

Josef Fulka: Kapitoly z filosofie nové hudby

Praha, Karolinum 2023. 164 s.

Knih z pera známého českého filosofa a překladatele Josefa Fulky sestává ze souboru sedmi esejů, které možná na první pohled působí jako svázané volnější rukou. Při podrobném čtení však vyvstává před zrakem čitatele plastický, komplexní a bohatě provázaný dialog filosofie s muzikologií. Čtenáře obeznámeného s předchozí autorovou prací nepřekvapí, že jde veskrze o brilantní analýzy průhledů mezi otázkami povahy jazyka, těla, zkušenosti a reprezentace.¹ V polyfonní fuze Fulkova textu rezonují převážně dva vůdčí hlasy; řekněme v duchu knihy: dvě spojitá kontinua.

1 Vedle řady textů věnovaných zejména francouzskému strukturalismu, fenomenologii, psychoanalýze a také znakové řeči (viz autorovu monografii *Když ruce mluví. Gesto a znakový jazyk v dějinách západního myšlení*. Praha, Univerzita Karlova 2017) zde zmiňme Fulkův vynikající překlad Nattiezovy knihy *Lévi-Strauss a hudba. Esej o kouzlu homologie* (Červený Kostelec, Pavel Mervart 2021).

První tematická oblast směřuje filosofův zájem k „nové hudbě“ samé: tj. k odmítnutí iluzorní přirozenosti diatoniky a její dominance v západní kultuře ve jménu atonality, dodekafonie, serialismu a konkrétní hudby. Druhou oblast zastřešuje zkoumání rozličných výzev svěbytné estetiky a poetiky, kterou nová hudba přináší do širší intelektuální krajiny dvacátého století. V rétorické zkratce vyjádřeno, tématem knihy je jak filosofie v „nové hudbě“, tak „nová hudba“ ve filosofii.

V první oblasti směřuje autorův pohled ke způsobům, jakými skladatelé (A. Schönberg, P. Boulez, P. Schaeffer a M. Lévinas) využívají filosofické náměty pro vysvětlení a také obhájení vlastních, často inovativních, kompozičních přístupů (s. 10).² Druhý dialektický „formant“ (viz s. 96) knihy pak spočívá v popisu důsledků, které z nové hudby samé vyplynuly ve vybraných teoretických systémech, přičemž text se v tomto směru opírá jak o výsostné autority, u nichž se hudba a estetická zkušenost stává zcela explicitním předmětem zájmu (T. W. Adorno, C. Lévi-Strauss, M. Chion), tak stopuje intelektuály, kteří měli k hudbě buď obecně rezervovaný vztah (S. Freud), nebo se k ní vyjadřovali spíše sporadicky (M. Foucault). Jakési střední pole předložené analýzy pak zabydlují autoři, kteří sice nepatří mezi filosofy a/nebo muzikology z povolání, avšak tematizace hudby, spolukonstituuje jak jejich tvorbu, tak reflexi samotného tvůrčího procesu (M. Proust, T. Mann a A. Robbe-Grillet).

Jádrem i východiskem rozsáhlé koláže se stává převratná změna, již prošel hudební jazyk ve dvacátém století (srov. s. 11). Průvodní symptom této proměny reprezentuje především Schönbergova „emancipace disonance“ a opuštění principu centrální tonality (s. 7–8). Téma „převratu“ pak dále rozvrhuje a podněcuje filosofovo tázání. Nejprve na poli konceptu „dějin“, tradičně spojeným s německou filosofii. Autor se ponejprv ptá, zda nová „nová hudba“ – pod níž, jak často podotýká, často spadá mnoho poměrně disparátních směrů – představuje spíše zlom a revoluci, anebo je výrazem evoluce? Lze například chápat přechod od volné atonality k dodekafonii jako dějinnou nutnost? Lze vůbec v dějinách hudby identifikovat něco na způsob teleologického směřování?

Druhým rastrem pro kladení otázek se stávají rozličné debaty – ve zkratce vyjádřeno – mezi strukturalisty a fenomenology (s. 10), jejichž konstantní proměnnou autor nalézá ve zkoumání proměny samotné racionality (ve zcela jasném odkazu na M. Foucaulta a P. Bouleze), a to ve známém binomu kultury a přírody (C. Lévi-Strauss a P. Schaeffer), estetické zkušenosti a vztahu subjektu a jeho kulturního prostředí (A. Robbe-Grillet, M. Chion, M. Lévinas). Tyto známé úběžníky, jak autor spolehlivě dokazuje, prostupují jak racionalistický univerzalizmus jazyka nové hudby požadující přehodnocení „přirozenosti“ vůbec, tak výzvy pro posluchačstvo, jimiž nová hudba proslula.

