíval jsem se do telefonního seznamu a samozřejmě, jeho jméno tam bylo. Zavola jsem mu a řekl, že bych si rád poslechl, jak hraje Schönbergovy skladby. Odpověděl mi, že o žádném takovém recitálu neuvažuje. Řekl jsem mu: „Ale ovšemže ne, hrál byste doma. Mohl bych někdy přijít a poslechnout si *Opus 11*?“ „Ovšemže ne,“ řekl a zavěsil.

Asi o rok později jsme se museli vzdát domu v Palisades. Matka a táta se přestěhovali do bytu v Los Angeles. Já jsem si našel motel v Santa Monica. Dělal jsem tam zahradníka a za to jsem měl byt a velký po-

koj v zadní části motorestu nad garážemi, který jsem používal jako přednáškovou síň. Bylo mi tehdy devatenáct a horoval jsem pro moderní hudbu a malířství. Obcházel jsem domy v Santa Monice a objasňoval to hospodynkám. Nabízel jsem deset lekcí za 2,5 dolaru. Řekl jsem si: „Každý týden se naučím něco z toho, co budu přednášet.“

Nastal týden, kdy jsem měl přednášet o Schönbergovi. Až na menuet ze *Suity, op. 25* byla pro mě jeho hudba příliš obtížná na hraní a žádné desky nebyly dostupné. Vzpomněl jsem si na Richarda Buhliga. Tentokrát jsem mu netelefonoval, ale jel za ním rovnou domů. Stopem jsem se dostal do Los Angeles a k jeho domu až kolem poledne. Nebyl doma. Utrhl jsem kopretinu, postupně odtrhával okvětní lístky a předříkával si: „Přijde domů; nepřijde; přijde...“ Vždycky vyšlo, že přijde. Přišel. O půlnoci. Pověděl jsem mu, že na něj čekám dvanáct hodin. Pozval mě do domu. Když jsem ho požádal, aby mou přednášku o Schönbergovi doložil příklady, odpověděl: „Ovšemže ne.“ Řekl však, že by se rád podíval na mé skladby a tak jsme se dohodli na setkání další týden.

Přednáškou jsem se nějak protloukl, a pak nadešel den, kdy jsem měl ukázat své dílo Buhligovi. Znovu jsem jel stopem do L.A., o něco dříve, než jsme se domluvili. Zazvonil jsem, Buhlig otevřel a řekl: „Jste tu o půl hodiny dříve. Vratte se v příslušnou dobu.“ Měl jsem u sebe knihy z knihovny a tak jsem se rozhodl zabít dvě mouchy jednou ranou. A tak jsem zašel do knihovny, vrátil knihy a půjčil si nové. Vrátil jsem se k Buhlingovu domu a znovu zazvonil. Když otevřel, byl zlostí bez sebe. Řekl: „Teď zas máte půl hodiny zpoždění.“ Vzal mě do domu a přednášel mi dvě hodiny o významu času, zvláště pak pro toho, kdo prohlašuje, že svůj život zasvětil hudbě.



V roce 1954 se připravovalo jedno číslo časopisu United States Lines Paris Review věnované humoru. Byl jsem vyzván, abych přispěl něčím o hudbě. Přispěl jsem následujícím článkem.

## HOUBAŘSKÝ PRŮVODCE PRO MILOVNÍKY HUDBY

Došel jsem k závěru, že o hudbě je možno se něco dozvědět poznáváním hub. Z tohoto důvodu jsem se nedávno přestěhoval na venkov. Strávil jsem mnoho času zíráním do atlasů hub. Nakupoval jsem je za poloviční cenu po antikvariátech, občas sousedících s jinými, kde se prodávaly ohmatané noty, a to mi dodávalo nevyvratitelný pocit jistoty, že jsem na správné stopě.

