

Vážení čtenáři, kolegové a přátelé,

nemám naprosto žádnou představu o tom, zda vůbec někdo, případně kolik z vás, čte tyto úvody rubrik. I kdybych však byl jediným, kdo se s obsahem těchto řádků seznamuje, může mi daný prostor posloužit jako malá inventura před rozloučením.

Když jsem v roce 2001 na soustředění instruktorského sboru PŠL sebevědomě povstal s tím, že po letech diskusí v Metodické radě obnovíme legendární *Metodické listy*, nemohl jsem tušit, že potrvá celé tři roky, než po překonávání různorodých obtíží spatří světlo světa první číslo časopisu *Gymnasion*. Stejně jako jsem tehdy nemohl mít vůbec povědomí o tom, že v roli šéfredaktora tohoto periodika setrvám do roku 2016 a ještě o další tři roky déle při garantování rubriky *Teorie*. Za tu dobu vyšlo 25 čísel tiskem a dalších 15 pouze v elektronické podobě, každé z nich věnované zvolenému tématu či motivu v souvislosti se zážitkovou pedagogikou.

Po 18 letech života s *Gymnasionem* a po 15 letech jeho fyzické existence se každý z nás vydáváme na svoji vlastní cestu. Rubrika potřebuje redaktora, který bude sršet mladickým elánem a zápalem pro věc, přinese nové nápady a posune téma zase o kus dál. Já se po jisté rekapitulaci svého pojetí oboru v knize *Zážitková pedagogika*, vydané letos v nakladatelství Portál, budu více věnovat tématům náboženství a spirituality ve sportu, ale také filosofii výchovy.

Na tomto místě se tedy s vámi loučím s optimistickou důvěrou v budoucnost tohoto projektu slovy, která byla otištěna již v úvodu prvního čísla, z jejichž obsahu nemusím slevovat ani o píď, totiž že přeji „periodiku inspirující myšlenky čtivě formulované zajímavými autory, množství tvořivě zpracovaných informací, přehršel podnětných zkušeností. Protože jedině tak bude časopis pro čtenáře užitečný a přínosný. A co víc: sami se pak budou chtít podělit o své pohledy a náměty, a prolnou se tak přispěvatelé a čtenáři, tvůrci a uživatelé.“

Ivo Jirásek



Naslouchat světu, žít hudbu

Slavomír Hořínka

Hudba dokáže člověka zasáhnout často tím nejnvtřnějším způsobem, ale stejně tak může i obtěžovat. Hudba není jazyk, jak často slýcháme, ale spolu s řečí se nejspíše vyvinula ze společného základu. (Falk, 2009) Nenese žádné konkrétní významy, ale zároveň je schopna vzbuzovat leckdy bohaté asociace. Někdy říkáme, že hudba vytváří atmosféru, ale ve skutečnosti interaguje s naší percepcí. Hudba může existovat jen v čase a prostoru, ale vytváří také svůj vlastní zvukoprostor (Rataj, Hořínka, Trojan & Dvořák, 2018), v němž se v průběhu plynoucího času skrze nekonečně bohatou síť vztahů odrážejí naše vlastní zvukově-prostorové zkušenosti; ba co více, hudba má schopnost naše vlastní prožívání času a prostoru aktivně ovlivnit, proměnit.

Když se podíváme na tvůrčí projevy lidského ducha, kterým za určitých okolností říkáme umění, je zcela běžné, že se jimi lidé zabývají ve všech údobích života a na nejrůznějších technických úrovních. Někteří jen ze záliby, jiní profesionálně. Mezi těmito projevy se však jeden zdánlivě vymyká – tvoření hudby. Když dítě poprvé pastelkou načrtne na papír hlavonožce a hrdě pronese „mama“, říkáme, že „kreslí“. Když dítě prozkoumává zvuky svého bezprostředního okolí, ťuká rozličnými předměty do všeho okolo sebe a provází to hlasitou vokalizací, říkáme, že „dělá rámus“, v lepším případě „hraje si“. Jaký je v tom rozdíl? Může kreslit jen ten, kdo ví něco o perspektivě? Je snad radost z tvoření hudby vyhrazena pouze těm, kteří studovali zákonitosti, jimiž se řídili skladatelé minulých epoch? (Srov. Rataj, 2019.) Není hudba něco mnohem více esenciálního?