2 Všechny stránkové odkazy v závorkách v textu se vztahují k recenzované publikaci.

V tomto kontextu pak autor pokládá další podnětné otázky. Například: Jak se filosoficky vyrovnat s požadavky serialistů racionálně kontrolovat všechny parametry hudební skladby? Nachází se zdroje kategorií „přirozeného hluku“ a „hudebního zvuku“ v jakési primordiální danosti, nebo jde o věc společenské konvence? Jakou roli v tomto procesu hraje naše vnímání? Existují nějaké hranice, které určují, kdy hudba přestává být hudbou? A nakonec: Je vůbec možné nějaké definitivní vymezení toho, co hudba vlastně je (s. 9)?

Při hledání provizorní odpovědi na tyto velké otázky se autor obrací, jak se domnívám, ke třem vůdčím tématům. Prvně k problematice emancipace (zejména skladatelského) subjektu vůči tlaku historických a kulturních daností; dále k analýze strukturních analogií mezi novou hudbou, novým románem a strukturalistickými metodami intelektuální práce; a nakonec k otázkám afektivity a zejména pak k oblasti receptivní estetiky, tedy k problematice přijetí nebo nepřijetí nového hudebního jazyka posluchačstvem. Jak autor dodává, předložená kniha si neklade za cíl na výše uvedené velké otázky předložit definitivní a systematické odpovědi – spíše chce s „trochou francouzské frivolity“ (srov. s. 11) číst obousměrný dialog mezi hudebníky (a také romanopisci a filmaři) a filosofy, pokoušející se na tyto otázky v jejich různorodých intencích a akcentech odpovídat.

Leitmotiv prvního sledovaného rozhovoru představuje dobrodružství hudební ideje mezi A. Schönbergem, M. Proustem a T. Mannem. V Schönbergově uvedení „hudební ideje“ shledává Fulka napětí reprezentované třemi dimenzemi. První spočívá v Schönbergově „kompozičním platonismu“, v němž má „hudba“ jako umělecká forma privilegovaný vztah k idealitě skrze ztělesnění „vyšší, smysly nevnímátné reality“ (s. 15). Druhý rozměr ideality nachází Schönberg v totalitě díla a intence jeho autora, a ve třetím, metodickém, plánu idea konstituuje v hudebním díle rovnováhu (s. 15–16). Schönbergovo volné užití pojmu „ideje“ nejspíše nelze jasně rozřešit, nicméně nastoluje jakýsi rozcestník ve zkoumání vztahu hudby a ideality, promítající se dále do celku tohoto Fulkova pojednání.

Autor tyto motivy vzápětí extrapoluje ke dvěma kanonickým literárním dílům, jimiž jsou *Hledání ztraceného času* a *Doktor Faustus* (s. 17), a zasazuje vztah ideality a hudby právě na půdu vnímání, zkušenosti a racionální kontroly. Na půvabných příkladech z uměleckých textů poukazuje jak na mísení aisthetické a percepční roviny akcentované u Prousta, tak rozebírá, serialistům blízký, požadavek dokonalé kontroly kompoziční strategie u Manna. Nakonec Fulka dovádí předložené bohatství provedených rozborů do „kognitivní“ roviny, a to mimořádně poutavou analýzou Leverkühnových kompozičních postupů – za mistrnou pasáž považují zejména autorův rozbor možnosti konstituce inferniálního děsu za pomoci glissanda. Úvodní esej pak uzavírá poukaz na jistý paradox projevující se nakonec v různých podobách u všech dále pojednaných autorů: hudební idea je pojmem zahrnujícím neslyšitelnost, jelikož přichází z „jiného světa“ a zároveň nabývá po-

doby posluchačsky nepostižitelných, autorem díla „šifrovaných“ individuálních duševních pochodů (s. 39).