Zima je jak pro houby, tak pro hudbu nejsmutnější období. Ať už jde o houby, které rostou při určité teplotě v jeskyních nebo vlhkých domech, či o hudbu v koncertních sálech závislých na sponzorech a předplatitelích, v obou případech se setkáte jen s nejběžnějšími a nejznámějšími druhy. Americká obchodní zdatnost zapříčinila zoufalý úpadek kvality *Psalliota campestris*, který ovlivnil dokonce i evropský trh. Tak jako náročný gourmet vidí, ale do ruky nevezme prodávané houby, tak si nezkostnatělý hudebník přečte programy koncertů a klidně zůstane doma. Jestliže je *Collybia velutipes* schopná účinně se rozmnožit i v lednu, je to nicméně velká vzácnost a narazit na ni v lese je mimo veškeré očekávání – stejně tak vzrušující je pozorovat nárůst posluchačů náročnějších koncertů konaných v zimě (1954: 129 z 12 miliónů; 1955: 136 z 12 miliónů).

V létě je to jinak. Okolo tří tisíc druhů hub se dá najít v hojnosti a festivaly soudobé hudby rostou jako houby po dešti. Nicméně lze jen litovat, že spolek přátel vymožeností Schönberga a Stravinského, nyní v módě, nevy-

produkoval žádný nový výrůstek. Mykologové jsou si vědomi, že v současné hojnosti hub mohou být nebezpečné *Amanitas* zastoupeny velkým dílem. Neměli by dramaturgové a milovníci hudby vůbec v těchto teplých měsících zachovávat určitou obezřetnost?

Minulý podzim jsem měl to potěšení (v důsledku letního lenošení, totiž kompozičních kurzů v Darmstadtu, C.D.M.I. atd.) nejen navštívit v Paříži svého přítele Pierra Bouleze na rue Beautreillis, ale taktéž se podívat na Exposition du Champignon na rue de Buffon. O týden později v Kolíně nad Rýnem, když jsem seděl v zasklené režii při koncertě *Elektronische Musik*, mi tváře posluchačů zírajících na reproduktory, z kterých se řinula elektronická hudba, připomněly stejně uhranuté pohledy na jiný reproduktor, ze kterého v rue de Buffon zaznívala přednáška o smrtelně jedovatých houbách a způsobech jejich určování.

Ale dost současné hudební scény, ta je velmi dobře známa. Mnohem důležitější je stanovit problémy, k jakým dochází při konfrontaci s houbami. Pro začátek navrhuji určit, které zvuky podporují růst té které houby, zda tyto vydávají svoje vlastní zvuky, zda lupeny určitých hub jsou dostatečně využívány malokřídilým hmyzem k vytváření pizzicata, zda duté třeně *Boleti* mohou být využívány jako dechové nástroje a zda výtrusy, které jsou co do tvaru a velikosti nespočetné, nevydávají při dopadu na zem zvuky podobné gamelanu. A konečně, proč by všechna tato bohatá činnost, kterou mám lehce v podezření, že existuje, nemohla být technickými prostředky zesílena a přenášena do našich sálů, aby udělala naši zábavu zajímavější!

Jaké by to bylo terno pro gramofonový průmysl (nyní již šestý největší průmysl v USA), když by se ukázalo, že LP s Beethovenovým kvartetem Opus tolik a tolik dokáže změnit chemickou strukturu muchomůrky červené (*Amanita muscaria*) tak, že se stane jedlou a chutnou!

Ačkoliv riskuji, že budu pokládán za pošetilého, ba co hůř, za někoho, kdo nerespektuje čistotu, když se snaží zasnoubit agaricae s Euterpé, pozoruji, že skladatelé se běžně snaží míchat hudbu s něčím jiným. Karlheinz Stockhausen se nyní zajímá o hudbu a žonglování, když navrhuje „globálně struktury“, které fungují jen když jsou vrženy do vzduchu, zatímco můj přítel Pierre Boulez – jak se ukázalo v jeho posledním článku (*Nouvelle Revue Française*, Listopad 1954) – chce psát hudbu v závorkách a *kurzívou!* Taková kombinace zájmů se mi zdá už přehnaná. Dávám přednost svým houbám. Dál je to avantgarda.

