

Univerzita Karlova v Praze

Pedagogická fakulta

Katedra výtvarné výchovy

Obraz, zvuk a text v umění a ve škole

Picture, sound and text in art and at school

Bc. Martin Žilka

2. ročník

Učitelství všeobecně vzdělávacích předmětů pro ZŠ, SŠ a ZUŠ – výtvarná výchova

Typ studia: prezenční

Vedoucí práce: PaedDr. Šimon Brejcha

Konzultant: doc. PhDr. Jaroslav Bláha, Ph.D.

duben 2014

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně za použití literatury uvedené v seznamu literatury.

V Praze, dne 5. 4. 2014

podpis

Poděkování

Děkuji vedoucímu své práce PaedDr. Šimonu Brejchovi za inspirativní podněty a trpělivou péči o ucelenost mé práce.

Anotace

Diplomová práce vychází z předpokladu, že žijeme v projevech našeho nejbližšího okolí. Tyto projevy a odpovědi prostředí ovlivňují různé stránky našeho života. Jednou z odpovědí je dozajisté zvuk. Zkoumáním tohoto fenoménu, v rámci expresivních výchov na základní škole, můžeme docílit bližšího střetnutí s naším prostředím a pochopit jeho fungování. Formování tohoto pocitu sounáležitosti je základním úkolem školy. Diplomová práce si tedy klade cíl, představit didaktiku a způsob práce potenciálního předmětu na základní škole, který bude spojovat expresivní výchovy a cílit k prohlubování environmentality.

ŽILKA, Martin: *Obraz, zvuk a text v umění a ve škole*. [Diplomová práce] Praha 2014 - Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, katedra výtvarné výchovy, 68 s.

Klíčová slova:

Zvuk a obraz, text a obraz, nová média, multimédia, hudba, kontext, prostředí

Annotation

This diploma thesis is based on the assumption, that we live in the speeches of our surroundings. These manifestations and answers environments affect various aspects of our lives. One answer is surely sound. By examining this phenomenon, in the context of expressive subjects at primary school, we can achieve a closer engagement with our environment and understand its functioning. Formation of this feeling of belonging is a basic task of the school. The main aim of this thesis is to introduce a didactic and way of working potential subject at the elementary school, which will combine the expressive target education and deepening environmentality.

ŽILKA, Martin: *Picture, sound and text in art and at school*. [Diploma thesis] Prague 2014 – Charles University in Prague, Faculty of Education, Department of Art Education, 68 pages.

Key words:

Sound and picture, text and picture, new media, multimedia, music, kontext, environment

Obsah

Úvod	7
1 Fenomén: zvuk	11
1.1 Hmatatelný zvuk	11
1.2 Archeoakustika	14
1.3 Zvukové prostředí	16
1.4 Zvuk jako pamětihodnost	22
1.5 Hudba kolem nás	25
1.6 Akustický objekt	30
2 „Dymokurský kontext“	36
2.1 Zvuková kulisa cukrovaru	38
2.2 Dymokurská řepná kampaň	40
3 Zvuková prostředí ve škole	45
3.1 Výtvarná výchova – poznání světa a sebe	45
3.2 Rozvíjení smyslové senzitivity	47
3.3 Environmentalismus	48
4 Školní praxe	51
4.1 „Welcome to the machine“	51
4.2 „Moje oblíbené místo“	56
4.3 „Obrazová imaginace zvuku“	58
Závěr	62
Seznam literatury a internetových zdrojů	65

Úvod

Tato diplomová práce se věnuje propojením dvou expresivních předmětů na základní škole. Věnuje se moci výtvarné výchovy, usurpovat si teorie jiných diskursů a být významným průřezovým předmětem. V jisté míře má tato práce také ambice stanovit a verbalizovat jistou specifičnost expresivní výchovy, její přednosti a nepostradatelnost.

Dovolím si ostatně začít poměrně zeširoka, a to postavením výtvarné výchovy, jednoho ze základních předmětů našeho vzdělávacího systému. Dnešní svět je svědkem informačního věku. Primárním zdrojem obsahu informací již není učitel, přednášky nebo učebnice. Učení není omezeno na to, co víme, ale je závislé na tom, jak najít informace a jak rychle tyto informace tvořivě a kooperativně použít. Jsme tedy v přítmí společnosti založené na datech. Informační a zpravodajskou doménu převzaly informační technologie. Vyhroceně bychom mohli tvrdit, že učitel nebo vychovatel obstojí tedy v takovém světě pouze jako jistý moderátor nebo někdo, kdo nasměruje, poradí dobrý typ, kde a jak hledat. Dnešní žáci jsou zaplaveni daty. V závislosti na tomto trendu by měla společnost, tedy i škola, usilovat o rozvoj jisté lidské schopnosti nebo hodnoty, která nikdy nebude automatická. Tou hodnotou jsou emoce, osobní prožitky. Snad nejzásadnějším prvkem vzdělávání, který je třeba zvážit, je způsob, jak vnímáme smysl světa, ve kterém žijeme. Efektivní vzdělávání v expresivních výchovách pomáhá žákům vidět to, na co se dívají, slyšet to, co poslouchají a cítit opravdu to, čeho se dotýkají. Zapojení se ve světě expresivních projevů pomáhá žákům natáhnout svou mysl za hranice tištěného textu nebo pravidel toho, co je prokazatelné. Představuji si přednost tvořivého hledání více řešení nesčetných problémů, kterým čelí dnes naše společnost. Tyto tvořivé procesy pomáhají rozvíjet toleranci ke zvládnutí nejasnosti a nejistoty v každodenním dění lidské

existence. Existuje všeobecná, přirozená potřeba slov, hudby, tance a výtvarného umění jako výraz vrozeného naléhání lidského ducha.

Pozice tohoto předmětu v základním vzdělávání se nese v duchu nářků výtvarných pedagogů nad nízkou prestiží oboru. Výtvarná výchova kráčí ve stínu exaktních předmětů a pro život zdánlivě mnohem potřebnějších oborů. Na rozdíl od oněch pedagogů exaktních věd nebo jazyků, které vládnu jasnými pravidly a argumenty potřebnosti, jsou expresivní výchovy o takové jasné argumenty poněkud ochuzeny. Jestliže žijeme v době, která je typická touto argumentační chladnokrevností a zkratkovitým myšlením, musí si tedy i výtvarná výchova „vypěstovat“ výřečný slovník. Pokud se chce obor posunout na pomyslné škále prestiže o něco výše, musí vládnout jistými přesvědčivými argumenty. Na konto tohoto vzneseného ideálu bych uvedl zajímavý výzkum Harvardovy univerzity. Projekt ZERO se věnuje výzkumu tzv. fine arts, tedy předmětu, který sdružuje a kombinuje různé expresivní projevy. Tato studie vychází z předpokladu, že je expresivní tvorba napojena na širokou škálu výhod pro studenty nad rámec jejich vzdělávání - studijní výsledky, pozitivní sociální rozvoj, návyky mysli a sklony myšlení. Projekt se snaží vědecky tyto předpoklady a spoje ověřit, zdokumentovat a vytvořit ony argumenty, které by mohly mít jakési širší odvolání, možnost ovlivnit vzdělávací politiku a morální nastavení společnosti. Vědci z Harvardovy univerzity přišli na několik, mnoha studiemi a zdroji, ověřených argumentů, kdy expresivní tvorba ovlivňuje neexpresivní disciplíny, jakými je například matematika nebo čtení. Studie jasně ověřuje teorii, že výtvarná tvorba podporuje u dětí efektivnější čtení a psaní, v rámci výtvarných reflexí rozšiřuje slovní zásobu, používání jazykových novotvarů a kritické myšlení. Spolu s hudební expresí podporuje u žáků prostorovou orientaci a pohyb v infrastruktuře. Hudba navíc facilituje rozvoj časové percepce, zvládání časově náročných úkolů, podporuje orientaci na budoucí perspektivy a analyticko-logické myšlení. Dramatické a

taneční vyjadřování rozvíjí verbální, ale zásadně nonverbální uvažování a citlivost vůči takovému druhu komunikace.¹

Uvedením tohoto projektu se snažím ukázat významné propojení výtvarné činnosti s jinými oblastmi. Jak jsem již uvedl, za zásadní v expresivní tvorbě považuji emoce a niterní, osobní význam takové činnosti. Výzkumy, jako je například projekt ZERO, poskytují silný důkaz o více distálních účincích umělecké produkce, to znamená, že účinky takové tvorby můžeme nalézt daleko od ony vnitřní hodnoty. Jak je možno vyčíst z této studie. A to je právě ono místo pro argumentaci.