Nemohu nezmínit virtuozitu, s jakou Fulka celý ansámbl postav diriguje. Zatímco v první kapitole se Theodor Adorno objevuje spíše ve stínu a jeho role trochu připomíná onoho ďábelského našeptávače T. Manna, v druhém sledovaném dialogu („Atonalita a nevědomí: jedno Adornovo přirovnání a jeho důsledky“) vystupuje již frankfurtský filosof do plného světla jevištního dramatu. Čtenář v něm sleduje prominentního představitele Frankfurtské školy v konverzaci s psychoanalýzou S. Freuda, zatímco Schönbergův hlas, promlouvající tentokrát skrze svá díla a nikoliv teoretické texty, ustupuje do pomyslného pozadí. Schönbergovo monodrama *Očekávání* (*Erwartung*) se vedle díla I. Stravinského (*Příběh vojáka*) stává nejprve vlastním předmětem Adornova posuzování (a odsuzování) a následně námětem Fulkova kritického rozboru Adornovy dialektické argumentace.

Vztah ideality, hudby a vnímání Fulk situuje prvně na pole Adornovy interpretace Stravinského. Neoklasicismus je totiž v očích německého filosofa nakonec disciplinovaným ovládnutím „gesta regrese“ (s. 41–42) a umělecky kultivovanou „nápodobou psychózy“ (s. 43–44). Důsledky prvního Adornova přirovnání vyznívají v kritickém rozboru nelichotivě. Fulkova režie jej však ukazuje v roli „samozvaného klinického psychologa“, abstrahujícího – za pomoci „instrumentálního užití psychoanalytické terminologie“ – z hudebního materiálu „složitou etiologii psychóz“ (s. 44). Kritický osten této části kapitoly uzavírá sémiotická otázka (v odkazu na J.-J. Nattiez), zda je hudba nositelkou významů natolik přesně stanovitelných, aby je bylo možné interpretovat takto jednoznačně. Jak je zjevné z textu, možné to není, a celý Adornův argument vyznívá jako velmi schematické a zjednodušené využití Freudových námětů k obhájení vlastního estetického postoje.

V druhé, vůči Adornovi obecně smířlivější, části této kapitoly autor dospívá³ k rozboru pozoruhodného dialektického postupu, v jehož rámci německý filosof, opět za použití psychoanalytického pojmosloví, interpretuje Schönbergovo *Očekávání* jako prostředek osvobození od konvencí tonality, disonance a konsonance. Rysy Adornova – podle Fulk – až „exaltovaného“ (s. 60) hodnocení Schönbergovy vrcholné, „modelové kompozice“ (s. 57) zřetelně kontrastují s jeho interpretací Stravinského. Schönbergovo monodrama podle Adorna přináší revolučně nové chápání emancipace subjektu skladatele, spočívající v dějinném rozpoznání nutnosti tlaku „hudebního materiálu“ (s. 58–59). *Očekávání* se proto pro Adorna stává bezmála jak estetickým ideálem, tak revolučním kritériem, kterým bude napříště hodnotit, a tedy spíše autoritativně odsuzovat,⁴ jak Schönbergovo pozdější dílo

3 Po nutných odbočkách k Freudově vlastní nauce (s. 46–48) shrnujících jeho teorii výrazu a pudovosti, popisujících obecně dynamiku nevědomí a ústící v rozbor „pudového života tónů“ (s. 51).

4 Fulka v brilantním a kritickém rozboru filosofie nové hudby přesvědčivě ukazuje – podobně jako v následující kapitole v případě Lévi-Strausse –, jak komplikovaný žargon nakonec slouží

jako „potlačení pudového života akordů“ (s. 56), tak poválečnou hudbu obecně. Nejde zde pouze o známé odmítnutí jazzu pro jeho „krátkodečnost“⁵ ani o Adornem často vyzdvihoivanou mizérii populární hudby obecně, ale také o integrální serialismus (s. 57–58), který se snaží, Adornově nostalgii drahé kategorie, jako „subjekt“ a „čas“ zcela vymýtit (s. 58).

Ve dvou následujících kapitolách se Fulkův pohled přesouvá z německé filosofie dějin a psychoanalýzy na již zmíněné pole strukturalisticko-fenomenologických debat, a to jmenovitě ke dvěma ikonickým autorům, Claudu Lévi-Straussovi a Michelu Foucaultovi. Spojitým tématem se zde stává idea a zkušenost zlomu, kterou s „novou hudbou“ přináší její „nový jazyk“. V eseji „Brouzdání vedle smyslu: Lévi-Strauss o serialismu a konkrétní hudbě“ Fulka zasazuje vztah ideality, hudby a vnímání do oblasti strukturálně-antropologického chápání jazyka, a to právě v kontradisticki k „fenomenologizujícím“ perspektivě P. Schaeffera (s. 69–71) a R. Leibowitze (s. 75–77). Pro spleťtí myšlení Lévi-Strausse jsou jak hudba, tak mytologie kvazi-jazyky, operující na základě dvojího kontinua, dvou „mřížek“, či „dvojí artiklace“, která je odvislá od funkční polaritý kultury a přírody (s. 64–65).