HOUBAŘSKÝ PRŮVODCE PRO MILOVNÍKY HUDBY/275



Strávil jsem mnoho příjemných hodin v lesích prováděním své tiché skladby; tedy její transkripce pro publikum tvořené pouze mnou, protože byla mnohem delší, než je ono známé trvání, pod kterým jsem ji publikoval. Při jednom provedení jsem strávil celou první větu určováním houby, která zůstala úspěšně neidentifikována. Druhá byla mimořádně dramatická a začala zvukem srnce a laně, kteří náhle vyskočili deset stop pod mým skalním pódiem. Expresivita této věty byla nejen dramatická, ale z mého pohledu neobyčejně smutná, protože zvířata se mě polekala jen proto, že jsem člověk. Třetí věta znamenala návrat prvního tématu, ale se všemi těmi hlubokomyslnými obměnami výrazu, jaké obvykle spojujeme s německou tradicí třídlíne formy A-B-A.

Ve zbývajícím místě bych rád zdůraznil, že mě vztahy mezi zvuky a houbami nezajímají o nic více než vztahy mezi zvuky a jinými zvuky. To by zahrnovalo zavedení logiky, která nejenže není z tohoto světa, ale zabírá čas. Nacházíme se v situaci, která vyžaduje větší vážnost, jak mohu dosvědčit, protože jsem byl nedávno hospitalizován po pokusném uvaření a požití *Spathyema foetida*, obecně známé jako zmijovec. Můj tlak klesl na padesát, žaludek mi vypumpovali atd. Proto je třeba vidět věci takové, jaké jsou – ať už je to zvuk plechové píšťalky nebo elegantní *Lepiota procera*.

## DOSLOV K ČESKÉMU VYDÁNÍ

Od samého počátku své skladatelské dráhy psal John Cage také texty. Podobně jako celá řada zakladatelů moderní hudby (Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton Webern, Paul Hindemith a nakonec i Igor Stravinskij) cítil i on potřebu obhajovat svoje estetické postoje a vysvětlovat svoje kompoziční postupy (které byly v Cageově případě dosti neobvyklé). Tyto texty mají nezřídka zvláštní podobu, jež často souvisí s jeho skladbami. Cage totiž, mnohem více než kterýkoliv jiný literárně činný skladatel, propojoval obě činnosti na základě tvůrčí metody.<sup>1</sup> Nejvýmluvnějším příkladem je *Přednáška o ničem*, která přenáší do literárního projevu kompoziční práci s rytmickou strukturou.

Že Cageovo myšlení bylo vskutku nekonvenční, ukazuje už jeho první text *Budoucnost hudby: Credo*. Bez ohledu na to zda vznikl skutečně v roce 1937 (někteří badatelé prokázali, že Cageovo vlastní datování není vždy spolehlivé a kladou vznik až do roku 1940), má tento text nepopiratelnou prorockou hodnotu, zvláště když si uvědomíme, co bylo v té době považováno za nejodvážnější hudební výboje.

Cage, jehož příjmy z provozování skladeb byly v prvních letech sotva jaké, ochotně publikoval v nejrozličnějších časopisech a také často přednášel, jeho literární žně byla brzy poměrně bohatá. Když v roce 1961 vyšel první výbor z jeho textů, shrnutých pod názvem *Silence* (Ticho), znamenalo to průlom do širšího povědomí. Měl sice renomé radikálního avantgardisty už od čtyřicátých let, kdy poprvé vystoupil se svým souborem bicích nástrojů v Muzeu moderního umění v New Yorku, ale hudební obec se mu ještě dlouho a dost urputně bránila. Není divu: jeho tvorba podkopávala dobové všeobecně nezpochybnované představy o samotných základech hudby. Jeho publikum tvořili především kolegové z jiných uměleckých oborů, jeho skladby zněly ponejvíce při představeních Cunninghamova tanečního souboru, v němž Cage zastával funkci hudebního ředitele a zároveň manažera. Po dlouhou dobu byl téměř výhradním Cageovým interpretem pianista David Tudor, resp. další hudebníci kočující s Cunninghamovou společností.