S tímto nastíněným ideálem se budu odvolávat na kurikulární dokument RVP, který poměrně srozumitelně líčí poptávku po slučování expresivních předmětů, tedy výtvarné a hudební výchovy. Tyto předměty byly v dokumentu sloučeny do vzdělávací oblasti Umění a kultura. Takové spojení dvou expresivních předmětů ale potřebuje nový typ pedagoga – pedagoga, pro kterého je umělecké prostředí, které je v centru zájmu, tzn. hudba a výtvarné umění (a popř. i dramatické) známým prostředím, v němž se dokáže pohybovat. *„Nová kurikulární reforma znamená připravovat studenty učitelství na nové pojetí profese. Znamená to především vybavit absolventy takovými profesními kompetencemi, které jsou nezbytné pro novou didaktickou koncepci výuky na ZŠ. Konkrétně to znamená učit studenty vytvářet kvalitní vzdělávací situace a podmínky pro úspěšné učení všech žáků, promítnout cíle výuky do učebních činností, které vedou k přiblížení se cílům, modifikovat a přizpůsobovat obsah i procesy učení vzhledem k individuálním zvláštnostem žáků, učit je motivovat a aktivizovat žákovo učení, vytvářet příznivé sociální, emocionální a pracovní klima ve třídě apod. A v neposlední řadě poskytnout studentům i znalosti a přehled v obou oblastech, kterou vzdělávací oblast Umění a kultura zahrnuje – tedy v hudební i výtvarné*

¹ HARVARD GRADUATE SCHOOL OF EDUCATION. *Project Zero* [online]. © 2014 President and Fellows of Harvard College, 2002 [cit. 2014-03-28]. Dostupné z: <http://www.pz.gse.harvard.edu/index.php>

výchově. Klíčovým úkolem je pak vést studenty k přijetí plné profesní odpovědnosti za významný podíl na celkové kultivaci dětské osobnosti“. (Ježil, 2008, s. 85) Tvůrčí mezioborové vztahy jsou tedy nejen ideálem, který plyne z přirozených podobností předmětů, ale i z jistých potřeb vzdělávacího systému.

Tento ideál je o to náročnější, pokud si specifikujeme výsady obou předmětů. Jakým způsobem a formou jsou žákům nejčastěji tyto předměty otevřeny? Výtvarná výchova je zásadně postavena na tvůrčí, tedy akční, expresivní tvorbě, která se opírá o inspiraci v současném i minulém umění a kulturním dění. Převažuje tedy tvůrčí, praktická složka předmětu, před tou inspirativní, která je typická čtením vizuálních výpovědí a rozvíjením citlivosti vůči nim. Respektuji přístup k tomuto předmětu, kdy úlohy ve výtvarné výchově zadáváme spíše jako úlohy umožňující sebevyjádření na platformě daného námětu než jako úlohy k vytvoření artefaktů nebo zobrazení předmětů. Průběh výtvarné, tvůrčí práce je tedy často důležitější než její výsledek, který je žákům základní školy mnohdy v podstatě lhostejný. V tomto úseku se výtvarná výchova setkává s něčím, co můžeme nazvat hudební improvizace. Proces expresivní tvorby v hudební výchově je ostatně rozvinut v minimální míře. Převažuje silně poslechová, inspirační složka tohoto předmětu, která vychází ze silného emotivního působení hudby a prožívání pocitu radosti, štěstí, duševního povznesení s esteticko-emocionálním působením. Ideálem je tedy hudbě rozumět po teoretické i pocitové stránce a umět tyto pocity přetlumočit, interpretovat. Neuvěřitelně tvůrčí potenciál předmětu je tady podlé mého názoru zásadně okleštěn. Ostatně doporučený obsah tohoto předmětu je stanoven v kutikulárním dokumentu. Na prvních místech učiva tohoto vzdělávacího oboru figuruje vokální a instrumentální činnost před poslechovou činností. Z charakteristiky tohoto učiva bych vybral jistou část, která má pro smysluplné a tvůrčí propojení hudební a výtvarné výchovy

zásadní význam. A sice: hra a tvorba doprovodů s využitím nástrojů Orffova instrumentáře, keyboardu a počítače, nástrojová improvizace (jednoduché hudební formy).² Myslím si tedy, že atraktivní, zážitkové a smysluplné prolínání těchto expresivních předmětů, musí vyvěrat z tvůrčí práce obou předmětů. Samotná tvorba hudební nahrávky, improvizace na různé nástroje, ať už vyrobené nebo klasické, je přeci mnohem silnějším prožitkem než samotný poslech, tedy i mnohem podnětější pro výtvarné zpracování. Vzájemné ovlivňování předmětů se dnes nejčastěji omezuje na poslech hudby a následné zpracování pocitů kresbou nebo malbou. Je to právě onen důsledek stereotypního nastavení předmětů. Nicméně tato zaběhlá rovnice by fungovala i obráceně, tedy vizuálně obrazná tvorba může být inspirací k tvorbě nahrávek nebo hudebních improvizací. Vizuální díla kolem nás, prostory nebo třeba architektura, může být významným podnětem pro tvorbu nových nástrojů a hudebních forem. Této samotné hraně obou předmětů a místu tvůrčího setkávání se diplomová práce věnuje.

1. Fenomén: zvuk

1.1 Hmatatelný zvuk

Zdánlivě oxymorónské nebo metaforické spojení dvou povahově rozdílných termínů v nadpisu první kapitoly, může vyvolávat poněkud zavádějící, lyrické dojmy. Nicméně faktická povaha tohoto výroku se stává pro obsah této práce determinující. Skrze vlastní rozjímání o zvuku, práce několika umělců a vědeckých poznatků, se budu snažit tento výrok osvětlit a racionalizovat.