Domnívám se, že jeden z problémů leží v nesmyslnosti otázky „co je to hudba“. Záleží totiž především na uších, které naslouchají (srov. Schafer, 2003). Představme si situaci, kdy v koncertním sále – nebo i kdekoli jinde – vedle sebe sedí dva lidé a ať zní cokoliv, od zurčení potůčku po

sonátu, může dojít k tomu, že budou mít diametrálně odlišný názor na to, jestli poslouchají hudbu, nebo ne. Dokonce i my sami vnímáme poslech téže skladby v různých interpretacích či situacích odlišně. Přesto je hudba nejvládnější podstatou naší existence. Existují sice lidé, kteří tvrdí, že jim hudba „nic neříká“ (Sacks, 2009), ovšem i oni po celou dobu svého života strukturoují čas a pracují s výškou tónu. Rytmus (např. srdeční tep) a melodická linie (řeč), jakožto základní hudební parametry, jsou součástí bytí každého z nás. Často lidé tvrdí, že nemají „hudební sluch“ a přitom s nadšením popisují zážitky, o nichž netuší, že je jiní nazývají „hudební“.

Aby člověk mohl tvořit hudbu, musí nejdříve umět naslouchat. V důsledku zásadních proměn zvukové krajiny planety Země po nástupu industrializace se postupně mění náš způsob poslechu. V okolí našich domovů došlo k tomu, že obrovskou škálu jemnějších obzvláště přírodních zvuků, které byly v dřívějších dobách samozřejmou součástí každodenního života, jsme odsunuli do pozadí vnímání. Barry Truax dokonce hovoří o tom, že prostředí našich měst nás učí *nenaslouchání*. „Wherever we are, what we

1 „[...] the lo-fi soundscape seems to create a common habit of non-listening.“ (Truax, 2008, pp. 103–110).

hear is mostly noise. When we ignore it, it disturbs us. When we listen to it, we find it fascinating.“ (Cage, 2013; srov. též *sharawadji effect*². Augoyard & Torgue, s. 117–123) napsal John Cage již v polovině minulého století a prorocky tak poukazuje na nutnost aktivity směřující ke změně poslechu.

Nemusím uvádět mnoho příkladů dokládajících, že schopnost otevřeně naslouchat světu i druhým lidem je v dnešní době skutečně na úbytě. Například v souvislosti se sociálními sítěmi se dnes hovoří o vzniku čím dál menších, názorově homogenních, sebe sama utvrzujících se skupin. Na druhou stranu vzniká více než kdy jindy celá řada nejrůznějších občanských aktivit a organizací, které usilují o porozumění mezi lidmi, pomoc potřebným a ohleduplnost vůči životnímu prostředí.

Schopnost soustředěného, hlubokého, vnímavého poslechu nelze předat jinak, než opakovaným intenzivním prožitkem a ten je možný jen v čase. Jsem toho názoru, že tento prožitek může být katalyzátorem proměny našeho přístupu k naslouchání druhým lidem i sobě samotným – pootevřením dveří uzavírajících náš vnitřní svět od okolního přepínání, klikání, informačního balastu, vizuálně-akustického smogu a uniformní zvukové krajiny našich měst. Technologie samozřejmě nemají výhradně negativní dopad na naše naslouchání. Díky nim zjišťujeme, že kupříkladu svět pod vodní hladinou není vůbec „světem ticha“, jak jsme si dlouho mysleli (viz např. Parsons, Salgado Kent, Recalde-Salas & McCauley, 2017, pp. 135–152).