Kniha *Silence*, už svým obsahem a díky se vymykající běžné muzikologické literatuře, se brzy stala kultovní četbou nastupující umělecké generace a Cage se stal známějším svými názory než svojí hudbou. Tato kniha obrátila v širším měřítku pozornost k principům náhodnosti a neurčenosti, k zen-buddhismu a taoismu, textovým kolážím a simultánní projekci vzájemně nezávislých textových vrstev a stala se inspirací pro mnoho umělců v nejrůznějších oborech, kteří začali tyto oblasti prozkoumávat svým vlastním způsobem. Dá se říci, že do jisté míry spoluvytvářela duchovní klima šedesátých let. (Bylo by zajímavé zjistit, zda knihu znal Bohumil Hrabal, neboť řada jeho raných textů vypadá jako by byla ozvěnou tvůrčích metod použitých v *Silence*.) Nečekaný ohlas riskantního vydavatelského počínu vedl nakladatelství Wesleyan University Press k dalším publikacím Cageových textů: *A Year from Monday* (1967), *M* (1973),

<sup>1</sup> Není bez zajímavosti, že pocházel z rodu metodistických kazatelů a že jeho otec byl svérázný vynálezce a tyto vlivy hrály v Cageově tvorbě zásadní roli. Ostatně Pomona College, ze které po dvou letech zběhl, byla vlastně metodistickým seminářem.

*Empty Words* (1979), *X* (1983) a k posmrtně vydaným výborům *MUSICAGE* (1996), *I-VI* (1997) a *Anarchy* (2001).

Výzvu přeložit *Silence* do češtiny jsem zprvu odmítl jako zcela absurdní – vždyť je to dílo nepřeložitelné! Však také (pokud vím) žádný z cizojazyčných překladů není kompletní – Cageův jazyk klade překladatelům těžko překonatelné překážky. Nikdy bych si na takový úkol netroufl sám, ale nakonec přece jen zvítězila touha pokusit se o to. S pomocí přátel – Radka Tejkala a Matěje Kratochvíla (kteří, po pravdě řečeno, na sebe vzali větší díl) – jsem se do tohoto úkolu pustil.

Nástrahy, které klade anglický originál, jsou obrovské. Cage používá kontrastních jazykových rejstříků (v tom je cítit vzor spisů jeho oblíbeného Erika Satieho). Bez zábran míchá exaktní vědecký styl se slangovými výrazy, používá repetitivní pasáže inspirované Gertrudou Steinovou, neobvyklá a vysoce poetická slovní spojení (jeho oblíbenou básničkou byla Marianne Moore), klidně přeskočí na chvíli do pohádky, vkládá nepřiznané citace (Huang Po, Mistr Eckhart atd.<sup>2</sup>), to, co uvádí jako citace, jsou často jím přeroucené parafráze, protože Cage přebíral vždy jen určité prvky, z nichž vytvářel svou vlastní mytologii. Jeho oblíbeným prostředkem bylo vkládání úryvků z dříve napsaných textů do textů nových. Příkladem je kolážová struktura *45' pro recitátora* – některá slovní spojení dávají smysl ob řádek či napřeskáčku, jiná jsou však pouze fragmenty v knize uvedených či neznámých celků. Situaci komplikuje často chybějící interpunkce – mnohde začíná nová věta, aniž by předchozí skončila a celý text působí jako odlupování mnoha vrstev.