Christiane Sun Kim je mladá americká umělkyně, která již delší dobu působí na poli sound-art tvorby. Je to umělkyně s vrozenou sluchovou vadou, která u

² BALADA, Jan. *Rámcový vzdělávací program pro základní vzdělávání*. Dotisk 1. vyd. V Praze: Výzkumný ústav pedagogický, 2006, 126, 92 s. ISBN 80-870-0002-1.

ní vypěstovala specifickou vášeň a fascinaci pro práci se zvukem. Věnuje se tedy neortodoxním experimentům s tímto médiem, kterými se snaží o jakousi rekultivaci prostředí, které je jí kvůli hluchotě odepřeno. Kim se soustředí na banální věci, předměty nebo události každodenního života, které v ateliéru demonstruje a zkoumá jejich fyzické projevy. Tyto dynamické projevy předmětů začala Kim vnímat skrze zesílenou citlivost ostatních smyslových orgánů. A to výhradně jako hmatové a tlakové podněty. Zvuk prochází jejím tělem jako jistý dotek chvění nebo vibrací. Tyto seismické reakce předmětů kolem nás Kim prověřuje a hledá určitou vizualitu těchto procesů. Vytváří tedy různé druhy kaligrafických a barevných záznamů, které jsou jakýmsi druhotným důkazem přítomnosti i frekvenčně méně slyšitelných, zato pocíitelných zvuků. Práce této umělkyně ukazuje naše limity v chápání zvuku. Svou činností sleduje hlavně jisté otřesení stereotypy v poněkud atrofovaném způsobu vnímání tohoto média a životních pochodů kolem nás. Kim nás přesouvá na určitý začátek nebo okamžik, který nám umožňuje pítvat a přezkoumávat způsob, jakým zpracováváme zvuk v našich „receptorech“.³

Legitimitnost tohoto haptického přístupu ke zvukovým zdrojům ostatně podporuje i fyzikální teorie. Zvuk vzniká na základě nějaké změny, události, pohybu hmotných předmětů. Jakýkoliv kmitavý pohyb tedy vyvolává zvuk, který je nad nebo pod hranicí slyšitelnosti. Tento vznikající kmitavý pohyb je jakýmsi vodičem vzruchu daného předmětu a šíří se za pomoci vzduchu, jako zvukové vlnění, zvuková vlna. Specifičnost tohoto vlnění ovlivňuje charakter pohybu daného předmětu a odráží se v síle, pravidelnosti a dynamice zvukových vln. Ve volném prostoru se tyto vlny šíří všemi směry. Šíření zvukových vln v prostoru popisuje celá řada fyzikálních principů. Vlny se

³ NOWNESS. "Christine Sun Kim" by Todd Selby. In: Youtube [online]. Zveřejněno 9. 11. 2011 [vid. 2013-10-30]. Dostupné z: http://www.youtube.com/watch?v=10eg_GB_A9E&feature=youtube_gdata_player

v prostoru lámou, ohýbají, sčítají s dalšími vlnami, tlumí, odrážejí a konfrontují se s dalšími zdroji, tedy dynamizují další předměty.

Jedním s těchto dynamických objektů je tedy i Christine Sun Kim, jakožto jeden z hmotných předmětů a zdrojů potencionálních zvuků, který je konfrontován externím zvukovým chvěním. Předměty kolem nás, uvažujme tedy, že i lidé, jsou v určité zvukové souvztažnosti a konfrontaci. Christine Sun Kim ve své umělecké, experimentální tvorbě zkoumá principy řeči a hlasu, jakožto zásadního dynamizujícího procesu, který současná kultura atrofuje a na svých workshopech zpochybňuje adekvátnost znakové řeči jako dorozumivacího prostředku mezi neslyšícími.

Stejnou otázkou, tedy blízké a vzdálené podoby komunikace mezi lidmi, se zabýval věhlasný Marshall McLuhan. Kontroverzní teorie a názory tohoto kanadského filozofa na technické vynálezy a jejich vliv na lidské chování jsou pro mne jakýmsi teoretickým zaštitěním subjektivních výsledků Kim. V současné době ještě stále žijeme v nestabilním světě, který je charakteristický svými kulturně a sociálně antropologickými rozdíly. Tyto předpoklady nám tedy umožňují mimo jiné zkoumat způsob komunikace přeživšího kmene a rozvinuté, západní, individualizované společnosti. Z těchto protipólu možná trochu trpce cítíme jakýsi mocenský souboj toho, co můžeme označit jako původní, přirozené nebo přírodní a toho moderního, technologického, možná vykonstruovaného. Kmenové společenství je kulturou orální, zvukovou a haptickou. Komunikace mezi lidmi kmene byla citlivou interakcí bezprostředních reakcí, kdy každá akce vyvolává okamžitou reakci. Kmenový člověk žije v akustickém prostoru, který není ohraničený, je organický a integrální, vnímá ho pomocí všech smyslů s převahou těch sluchových. Řeč je hlavním komunikačním médiem. S vynalezením fonetické abecedy, tedy jakéhosi vizuálního přepisu zvuků (hlásek) vydávaných našimi ústy se začal kmenový člověk homogenizovat. Gutenbergův vynález zpečetil

to, co fonetická abeceda započala, tedy individualizaci člověka. Šíření informací znamenalo stimulování a vznik nacionalismu, národních jazyků a s nimi spojených hranic. Člověk se odcizuje skupině, přemýšlí lineárně, žije v jakési „nevtaženosti“ a odstupu, tedy v akci bez reakce. Moderní společnost je charakterizována jako vizuálně zraková. (McLuhan, 2000, s. 176)

Když se tedy vrátím ke snaze Christine Sun Kim, skrze zvukové pokusy diskutovat adekvátnost znakové řeči, zdá se být tato snaha nanejvýš srozumitelnou. Hlas není pouze jakýmsi sdělovacím prostředkem, který nese obsah sdělení (jako je tomu u fonetické abecedy), ale zásadní interakce člověka s člověkem a člověka s prostředím, která s sebou nese emoce, blízkost, bezprostřednost.

1.2 Archeoakustika

V dosavadním textu jsem již několikrát záměrně použil výraz interakce, zvuková interakce. U tohoto výrazu nebo spojení bych ještě chvíli setrval, poněvadž jsem zdaleka nevyčerpal jeho potenciál a konotaci, potřebnou pro další směřování textu. Budu dále rozvíjet onen nastíněný předpoklad, že kolem nás existují dynamické předměty, tedy i lidé, jejichž zvukový potenciál je procesem ovlivňování okolních předmětů. Tento proces bych nazval jakousi inskripcí, tvarováním – u člověka v přeneseném slova smyslu. Tato interakce předmětů v prostředí je předmětem nesčetných výzkumů a teorií badatele Richarda G. Woodbridge v oblasti archeoakustiky. Archeoakustika je vědní obor pátrající v oblasti akustiky archeologických lokalit a zabývající se studiem akustiky archeologických nálezů. Zaměřuje se na zkoumání kultur skrze zvukové předměty. Přístup této vědní disciplíny se stává stále více uznávaným, jelikož studium zvukového charakteru části archeologie může zlepšit naše chápání některých zaniklých kultur. Výzkumy vycházejí též

z fyzikálních podstat zvuku, jakožto chvění, vlnění vzduchu, které má mechanický potenciál a tudíž schopnost určité dynamizace nebo onoho tvarování. V duchu respektování této teorie bychom byli teoreticky schopni, s využitím adekvátní technologie, reprodukovat zvuky zachycené v poddajných materiálech. Ostatně na tomto principu fungoval již na konci 19. století přístroj pro záznam zvuku, tedy fonograf. Zvuk procházel zesilujícím trychtýřem tohoto přístroje a dopadal na membránu s hrotem. Tento hrot poté vzruchy vrýval do válce měkkého kovu, který otáčením pořizoval nahrávku.⁴ K tomuto tématu se vyjádřil v nedávné době článek na portálu TheEpocheTimes. A sice vznesenou konspirační otázkou: „*Mohly se na antické hliněné vázy zachytit zvuky z dálných věků?*“. Článek pokračuje: „*O reprodukci zvuků z hliněných váz se pokoušeli mnozí, avšak s nejasnými výsledky. Badatel Richard G. Woodbridge v šedesátých letech potvrdil, že se mu podařilo reprodukovat zvuk z 60hertzového motoru, když modeloval vázu. V dalším experimentu objevil stopy hudby na látce vystavené vibracím, když na ni kreslil modrou barvou. Výzkumník dokonce uvedl, že hledal a našel slovo „modrá“, které vykřikl, když se štětec pohyboval. Když badatelé z oblíbeného amerického pořadu „MythBusters“ prováděli v roce 2006 pokusy na hliněných vázách, dokázali získat jen akustické drmolení, nic, co by se dalo považovat za lidský hlas. Zvuky nicméně byly sbírány ošidnou krystalovou jehlou, což je sotva spolehlivá metoda, chceme-li reprodukovat autentický zvuk. Kromě toho, jak zjistil švédský profesor akustiky, Mendel Kleiner, hrnčířský kruh se musí otáčet velmi rychle, aby se daly vibrace zachytit přesně“.* (Vintini, 2010) Obhajování nejednoznačných výsledků a budoucnosti této teorie ostatně není předmětem mé úvahy. Snažím se pouze