Před několika lety jsem dělal workshop v táboře Shuafat ve Východním Jeruzalémě. S dětmi jsem tenkrát vyráběl hudební nástroje z čehokoli, co jsme mohli najít okolo sebe, nebo pořídit za minimální cenu (srov. Coufalová, Medek, Synek, 2013). Tábor Shuafat je sice uzavřená oblast, strážena armádou, ale v podstatě se nachází uvnitř širšího okruhu města, na okupovaných územích. Atmosféra je tam velmi napjatá, lidé si vzájemně, eufemisticky řečeno, moc nenaslouchají. Proto jsme s dětmi, když jsem chtěl vysvětlit fungování hudební struktury, nejdříve naslouchali okolní zvukové krajině, zana-

menávali ji do jednoduché grafické partitury a hledali společně různé mechanismy a zákonitosti, které jsme následně využili při tvoření (srov. Schafer, 1974). Když jsem se jich ptal, jak se bude jmenovat skladba, kterou pro náš instrumentář vymyslíme, řekly sborem „moře“, protože moře nikdy neviděly a některé z nich se dokonce ani v životě nepodívaly za hranice tábora. Vznikl tak jedinečný vztah mezi zvukovou krajinou, ve které žily, a tou, ve které by toužily žít, a to vše skrze naslouchání.

Hledání komplexních vnitřních vztahů, zvláště při spojení hudby se slovem či pohybem považuji za zásadní. Velmi rád používám při workshopch principy *Devised theatre*. Účastníci mnohdy užasle pozorují, jak nečekané a svěží vztahy vznikají mezi věcmi, které spolu zdánlivě nesusouvisí. Díky interakci pásem s rozdílným temporytmem jsou navíc schopni vytvářet mnohem komplexnější a ve výsledku organičtější vztahy nežli při snaze „být spolu“. To považuji za velmi důležité a nosné. Svět, který nás obklopuje je totiž mnoho-
vrstevnatý a naše prostorově-poslechová zkušenost celobytnostná – podobně jako hudba.

V průběhu workshopů *Skládání na přání* v České filharmonii nemáme s Janem Kyjovským na ploše 90 minut času nazbyt, nicméně i zde začínáme často tím, že „rozcvičujeme“ uši krátkým nasloucháním tichu, záznamu do grafické partitury a následné reinterpretaci, stylizaci, ať už skrze zvuky těla nebo na domácí vyrobený instrumentář (srov. Medek, Synek & Zouhar, 2014). Během poslechu se snažíme omezit vjemy ostatních smyslů, zvláště zraku. Jestliže jsou naše smysly po určitou dobu vystaveny částečné deprivaci (jsme-li např. v temném nebo tichém prostředí), stane se naše vnímání citlivějším k jemným podnětům. Zvuky, které bychom za normálních okolností vnímali spíše na pozadí, vystupují v takové situaci do popředí naší pozornosti. (Hořinka, 2018, p. 49)

Máme několik témat, která akcentují rozličné aspekty vlastní prostorové poslechové zkušenosti: např. Z pohledu mravence, Uvnitř mého těla nebo Čeho se nejvíc bojím. Posledně jmenované téma má v mé perspektivě vysloveně sociologický přesah. Děti si totiž mohou uvědomit, že



Z workshopu. | foto © Petr Kadlec

nejčastěji se bojí takových zvuků, u nichž nejsou schopny určit jejich zdroj. Modelovou situací může být noc strávená ve stanu na lesní mýtině. Strach z neznámého je nám prozřený a nejlepším prostředkem jak jej překonat je neznámé poznávat. Jak vzrušující zážitek představuje naslouchání zvukům nočního lesa, když si můžeme představit jejich původce, a snažit se sluchem určit z jakého směru a vzdálenosti přicházejí! (Srov. Smalley, 2007.) Jak snadné je oproti tomu odsuzovat něco, co neznáme...

V úvodu jsem poukázal na souvislost hudby a osobní prostorově-poslechové zkušenosti. Jsem přesvědčen, že kontinuita celé hudební historie je provázena či dokonce spoluurčována vlivem prostorové poslechové zkušenosti na kompoziční strategie jejich tvůrců a její vlivy lze vysledovat v hudbě od gregoriánského chorálu po současnost. V průběhu historie došlo k tomu, že jsme vytvořili jako normu pro provozování hudby tzv. kukátkovou dispozici sálů. Frontální umístění zvukových zdrojů na pódiu se zdá logické. Vidíme hu-