Skutečně tvrdým oříškem byl požadavek původního nakladatele, že v překladu musí být co nejvěrněji dodržena grafická podoba textu. To přispělo k rozhodnutí ponechat titul knihy raději v originále – české ekvivalenty „ticho“, „mlčení“, „pomlka“ atp. nám nepřipadly adekvátní a navíc originální název se za léta od prvního vydání stal určitou kulturní ikonou. Ostatně německý překlad Ernsta Jandla a Helmuta Heissenbüttela z roku 1969, rovněž ponechává název v originále.

Snaha o čistou grafickou podobu nás vedla k vypuštění vysvětlujících poznámek. Cageův text je velmi komplexní, i pro nás zde zůstává stále dost tajemného a nechceme čtenáře připravit o dobrodružství z objevování souvislostí a odkrývání významů, které se často vyjeví až při opakovaném čtení nebo z dalších Cageových, případně jiných knih.

Na tomto místě bych chtěl poděkovat všem, kdo se na překladu této knihy podíleli: mým spolupracovníkům Radku Tejkalovi a Matěji Kratochvílovi za velkou práci, kterou vykonali, Jennifer Helia de Felice za pomoc při korekturách a za objasnění některých amerických reálií, Ivě Oplištilové, bez jejíž obětavosti, pečlivosti a nadšení pro věc by se nikdy nepodařilo korektury dokončit, grafičce Tereze Šeré za

<sup>2</sup> Záhadná věta „Když spím, tak mlátím rýží“ (str. 53) pochází z čínské anekdoty o lenochovi, který si zdřímnul, zatímco ostatní pracovali a vymláčenou rýží pokládali za produkt svého spánku.

bezpříkladnou spoluprací a za její trpělivost s nekonečnými opravami. Mnoha dalším lidem pak patří dík za laskavou pomoc v dílčích problémech: Martinu Erdmannovi za objasnění některých detailů, Feng-yün Song za přepisy čínských jmen, Cynthii Miles a Alexanderu Packerovi za pomoc s neobvyklými anglickými výrazy, Jiřímu Valochovi za zapůjčení velmi užitečného německého překladu a v neposlední řadě mé ženě Julii za mimořádné pochopení, které pro mne v průběhu této časově náročné práce měla.

Přestože od prvního vydání *Silence* už uběhlo půl století, myšlenky zde obsažené neztratily nic ze své aktuálnosti. Některé myšlenky naopak nabyly ještě větší závažnosti. Například:

**Umění dáváme do muzeí a odebíráme ho  
z našeho života. Domů si nosíme stroje,  
aby tu žily společně s námi. A teď,  
když stroje u nás zdomácněly,  
musíme najít způsob, jak je  
zabavit. Pokud to nedokážeme,  
tak vybuchnou, ale budeme to my,  
kdo vyletí ven.** (str. 198)

Věřím, že četba této knihy může být vzrušující a inspirativní i po padesáti letech. Možná, že svět se za tu dobu proměnil natolik, že co bylo dříve záležitostí relativně úzkého okruhu umělců a intelektuálů, může dnes zapůsobit v mnohem širším kontextu.

Jaroslav Štátný

-----  
**john cage**  
-----

**silence**  
-----

edice navigace svazek 0006  
-----

vydal tranzit

z anglického originálu silence, john cage, 1961,

wesleyan university press přeložili

jaroslav šťastný, radoslav tejkal

a matěj kratochvíl

obsahová redakce jaroslav šťastný

a iva oplištilová

technická redakce vjera borozan

jazyková korektura iva oplištilová

a jennifer defelice

tichá obálka a vstup do knihy petr babák

sazba podle původního vydání tereza šerá

www.laboratory.cz

tisk helbich

vydání první, praha 2010-12-08

275 stran

isbn 978-80-87259-07-8  
-----

kniha vychází s podporou

ministerstva kultury české republiky  
-----

ERSTE Foundation je hlavním partnerem tranzitu



**ERSTE Stiftung**



9 788087 259078