⁴LEONARDO, Vintini. Clay Vases As Sound Recorders?. [online]. 28. 10. 2010, 8. 10. 2011 [cit. 2014-03-28]. Dostupné z: <http://www.theepochtimes.com/n2/science/clay-vases-as-sound-recorders-46622.html>

demonstrovat určitou smysluplnost a definici výrazu – zvuková interakce. Vzájemným působením, tvarováním, řekněme konfrontací zvukových předmětů, vzniká tedy širší pole, vzniká prostředí dynamických zvukových výpovědí.

1.3 Zvukové prostředí

Komplexní zvuk všech dynamických předmětů, lidí, událostí, můžeme tedy shrnout jako určitou reakci prostředí. Tato reakce nebo signál prostředí nás informuje o jisté „životaschopnosti“ onoho prostředí, charakteru, potencionálním nebezpečí a dozajisté ovlivňuje náš způsob života na daném místě. Všudypřítomnost těchto zvukových prostředí demonstruje ve svém díle nejvýznamnější audiovizuální umělec druhé poloviny 20. století, a sice John Cage. Pro potřebu této práce využiji jeden z hlavních segmentů činnosti tohoto performerera. Ve svých hudebních experimentech Cage nabourává zavedená tabu a pracuje s „fenoménem ticha“. Zdánlivé ticho jako „mýtus“ ožívá v Cageových skladbách, které respektují myšlenku, že hudební skladbou mohou být jakkoliv organizované zvuky. Cage tak zachází s různými zdroji zvuku a událostmi, které definuje jako skladby, a tak je i představuje. Jeho nejkontroverznější skladbou je 4'33''. Skladba byla interpretována pianistou Davidem Tudorem, dlouholetým interpretem Cageových kompozic. Skladba proběhla, aniž by Tudor či kdokoli jiný něco zahrál. Jen Tudor podle stopek otáčel listy notového zápisu. Skutečnou skladbou byly zvuky diváků v sále a zvuky prostoru koncertního sálu, v přeneseném slova smyslu záměrně komponované (očekávané) Cagem. Diváky subjektivně vnímaných 4,5 minut nesnesitelného ticha byl Cageův mistrovský koncert.⁵ Tuto Cageovu tvorbu

⁵ COX, Christoph a Daniel WARNER. *Audio culture: readings in modern music*. New York: Continuum, 2004, 454 p. ISBN 08-264-1615-2.

vnímám jako metaforu všudypřítomných zvukových interakcí, které jsme se naučili ignorovat, v závislosti na zvukově a hlukově „bohatých“ prostředích, ve kterých žijeme. Těmto zvukovým, akustickým prostředím kolem nás se věnuje teoreticko-umělecký obor zvaný akustická ekologie a teorie tzv. „soundscapes“. Výraz soundscape znamená zvukovou krajinu a s tímto termínem budu dále pracovat.

Svět soundscapes, byl založen vzdělávací a výzkumnou skupinou R. Murray Schafera na Simon Fraser University v průběhu 70. let v Kanadě. Schafer se jako první snažil upozornit na zvuková prostředí prostřednictvím kurzu hluku a ukázat radikálně se měnící akustiku, zvukovou paletu Vancouveru. Součástí pilotního projektu The Soundscapes byl jakýsi druh akustické turistiky a sběr zvukových nahrávek z celého světa. Turistická literatura a deníky obsahují videa, fotografie, popis zajímavých míst, vůní a chutí. Cílem tohoto projektu byly charakteristické zvuky prostředí. Studium vancouverské zvukové krajiny předpokládalo posun v dosavadním používání nahrávací studiové techniky. Schaferův tým tedy jako první používal studiové mikrofony k pořizování nahrávek v exteriérech a přirozeném prostředí.⁶

Této studii věnuji větší a důkladnější pozornost, jelikož zásadně pracuje s principy dynamických předmětů a zdrojů zvuku, kterým jsem věnoval předešlou kapitolu. Teorie soundscapes pracuje s předpokladem aktivity specifických materiálů, které se liší svým geografickým a kulturním výskytem. Tyto materiály dozajisté definují lokálně se vyskytující zvuky, které vytvářejí zvuková prostředí. Většinu jižní Evropy bychom mohly charakterizovat jako kulturu, jejíž esencí je kámen. Dominantním materiálem Blízkého Východu a Afriky, který ovlivnil tamní kulturu je keramika a písek, východní Asie,

⁶ SCHAFFER, R. *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*. United States: Distributed to the book trade in the United States by American International Distribution Corp., 1993c1994, xii, 301 p. ISBN 978-0892814558.

Japonsko bychom mohli nazvat kulturou papíru nebo bambusu. Původní Vancouverské zvukové prostředí Schafer a jeho tým definoval jako severský typ, ve kterém se odráží kulturní a geografická esence dřeva a vody. Zvuk sekery, zvuk pily a lopaty byly hlavními zvuky průkopníka vancouverského života. Stěny, podlahy a nábytek byly ze dřeva, dokonce i chodníky tvořila jakási dřevěná prkna, ozývající se pod podpatky bot. Teprve po roce 1930 cementové chodníky nahradily ty dřevěné. Toto dřevařské a přístavní město u moře ovlivnil také všudypřítomný zvuk vody a loďařského průmyslu. (Schafer, 1904, s. 25) Stěžejní a dominantní prvek takového zvukového prostředí je tedy jakýsi klíčový zvuk, který prostředí definuje. Klíčovost takového zvuku neznamena, že ho vždy přijímáme vědomě nebo že je vůbec slyšet. Jako takový klíčový zvukový prvek sedmnáctého či osmnáctého století si představuji škrábavý zvuk psacího brku, který žádný spisovatel nikdy nezmínil v souvislosti s něčím charakteristickým pro svou práci. Nicméně klíčové zvuky velkého množství dnešních různorodých lokalit jsou elektronické „hučící“ zvuky všudypřítomných spotřebičů, osvětlovacích systémů, počítačových periférií nebo vzduchotechnických zařízení. Jen zřídka tyto zvuky posloucháme vědomě a většinu času jsme se je naučili ignorovat. Ostatně náhlé přerušení elektrické energie nám dává okamžitě najevo, jak bylo naše zvukové prostředí, ve kterém se pohybujeme, „bohaté“. S příchodem elektrické energie se některé klíčové zvuky a zvuková prostředí začala proměňovat. Naši pozornost záměrně upoutávají signály. Jsou to silné a výrazné zvuky, které vědomě vnímáme v popředí, často jako všeobecně srozumitelné sociální signály. Takovým signálem může být mnoho zvuků. Upozornění pro neslyšící na přechodu, cinkavý zvukový signál na vlakovém přejezdu. Boom znějících přenosných zařízení v 50. a 60. letech byl dalším zásadním útokem a expanzí do stávajících zvukových prostředí. Za všechny tyto zdroje klíčových zvuků bych uvedl tzv. „boomboxy“. Tyto hlasité přenosné přehrávače byly velmi oblíbené v 70. a 80. letech u městské

komunity. Touha po hlasité hudbě se stala jakousi kulturní propagací černošských a mladistvých skupin, trávících svůj volný čas v ulicích New Yorku. Dunivý, basový zvuk se tedy stal pro některé periferie klíčovým zvukem, který dotvářel, symbolizoval dané místo. Expanze mobilních telefonů jako zdrojů osobních zvukových signálů byla dalším utlumením specifičnosti některých zvukových prostředí.