debníky a dokážeme velmi přesně rozlišit zvukové zdroje především v panoramatu. Má to jistě i fyziologické důvody. Bohužel jsme tím potlačili jeden z podstatných aspektů prostorové poslechové zkušenosti, a tím je imerzivní, do sebe vtahující schopnost zvuku, který nás obklopuje³. Tento účinek bývá zpravidla ještě znásoben v případě užití elevace – vertikálního odstínění umístění zvukových zdrojů, které dává vzniknout pocitu, že jsme součástí rezonance prostoru (ať už skutečného či virtuálního), a že se v něm můžeme svobodně pohybovat. Přestáváme být „pozorovatelem“ zvukového dění a stáváme se jeho součástí. Přirovnal bych to k rozdílu sledování filmu v televizi a v kině vybaveném systémem Dolby Surround. (Hořinka, 2018, p. 46)

Jeden z nejsilnějších zvukově-prostorových zážitků se mi podařilo zprostředkovat v závěru prachatických dílen TTH, které jsme vedli spolu s Evou Davidovou (TVORBA-TVOŘIVOST-HRA 2018 v Prachaticích). Společně s účastnicemi jsme vytvořili několikahodinovou noční intervenci

2 „It is a simplification, but one which is suggestive: hi-fi soundscapes are varied and uniquely local; lo-fi soundscapes are uniform and about the same everywhere.“ (Truax. 2008, p. 104).

3 Přitom např. chrámová hudba s těmito principy pracuje po staletí až dodnes.

v domě Neumannka, při které jsme „ozvučili“ celý objekt od sklepa až po střechem. Využili jsme jak vokálních tak instrumentálních projevů, ale zvláště jsme pracovali s akustikou a zvuky vyluzovanými mobiliářem domu. Posluchači v malých skupinkách procházeli přišším domu a prozkoumávali *Hrající dům*, což bylo velmi sugestivní. Dalo by se předpokládat, že performerům po nějakém čase produkce zevšedněla, ale opak byl pravdou. Zásadním elementem, umožňující funkčnost celé performance bylo totiž vzájemné naslouchání a prožívání společného *zvukoprostoru*. Po takto stráveném čase se u mnohých dostavily doslova stavy euforie.

Je nesporné, že naslouchat světu okolo nás se musíme učit úplně stejně, jako naslouchat hudbě. Toto „učení“ ovšem neprobíhá na základě memorování pravidel, ale aktivního prožívání a poznávání světa skrze naslouchání. A k pochopení hudby (zvláště současné) potřebujeme nutně porozumět zvukové krajině, která nás obklopuje. Schopnost vnímat zvukovou krajinu okolo nás podobně jako hudbu nám umožňuje porozumět světu, druhým i sobě samým. (Hořinka, 2018, p. 21n) Tvoření hudby pak může být jedinečnou formou získávání jinak nedosažitelného poznání. Pevně věřím, že tak může činit každý, ať už se cítí být hudebníkem, nebo ne.



Literatura:

- Augoyard, J.-F., & Torgue, H. (2011). *Sonic Experience: a Guide to Everyday Sounds*. Montreal: McGill-Queens university Press.
- Bijsterveld, K. (2008). *Mechanical Sound: Technology, Culture, and Public Problems of Noise in the Twentieth Century*. Massachusetts: The MIT Press.
- Cage, J. (2013). The Future of Music: Credo. In: Týž. *Silence: Lectures and Writings, 50th Anniversary Edition*. Middletown: Wesleyan univ. Press.
- Coufalová, G., Medek, I., & Synek, J. (2013). *Hudební nástroje jinak: netradiční využití tradičních hudebních nástrojů a vytváření jednoduchých hudebních nástrojů: [slyšet jinak]*. Brno: Janáček akademie múzických umění v Brně.
- Falk, D. (2009). *Finding our tongues: mothers, infants, and the origins of language*. New York: Basic Books.
- Hořinka, S. (2018). Interspace: Vzdálenost jako kompoziční strategie. [online]. *Musilogica Brunensia*, 53(1), pp. 35–50. <http://hdl.handle.net/11222.digilib/138327>
- Kramer, J. D. (1988). *The Time of Music*. New York: Schirmer Book.
- Medek, I., Synek, J., & Zouhar, V. (2014). *Composing in the Classroom: Different Hearing: Experiences in Czech Music Education*. Brno: Janáček Academy of Music and Performing Arts in Brno.
- Oplištilová, I. (2013). *Hudební čas – jeho odklon od času fyzikálního*. Disertace. Praha, Akademie múzických umění v Praze.
- Parsons, M. J. G., Salgado Kent, Ch. P., Recalde-Salas, A., & McCauley, R. D. (2017). Fish Choruses Off Port Hedland, Western Australia. [online]. *Bioacoustics*, 26(2), pp. 135–152. <https://doi.org/10.1080/09524622.2016.1227940>
- Rataj, M., Hořinka, S., Trojan, J., & Dvořák, T. (2018). *Zvukoprostor – Prostorozvuk*. Praha: Nakladatelství AMU.
- Rataj, M. (2019). Může dnes být hudebním skladatelem každý? [online]. *operaplus.cz*. <https://operaplus.cz/michal-rataj-muze-dnes-byt-hudebnim-skladatelem-kazdy/>
- Sacks, O. (2009). *Musicophilia: Příběhy o vlivu hudby na lidský mozek*. Praha: Dybbuk.
- Schafer, R. M. (2003). Open Ears. In: M. Bull & L. Back (eds.). *The Auditory Culture Reader* (pp. 25–41). New York: Berg Publishers.
- Schafer, R. M. (1994). *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Vermont Rochester: Destiny Books.
- Smalley, D. (2007). Space-Form and the Acousmatic Image. [online]. *Organised Sound*, 12(1), pp. 35–58. <https://doi.org/10.1017/S1355771807001665>
- Truax, B. (2008). Soundscape Composition as Global Music: Electroacoustic Music as Soundscape. [online]. *Organised Sound*, 13(2), pp. 103–110. <https://doi.org/10.1017/S1355771808000149>
- Vojtěchovský, M. (2017). O magii orfické hudby. [online]. *Hisvoice*. <https://www.hisvoice.cz/o-magii-orficke-hudby/>
- TVORBA-TVOŘIVOST-HRA 2018 v Prachaticích. [online]. *Nipos.cz*. <https://www.nipos.cz/?p=33916>

Krajina ~ scéničnost ~ hra

Josef Valenta

Řekněme, že krajina může být nazřena scénicky, tedy divadelně i dramaticky. Nehraje divadlo. Ale může člověku nabídnout, či dokonce vnutit podívanou, která může přerůst až v to, že ji vidíme tak, jak bylo právě řečeno. A pokud ji tak vnímáme, pak ji – jako dobří diváci – můžeme začít i prožívat (vším, čím prožíváme) a dokonce můžeme v souladu s oním vjemem a prožitkem i jednat. Jenže – kdo to vlastně způsobuje? Krajina? Nu ano, ale hlavně je to na nás...

Dovolte, abych na úvod téměř doslova (jen s drobnými vsuvkami) citoval sám sebe. Lépe bych to totiž už jinak neřekl:

Letní prázdninová škola v Kokořínském dole, někdy v 80. letech. Teplá srpnová noc. Jedna skupina účastníků měla za úkol připravit pro ostatní noční prožitkový projekt vycházející z estetiky zdejší krajiny. Rozhodli se pro divadlo. Byl jsem tam tehdy jedním z lektorů a oni mne vzali do hry. Oděného do mnišské kutny a opásaného provazem čekala mne epizodní role božího služebníka v napůl improvizovaném dramatu o lásce a nenávisti a tak dále. Mnich měl – na dané znamení – pár slov na začátku a pár na mém konci.

Volba padla na místo u rybníka na Harasově. Celý harasovský skalní kaňon je jeden velký amfiteátr. A v místě, kde se skály na břehu rozestupují, byl (a je) pak ještě „amfiteátr“ malý. Hrát můžete kdekoliv – na rovině u břehu nebo na šikmém stoupající do skal či přímo na skálách. Tenkrát se hrálo všude.

Odříkal jsem své první promluvy a pak stál na kraji „jeviště“... a začal ztrácet nit... Světlo svíček tvořilo na reliéfech skal bizarní stíny a z průrvy za mnou mi do zad dýchalo