Zatímco první mřížka představuje konvenční systémy (stupnic, intervalů apod.), druhá, „viscerální“, mřížka implikuje „fyziologický čas, stojící na straně přírody“ (s. 66) – i s jeho organickými rytmy a „uskutečnitelnými zvuky“ (s. 65). Hudba obecně se, jak u výše vzpomínaného Prousta, tak u Lévi-Strausse, stává modelem pro „přirozené“ přemostění smyslového a inteligibilního (s. 64). V Lévi-Straussově optice však konkrétní hudba, tím že se snaží odloučit zvuk od svého „přirozeného zdroje“, zcela ničí schopnost něco značit. Řečeno jeho slovy: není schopna ustavit nějakou „gramatiku“, protože nenalézá mezi konkrétními objekty funkční úroveň kulturní artiklace (s. 68) a jen se „brouzdá vedle smyslu“ (s. 69).

Na druhé straně, seriální hudba zůstává antropologovi bližší ve své snaze nikoliv ideu „hudební gramatiky“ popřít, ale vynalézt její nový, univerzální typ. Tento pokus zůstává z hlediska Lévi-Straussova „kritického bystrozraku“ stále chybný v tom, že konvencionalismus, který následuje, dovádí do příliš extrémních důsledků. Jednoduše vyjádřeno, serialismus – ačkoliv nerezignuje na možnost hudebního kvazi-jazyka – odcizuje hudbu posluchačstvu, které není s to rozpoznat, „podle jakých principů byla vytvořena“ (s. 73). Serialismus tedy navzdory své propracovanosti selhává ve schopnosti komunikovat – minimálně tak konzervativnímu posluchači, jakým byl Lévi-Strauss – emoce a estetické potěšení (s. 80). Jak Fulka uzavírá, na jedné straně zůstává Lévi-Straussova kritika serialismu kompetentní a podnětná i z toho důvodu, že mnozí serialisté se sami po experimentacích navracejí k tra-

(Pokrač. pozn. č. 4) k oprávnění filosofova (či antropologa) individuálního estetického vkusu, či nostalgie (s. 61; srov. s. 67).

5 Srov. Scruton, R., *Understanding Music: Philosophy and Interpretation*. New York, Continuum 2009, s. 16.

dičnejším kompozičním postupům, na straně druhé se ale nelze ubránit dojmu, že celá komplikovaná argumentace nakonec – podobně jako výše u Adorna – slouží k obhajobě subjektivního estetického kritéria.

Kapitola „Foucaultova atonální logika“ představuje mistrovskou variaci strukturalismu jako komparativní metody. Esej lze, podle mého soudu, chápat jako filosofovu hlavní odpověď na výzvu otázky po dějinách – jak hudby, tak samého myšlení. Dirigent knihy, jehož východiskem je v tomto případě popis strukturní analogie mezi Boulezovým a Foucaultovým myšlením, odkazuje na širší spojitosti mezi filmem, novým románem a malířstvím (s. 87), přičemž novou hudbu explicitně usazuje do rámce „punktuality“ a implicitně také do kontextu „zlopověstností“ (s. 85–86). Fulka zde spolehlivě diagnostikuje spřízněnost teoretických východisek obou autorů, spočívající v obnově samých základů jak filosofického, tak hudebního jazyka (s. 82).

Vlastní analýza, bohatá ve svém záběru a minuciózní ve srovnání, se tentokrát opírá o tři určující texty: Boulezovu „Sonate, que me veux-tu?“, Foucaultovu *Archeologii vědění* a Deleuzovu monografii *Foucault*, ve které se vyjevuje charakteristika historiografické metody „nového archiváře“ za pomoci výstižné metafory „atonální logiky“.

Hlavním rejstříkem dialogu mezi hudbou a filosofií se zde stávají návodně i rovnoměrné podobnosti mezi Foucaultovou historiografickou metodou (s. 83) a Schönbergovým opuštěním tonality. Fulka spatřuje spojité cíl „historiografické emancipace disonance“ (s. 86) v centrálních pojmech Foucaultovy archeologie „výpovědí“ a „událostí“ (s. 85); v metodické snaze zbavit se zavedených schematiců, jakými jsou „hierarchie“, „vliv“, „tradice“, „kontinuita“ a také „tonální centrum“ (s. 86). Zastřešující analogií je nakonec autorům společné prostorové chápání jazyka (s. 90). Stejně jako se nová historiografická metoda oprošťuje od časové terminologie ve prospěch zlomů diskontinuit polí, rozptýlených singularit či diskursivních událostí, tak i „poválečná hudba se – a to vědomě – odpoutává od své vazby na čas“ (s. 94).