Hluk je jedním z hlavních problémů moderního městského života. Průzkum v Evropě a Severní Americe ukázal, že obyvatelé hluk řadí nad zločinnost, drogy, prostituci a všechny další sociální obtíže, které jsou předmětem obecných stížností. Vystává otázka, jak moc se hladina okolního hluku v moderních městech zvýšila. Určitě se zvýšila v průběhu dvacátého století s motorizací dopravy a veřejného prostoru. Nové budovy měst jsou stále více vybavovány fyzickými zařízeními, která jsou zdrojem nadbytečných zvuků. A mluvíme tu i o samotném procesu neustále revitalizace architektury. Je to skoro, jako kdyby architektura získala plynulost hudby s velmi těžkou basovou a bicí částí. Myslím tedy neustálou rezonanci útrob moderní budovy, charakteristickou nepřetržitým chodem vrtaček, sbíječek, neustálým ničením a opětovnou rekonstrukcí. Princip dřívější stavby budov pracoval s myšlenkou nebo touhou věčnosti dané architektury. Ostatně dnešní architektura počítá s výhledovou životností čtyřiceti až padesáti let. Dočasnému charakteru tedy odpovídá potřeba neustálé úpravy komponentů budovy a materiálů.⁷

Teorie soundscapes a principy akustické ekologie prostřednictvím nahrávek v přirozeném prostředí zvažují a diskutují problematiku hluku, znečištění nadbytečnými a nepříjemnými zvuky, které mají negativní dopad na lidské prožívání. Ochrana tzv. klíčových zvuků a zvukových prostředí, jakožto

⁷ BLOGGER. *Soundscape Explorations* [online]. 1. 7. 2005 [cit. 2014-03-28]. Dostupné z: <http://soundexplorations.blogspot.cz>

přirozených projevů původního života, vnímám jako zásadní snahu a touhu, vyřčenou mezi řádky těchto teorií.

Budu tedy následovně rozvíjet onen předpoklad, že žijeme v dynamických zvukových prostředích, které mají nevědomě podceňovaný vliv na způsob života a prožívání onoho místa. Všeobecně uznávanou tezí je, že přírodní podmínky určitého místa ovlivňují kulturní vývoj jeho domorodců. Člověk přirozeně aklimatizuje svůj fyzický a psychický potenciál na daném místě a má potřebu určité sounáležitosti, vysvětlování si přírodních a fyzikálních jevů kolem sebe. Takový způsob vysvětlení a inspirace krajinou představuje například severská nebo antická mytologie. Tradiční řecký mýtus o souboji Titánů je vyprávěn v několika rovinách. Jedna z těchto variant líčí souboj Dia s obrem Tyfónem. V tomto souboji Zeus údajně natolik urputně tříštil hlavou Tyfónovou o jeden z řeckých útesů, načež se hornina útesu zbarvila do ruda. Toto vyprávění nám názorně ukazuje moc krajinné představivosti a asociace. Ostatně nemusíme chodit daleko pro podobný přístup lokální mytologie. Nesčetné množství skalních útvarů a jeskyň například v Moravském krasu inspirovalo a iniciovalo vznik příběhů a pohádkových bytostí. V obci Sloup na Blanensku se například tyčí hřebenovitý skalní útvar. Umístění tohoto přírodního úkazu je natolik atypické, že bylo odjakživa usedlíky vysvětlováno různými báchorkami, které se staly významnou lokální mytologií. Jedna z verzí vypráví o dobách, kdy začínaly mnohé krápníky v jeskyních u Sloupu teprve růst, a Sloup byl vyhlášeným poutním místem. *„To se samozřejmě nelíbilo čertům a rádi by si na dobré sloupské sousedy posvítili a zaškodili jim. A tak dlouho přemýšleli, jak na ně. Dokonce to byl úkol pro samotného Lucifera. V kostele byl kostelník, který se rád procházel krajem, sbíral byliny, studoval moudré knihy a vydával se čas od času do podzemí s lucernou, aby prozkoumal jeskyně. Tento učený muž měl být tím, jehož prostřednictvím Lucifer chtěl zbožné farníky potrestat. Rozhodl se, že získá kostelníkovu duši.*

Příležitost se brzy našla. Kostelník si vzal lucernu, kolem pasu omotal lano a zase se jednou vydal do jeskyní. Putoval v tajemných dómech, ve světle lucerny obdivoval podzemní krásu a jiskřivé krápníky. Tentokrát mu však čert přistrčil pod nohu bludný kámen, a tak se kostelník v podzemí ztratil. Nejdříve zjistil, že bloudí v kruhu a že východ ne a ne najít, nakonec mu zhasla lucerna. V černočerné tmě strávil mnoho hodin, narážel do skal a krápníků, brodil se vodou, ale světlo východu nemohl najít. Teď teprve přišla pro čerta ta správná chvíle. V červené záři pekelného ohně se objevil před kostelníkem, že ho vyvede z podzemí, když mu ale upíše svoji duši. Pak že mu dá na zemi rok života. Zoufalý kostelník nakonec souhlasil, ale aby svoji duši podržel v naději, vyžádal si splnění jednoho úkolu. Pokud ho čert nesplní, úpis že roztrhá a duše kostelníkovi zůstane. Čert souhlasil, měl kostelníkovu duši za jistou a neuměl si představit úkol, co by nedokázal splnit. A tak se kostelník po pár krocích dostal k východu a přišel do Sloupu. Už nechodil ani po kraji, ani do jeskyní. Zvážněl a lidé na něm vidělili, že má hlavu plnou nějakých starostí. A pak tu byla poslední noc, co byla kostelníkovi dána. Když se Lucifer objevil, našel kostelníka smířeného s osudem, nicméně i s připraveným úkolem, co měl čert splnit. Úkol byl těžký i pro čerta, ale Lucifer se jen zasmál. Věřil si. Měl totiž, než kohouti zakokrhají ráno, donést až z Krkonoš skálu a v blízkosti kostela ji usadit do země. Čert se vznesl do půlnočního povětří, ale ještě než odletěl ke Krkonoším, všem kohoutům ve Sloupu zakroutil krkem. S tím však moudrý kostelník počítal a svého kohouta schoval v truhle v kostele. Lucifer přiletěl do Krkonoš a odlomil vrchol jedné skály. Naložil si ji na hřbet a letí zpátky. Skála však byla těžká a i Lucifer musel po cestě několikrát odpočívat. Když na východě začalo svítat, byl už čert skoro u Sloupu. Pomyslel si, jak bylo prozíravé zbavit se kohoutů. Tehdy se však od kostela ozvalo zakokrhání kostelníkova kohouta, který ohlašoval ráno. Lucifer prohrál, a protože na duši kostelníka nemohl, mrštil krkonošskou skalou o zem. Ta se do země zabořila, a když ji lidé, co šli ráno do kostela, viděli, velice se podivili. Zvykli si však na ni, a

protože jim tvarem připomínala hřeben, dali jí název Hřebenáč“. Tento příběh je opisem ze sloupské kroniky, která mi byla zapůjčena při návštěvě této lokality v rámci výpravy po stopách zdejší slovesnosti a mytologie.

Otázkou hodnou zodpovězení se pro mne tedy stalo, zdali má takovou, řekněme kulturotvornou, moc také zvukové prostředí. Je tedy možné, aby zvuková kulisa nebo akustika nějaké lokality byla natolik podnětnou či atraktivní, aby inspirovala vznik specifických kulturních projevů? Může se konkrétní zvuk, potažmo zvukové prostředí stát jakousi „pamětihodností“ nebo určujícím, determinujícím faktorem dané lokality? Dokážu si představit zvukovou reakci, projev prostředí, který je natolik atraktivní, že nás inspiruje k tvorbě literárních projevů, jakými jsou příběhy a mýty. Inspiruje nás k tvorbě lokálního folkloru, divadla a tance, nových výtvarných, audiovizuálních a hudebních forem, jakými jsou sound-art instalace, performance nebo ambientní hudba. Této síle a moci specifických akustických prostředí se budu věnovat v další kapitole.

1.4 Zvuk jako pamětihodnost

Před časem jsem měl možnost spřátelit se s jedním zahraničním studentem z Irska, který studoval v Praze v rámci vzdělávacího programu Erasmus. Několikrát jsme spolu rozebírali rozdílné životní podmínky našich zemí, jistou sounáležitost obyvatel Irska a ČR s prostředím, environmentální přístupy. Z komunikace vzešel i nástin mého projektu akustických prostředí jako pamětihodností. Načež se mi dostalo od tohoto irského studenta vyprávění. Na jednom z irských fjordů se údajně majestátně tyčí starý maják z poloviny předminulého století. Tento maják je jakousi historickou dominantou a chloubou přilehlé vesnice a rybářské kolonie. Struktura tohoto majáku a poryvy větru při skalnatých útesech vytvářejí charakteristickou akustiku

tohoto místa. Věž majáku je zakončena optickou soustavou a ochozem, který má atypický tvar jakéhosi cimbuří. V tomto místě se do majáku opírá silný vítr a vytváří kvílivý zvuk, který spolu s akustikou tříštících se vln doléhá k vesnici. Zvuková kulisa přiměla a inspirovala místní obyvatele k tvorbě mytologie. Příběhy o rybářích a mořských tvorech, které je lákají svými líbeznými hlasy nebo selkiích, ženách s tulení srstí, které nařikají po svých partnerech. Tyto příběhy o mořských bytostech jsou ostatně v Irsku a skandinávských zemích velice oblíbené. Bylo mi také osvětleno, jak důležitá je zvuková orientace a citlivost pro irské rybáře. Svě uši používají mnohem více než vlastní oči k určování plavebních situací na moři. Zvukové resonance jsou údajně pro rybáře zásadní při ověřování kvality rybářských plavidel. Spjatost těchto kolonií se svým zvukovým prostředím je tedy více než posvátnou a tradiční. Příběhy takových míst jsou pro Iry národním pokladem, počítá s nimi i novodobý folklor, který je nadčasově recykluje. Děti se příběhy učí ve škole a interpretují je po svém.

Nechť je tedy toto vyprávění jedním z několika zvučných důkazů akustické moci prostředí. Dovolím si tedy ještě několik vhodných příkladů, které respektují zvolené kulturní, expresivní formy na konci předchozí kapitoly.

Kuşköy je vesnice v Turecku. Ve většině ohledů se podobá bezpočtu dalších vesnic, které jsou zasazené v Pontských horách podél černomořského pobřeží Turecka. Obytné domy této vesnice jsou rozesety po stráních lesnatých hor, takže jednu část vesnice od té druhé odděluje hluboké údolí. Přibližně 500 obyvatel této vesnice pěstuje čaj a lískové ořechy, je zde jedna „ulice“, pekař, řezník a několik kaváren. Nicméně zvuky a akustika této vesnice, ne budovy a komunikace, je tím, co odlišuje vesnici Kuşköy od ostatních vesnic v Pontských horách.

Po celé generace vesničané používají unikátní formu komunikačního média. Dorozumívají se spolu pomocí tzv. „Kus Dili“. V překladu z turečtiny tento výraz znamená „ptačí jazyk“. Samotný název vesnice a sice Kuşköy znamená v překladu „ptačí vesnice“. Nad údolím se vznáší akustická aura jakéhosi hlasitého pískání, kterým se sousedé zvou na kávu, čaj nebo vyzívají k obchodu, z jedné stráně pohoří na druhé. Zdánlivě nesystematické pískání opravdu údajně připomíná ptačí píseň. Ve skutečnosti jsou melodie místních ptáků často jazyku „Kus Dili“ podobné a starosta Kuşköy se nechal slyšet, že ranní zpěv kosa je stejný jako slavný verš v Koránu. Elektřina sem dorazila až v roce 1986, do té doby bylo těžké komunikovat na velké vzdálenosti. Robustnost a nepoddajnost krajiny znepříjemňuje cestování i na krátké vzdálenosti a komunitnější osídlení, takže vesničané vymysleli unikátní způsob základní komunikace. Píšťalka nebo pískot na prsty se může ozývat na vzdálenost delší než jeden kilometr, a tak nahradil nedůrazný hlas. Většina vesničanů věří, že jazyk vzniknul před více než 400 lety, ale tento údaj není schopen nikdo potvrdit. Jazyk je také ve skutečnosti jakýmsi hvízdavým dialektem turečtiny, hlásky nahradilo asi 20 různých zvuků a intervalů. Mezi typická sdělení patří tedy pozvání na čaj, prosba o pomoc jakéhokoliv druhu, upozornění sousedů na příjezd kamionu se zbožím, vyzvednutí sklizně, oznámení pohřbu, narození nebo svatby. Pomalý proces modernizace v obci pomohl jazyk zachovat, ale v posledních desetiletích, zejména od příchodu mobilních telefonů jazyk upadá. Nyní má vesnice silnice, elektřinu a telefonní linky. Technologie ostatně není jedinou hrozbou. Stejně jako v jiných částech venkovského Turecka i Kuşköy opouští mnoho mladých lidí ve snaze zajistit si lepších pracovní příležitostí a vzdělání. Nedostatek příležitostí je obecným problémem. Pro potřebu zachování tohoto kulturního dědictví pořádá vesnice tradiční festival místního folklóru, inspirovaného jazykem „Kus Dili“. Posledních 15 let koná tedy obec každoroční festival na podporu jazyka. Součástí festivalu je soutěž v dorozumívání se pomocí tohoto jazyku, které

hodnotí porota v údolí. Forma archaického pískání na prsty a píšťaly hypertrofovala v nové, technologické, kreativní pokusy a nápady, které jsou spontánním a samovolným výsledkem festivalu. Organizátor festivalu se nechal slyšet, že hlavním cílem akce je stmelování komunity. Na loňský festival dorazilo kolem 2000 návštěvníků a téměř všichni byli z nedaleké oblasti nebo byli příbuzní, kteří se vrátili speciálně kvůli festivalu. Starosta Kuşköy je přesvědčen, že „Kus Dili“ by mohlo být použito jako prostředek k posílení místní ekonomiky a zamezení současného exodu mladých lidí do měst. Prostřednictvím cestovního ruchu chce vesnice využít tento kulturní poklad jako ekonomický zdroj pro region. V poslední době se podařilo vesnici vyjednat podmínky, za kterých by bývalá státní telekomunikační společnost převzala záštitu nad festivalem. Finanční prostředky budou použity na zlepšení komunikace v oblasti a přesun části festivalu na malebnou, travnatou, náhorní plošinu nad obcí.

Tradiční akustická kulisa nechala tedy vzniknout novodobému folklóru a novým formám a variacím tradic.⁸

1.5 Hudba kolem nás

Následovně bych se rád přesunul od akustických prostředí, která mají potenciální vliv na mutaci lokálního folklóru a mytologie, k něčemu, co má výtvarnému umění blíže, tedy k akustice, která ovlivňuje vznik specifických hudebních forem, potažmo hudebních nástrojů.