V eseji „Hledání ztraceného hlasu“ se autorův zájem přesouvá z analýzy puntuality v abstrakci na fenomenologickou, tělesnou, až kognitivní rovinu, a to na pozadí rozboru textu Michela Chiona.⁶ Hlavní téma Chionovy knihy, zkušenost s jedinečným v živlu intersubjektivní, Fulka přesouvá na pole analýzy potenciality „akusmatické bytosti“, neviděné, ale reprezentované hlasem s jeho dechem, barvou, témbrem a intenzitou.⁷ Obtížnost možnosti distance, kterou tato kognitivně-rétorická figura reprezentuje, obsazuje recipientovo vnímání skrze pocity blízkosti a podněcuje jak recipientovu identifikaci s postavou, tak jeho/její projekce fantasmat a úzkostí (s. 100–103).

6 Chion, M., *Hlas ve filmu*. Přel. J. Fulka. Praha, Nakladatelství AMU 2020.

7 Takovou bytostí je například Normanova matka v Hitchcockově filmu *Psycho* (s. 99).

V kontrastu k intelektualistickým rozvrhům, které kniha představuje v předchozích kapitolách, se zde text za pomoci „spektralistického“ přístupu (s. 104–105) obrací k mimořádně poutavému popisu materiality „věcí samých“, na které někdy velké systémy zapomínají. Schönberga a Bouleze na pódiu textu příznačně střídá Michaël Levinas s hledáním materializované esence uměleckého díla (s. 106–108). „Hudební materiál“ zde již nemá onen marxistický nános historické události, nutnosti a tlaku, ale stává se tím nejpodstatnějším tvůrčím gestem, s nímž hudebníci a – jak Fulka na srovnání s pasážemi z Prousta ukazuje – nakonec i romanopisci zacházejí. Jde o „vtělenou interpunkci“ (s. 106), specifický – na „revoluční“ nároky intelektuálů neredukovatelný – fakt, odrážející se ve vztahu materiality hudební kova těla, jeho dechu, paměti, individuální vokality a rezonujícího nástroje (s. 106), ve které je možné hledat pra-základ možnosti být vůbec uměním afikován.

Zaostření na detail tělesnosti hlasu střídá v závěru knihy hypnotický ohňostrojný komparativní analýz, jejichž bohatost dalece přesahuje možnosti popisu recenzního textu. Vlastní kosmos předložené knihy – prostoupený jak Lévi-Straussovým rozbořením analogií, tak akcenty foucaultovských zlomů – uzavírají kapitoly „Serialism revisited: K seriální technice Alaina Robbe-Grilleta ve filmu *Eden a potom*“ a „Příliš hlučná samota: Zvuky a zvukové objekty v Robbe-Grilletově *Žárlivosti*“. Autorův úhel pohledu se tak v závěru obrací nazpět k průnikům mezi hudbou, filmem a románem.

Fulka zde – na příkladech Robbe-Grilletova filmu a románu – opět stopuje inspiraci, již přináší nová hudba a především serialismus, jak pro *poiesis*, tak *aisthesis*, filmu a románu: požadavek rozumět implicitnímu strukturálnímu principu, který řídí vzájemný vztah a uspořádání obrazů. Dodejme, že „obraz“ zde zastupuje spíše metonymickou figuru, pod kterou autor rozkrývá řadu strukturálních analogií s hudbou, které jak ve filmu, tak v románu přinejmenším oslabují primát vidění. Úzkosti, projekce, afekty a efekty, které umělecká zkušenost zprostředkovává – pokud si dovolím vypůjčit termín z jiného teoretického žargonu, než jaký užívá recenzovaná kniha –, jsou vždy multi-modálním fenoménem. Jak je z výše uvedeného zřejmé, pro sémiotika z povolání – a nejen pro něj – předložená kniha představuje v českém prostředí nebyvale detailní i komplexní rozbor vztahu filosofie a hudby, který nečíst znamená zmeškat poutavé a obohacující setkání.

Martin Švantner

Fakulta humanitních studií Univerzity Karlovy, Praha
martin.svantner@fhs.cuni.cz