Začal bych tedy příběhem jednoho akustického skvostu. „The Tank“ je přezdívka přeživšího místa, které se stalo v posledních pár letech cílem cest

⁸ CHRISTIE-MILLER, Alexander. *The Remote Village Where People 'Talk' in Intricate, Ear-Splitting Bird Whistles*. [online]. 16. 7. 2012 [cit. 2014-03-29]. Dostupné z: <http://www.theatlantic.com/international/archive/2012/07/the-remote-village-where-people-talk-in-intricate-ear-splitting-bird-whistles/259900>

nejednoho zvukového umělce. Tento zvukový skvost je několik desítek metrů vysoká, rezavá nádrž na vodu, tyčící se dlouhá léta bez povšimnutí blízko jedné vesnice v Coloradu. Opuštěné místo, obklopené starými olejovými čerpadly a poškozenými cyklostezkami, působí svou architektonickou strohostí a odlehlostí až mystickým dojmem. Prázdňá nádrž již dlouhá léta neslouží svému účelu, a proto je předmětem dohad a sporů domorodců, jak s místem a nádrží naložit. Ve spodní části tohoto kolosu se nachází otvor, který zde zbyl po vodovodním potrubí, které vstupovalo do nádrže. Příležitostní kolemjdoucí si často všímali dunivého zvuku, který nádrž vydávala, když se o ni opíral vítr. Uvnitř nádrže ale teprve objevili prazvláštní akustiku. The Tank se stal rázem jakousi místní katedrálou zvuku, místem relaxace. Sebeslabší zvuk produkovaný jakýmkoliv nástrojem nebo ústy se na tomto místě několikanásobně vrství a vytváří neuvěřitelně dlouhou ozvěnu. Vířící dozvuk se velice dlouho pohybuje válcovitým prostorem a z jednoho tónu se stává rázem celý svět zvuků, který nádrž svírá mezi stěnami. Akustika tohoto místa doslova šokovala všechny, kteří The Tank navštívili, a tak se kolem nádrže vytvořila komunita nadšenců, kteří se toto kultovní místo rozhodli zachránit a rozšířit v povědomí všech. Začali tedy kontaktovat různé zvukové umělce, hudebníky a teoretiky, aby tento prostor s vysokým potenciálem pro kreativní bádání navštívili. Nádrž se tak podařilo zachránit před pozemkovými spekulacemi, vyčistit a opravit. Konají se zde koncerty, představení, workshopy pro školy a mladí hudebníci zde nahrávají. Zvukové prostředí rezavé nádrže se stalo místem relaxace a očištění, místem kreativního průzkumu a posunu v chápání zvuku. Specifická hudební forma vytvořená na tomto éterickém místě pracuje s neurčitostí, nepředvídatelnou mutací zdánlivě očekávatelných zvuků, které vytvářejí dimenze ozvěn a spirituální nádech celé formy. Psychedelické, zvukové vlastnosti tohoto místa, které silně působí na prožitky a vjemy, jsou zásadní pro vznik divadelních představení, světelných instalací a performance. S nahrávkami, pořízenými

v nádrži, lze dále pracovat ve školách, formou rozvíjení smyslové a vjemové citlivosti nebo formou muzikoterapie. Tento příběh poměrně výstižně ukazuje generativní schopnost akustického prostředí, produkovat a ovlivňovat nové formy a útvary v hudbě.

Budu se tedy následovně věnovat jisté fúzi teorií již zmiňovaného Johna Cage a Murray Schafera, kteří položili základ ambientní hudbě, jakémusi rozostření hran mezi hudbou a zvukovým prostředím, akustikou kolem nás. Ambientní hudba pracuje s předpokladem, že akustická prostředí a zvuky kolem nás mohou být za jistých okolností hudbou. Toto tvrzení a předpoklad bude zajisté legitimní, pokud si stanovíme platnou definici toho, co považujeme za hudbu a co hudbou nazýváme. Je tedy hudba jakýsi subjektivní zážitek, který nazýváme hudbou, ať už je to cokoliv? Potom je tedy hudba něco líbivého, co lze charakterizovat určitou zapamatovatelnou melodií nebo harmonií. Nebo je hudba především komunikativním aspektem, činností, která přenáší na posluchače jistý obsah sdělení, myšlenky, nálady, emoce, dojmy nebo náboženské, filozofické, sexuální, politické postoje a koncepce? Budu rozvíjet takovou definici, která respektuje akustické prostředí jako specifický hudební tvar, ambientní hudbu. Tedy hudba je konstruktem organizovaných zvuků, kterým autor dává jisté veličiny. Tyto zvuky vydávají předměty, které obecně nazýváme hudebními nástroji a naše aklimatizované uši je přijaly jako závazné pro tvorbu hudby. Ostatně jakkoliv jsou tyto nástroje kultivované, nezaprou svůj původ v předmětech a materiálech kolem nás. *„Na počátku bylo ticho. Ticho živoucí, velebné, vše objímající. Nikdo neměřil hladiny jeho úrovně, nikdo nezkoumal jeho spektrální strukturu, protože vše bylo tak, jak mělo být. Velká zvířata vydávala zvuky hluboké a silné, malá zase vysoké a slabé, a nad tím ještě výše zněl božský zpěv ptáků. A vítr rozechvíval vzdušné sloupce v dutinách stromů a jednostranně vetknuté tyče jejich osamělých větví, šum deště a bublání vody znamenaly životadárnou vláhu. Najednou třeskl blesk,*

zaburácel hrom a už praskal oheň. Potom se zase vše vrátilo k onomu blaženému tichu. Do této akustické pohody však vstoupil člověk a s ním dvě velká H: hluk a hudba. Člověk velmi brzy objevil, jak jednoduše lze vyloudit hluk a co námahy dá rozeznít ušlechtilý tón. Jeho lidský hlas se postupně stal a dodnes zůstal jediným rozumným spojením hluku a hudby. Člověku dlouho trvalo, než si ověřil, že ten pracně vytvořený tón je vlastně mnohem, mnohem jednodušší než kterýkoliv hluk. Jedno ale bylo už od počátku jisté: ten kdo složitě nechrapí, může jednoduše zpívat, a kdo zpívá, ten obvykle neublíží tomu druhému. Tak člověk začal vymýšlet nástroje, které napodobovaly jeho hlas a přinášely s hudbou radost. Bohužel ale začal také vymýšlet jiné nástroje, které zase napodobovaly blesk a hrom a přinášely s hlukem bolest. Postupem času se však člověku začala zdát hudba příliš jednoduchá a hluk příliš slabý. Tvořil tedy hudbu stále složitější a hluk vyráběl stále silnější, a to vše označoval jako pokrok. V jednom se však člověk nezměnil, ve svém hlase. Vždyť to hudba mu stále připomínala jeho zdravý zpěv a hluk zase jeho nepříjemný chrapot.“ (Syrový, 2009, s. 9)

Tento předpoklad silné inspirace minulé a ještě více současné ambientní a elektronické hudby akustickým prostředím, dokládají i jisté paralely prvků hudební skladby v běžně používaném slova smyslu a zvukového prostředí. Co společného mají 5. symfonie Ludwiga van Beethovena, hudební téma filmu Čelisti od Johna Williamse, píseň Thriller Michaela Jacksona? Je to jistý dominantní prvek těchto skladeb, melodie, tón nebo akord, který je dělá kultovními a známými. Čím jiným jsou tyto dominantní prvky skladby než paralelou klíčových zvuků akustického prostředí, kterým jsem se věnoval v minulé kapitole. Těch klíčových zvuků, které jsou jistou materiálovou a dynamickou odpovědí prostředí a potažmo jsou také tvořícím jakési „kultovnosti“ daného místa. Ať už se jedná o klíčový zvuk „boomboxu“ v rámci akustiky marginalizované ulice New Yorku, dominantní zvukovou hru

atypického majáku v přímořské akustice rybářské kolonie nebo dílčí zvuk dřevozpracujícího průmyslu v zástavbě moderní architektury. Myšlenka masivní hudební kompozice, odehrávající se kolem nás bez ustání, byla determinující pro tvorbu Johna Cage. Uvedu tedy jeden z jeho projektů, který tuto myšlenku naplňuje.

Je obecně známo, že John Cage byl dlouhá léta fascinován východním uměním, zejména zen-buddhismem. Toto náboženství, tradiční škola východního, racionálního přístupu k přírodě a lidskému potenciálu bylo náboženstvím samurajů. Vyznavači zenu zdůrazňují nalezení pravdy skrze „probuzení“. Nalezení pravdy probíhá formou meditace („zazen“), zpravidla vsedě. Všem školám je společné pohrdání studiem textů. Podle jejich chápání má každý povahu Buddhy a může ji uskutečnit meditací a uvažováním o sobě. Učení je charakteristické přísným řádem, odříkáním, symbiózou a sounáležitostí s přírodou. Toto náboženství žije v jedné z japonských historických památek, a sice chrámu Ryoan- Ji v severozápadním Kjótu. Zásadním prvkem tohoto komplexu, tedy i lokální tvorby Johna Cage je významná zen-zahrada v duchu tradiční, japonské, „suché, skalnaté zahrady“. Na této zahradě se nachází obdélník o rozloze 248 metrů čtverečních. V tomto obdélníku je umístěno patnáct kamenů různých velikostí, pečlivě složených v pěti skupinách. Kameny jsou obklopeny bílým štěrkem, který je každý den pečlivě uhrabáván a strukturován mnichy jako jedna forma meditace. Vegetací v zahradě je pouze mech kolem kamenů. Zahrada je určena k prohlížení a meditaci vsedě na verandě. Při pohledu z jakéhokoliv úhlu zahrady je možno vidět pouze 14 kamenů najednou. Tradiční Zen říká, že pouze skrze dosažení osvícení a „probuzení“ lze vidět i poslední patnáctý balvan, spolu s ostatními najednou. Mystičnost a symbolika tohoto místa, jistý neurčitý výklad tajemné geometrie a rovnováhy lichých čísel se snoubí s klíčovými zvuky živé i neživé přírody a tradiční

japonské bambusové flétny, která doprovází meditaci mnichů na cestě za seberealizací. Tyto rytmické projevy komplexu Cage inspirovaly k tvorbě několika hudebních kompozic, které zohledňují symetrii a řád zvuků na jedné straně, na straně druhé jistou nepředvídatelnost prostředí.⁹ Cageovi kompozice se snaží prostřednictvím specifických perkusivních nástrojů a fléten, symbolizovat některé klíčové zvuky a jejich impulzivní vliv na tento prostor. Klíčové zvuky jsou právě ony tóny bambusové meditační flétny nebo zvuky neustálé úpravy štěrků v zahradě, která je pro filozofii místa determinující a specifická.

1.6 Akustický objekt

Doteď jsem pracoval s předpokladem jakési generativní moci zvukového prostředí, vytvářet nové umělecké formy v metaforickém, symbolickém slova smyslu. Byla to schopnost akustiky ovlivnit lokální folklór, mytologii nebo iniciovat vznik hudebních tvarů. Následovně se budu věnovat vazbě zvukových prostředí na instalační práci některých současných audiovizuálních umělců nebo performerů a budu tedy i věnovat pozornost vztyčným bodům simultánnosti zvukových objektů a inspirativního akustického prostředí. Tento způsob tvorby charakterizuje jakási doslovná práce se zvukovými zdroji akustického prostředí, práce s fragmenty, které jsou součástí zvukově dynamického pole působnosti. Zvukové objekty sound-art charakteru, které budu prezentovat, vycházejí z konkrétního akustického prostředí, které doplňují, charakterizují nebo racionalizují a zvažují dynamický charakter procesu.

⁹ COX, Christoph a Daniel WARNER. *Audio culture: readings in modern music*. New York: Continuum, 2004, 454 p. ISBN 08-264-1615-2.

Eli Keszler je americký umělec, který se věnuje sound-artovým instalacím. Jeho tvorbu charakterizuje fascinace okolními zvuky a hlukem. Možná by se nechala práce tohoto mladého umělce definovat slovy již několikrát zmiňovaného Johna Cage, a sice jedním z výroků na adresu všudypřítomných akustických prostředí. „Wherever we are, what we hear is mostly noise. When we ignore it, it disturb us. When we listen to it, we find it fascinating“. (Cox and Warner, 2004, s. 78) Smysl této výpovědi není tedy ve snaze „osvětovat“ zanícený poslech nadbytečných zvuků a hluku kolem nás, které se pokoušíme ignorovat, ale v jistém smíření se s prostředím a nalezení určité cesty pochopení. Pochopení ve smyslu využití energického potenciálu hlukových míst v přerod něčeho nového, fascinujícího. Eli Keszler a jeho instalace pod Manhattanským mostem v New Yorku takové ideály následuje.

Manhattan bridge je zásadní architektonickou dominantou, která spojuje infrastrukturu Manhattanu a Brooklynu. Je to most, který také spojuje 3 úrovně dopravy - metro, silniční dopravu a stezku pro cyklisty a chodce. Zvuková a hluková frekvence tohoto místa je tedy stejně dominantní jako architektura sama. Keszlerovu fascinaci akustikou mostu demonstruje zvuková instalace, kterou umístil v jednom z podloubí koncové části mostu. Instalace pracuje symbolicky i fyzikálně s dominantním prvkem mostu, a sice ocelovými lany. Tato lana jsou nedílnou páteří stavby, která drží stabilitu, pospolitost a zároveň tvoří vůli mostu. Lana jsou ale také jakýmsi vodičem vibračních vzruchů koncentrovaného hluku. Instalace pracuje s dlouhými klavírními strunami, které jsou navázány k ocelovým lanům. Tyto struny pak svádějí zvukové vibrace pod most k objektu, který provádí jakousi kalibrace a mechanickou reprodukci vibrací. Celý objekt snímají mikrofony a výsledné mechanické zvuky vycházejí z reproduktorů. Vzniká tedy jakýsi podpis města, magie čistého zvuku, který vzniká skrze autentické hlukové zdroje a láká kolemjdoucí k poslechu fascinujícího hluku v přeneseném a upraveném slova

smyslu. Instalace se stala součástí tradičního festivalu koncertů alternativní hudby a umění v prostředí a zákoutích města.¹⁰

Práce se zdroji zvuku, fragmenty a dynamickými předměty akustického prostředí je filozofie tvorby i dalšího umělce, který reprezentuje způsob uvažování nad zvukovou kulisou kolem nás. James Wyness je hudební skladatel, performer a instalační umělec, který pracuje s instrumentálním, elektronickým a přirozeným zvukem. Zpracovává studiově pořízené nahrávky alternativních a jinak upravených nástrojů, stejně tak nahrávky ze zvukově fascinujících prostředí nebo akustiku nalezených předmětů. Jeho práce je v současné době zaměřena na pečlivé zkoumání složitosti a významnosti lokálního zvuku. To zahrnuje zkoumání forem a prostorového chování zvuku v různých přírodních a architektonických, poslechových prostředích. Projekty tohoto umělce by se daly nazvat jako společensky a environmentálně angažované. Wyness se snaží prostřednictvím akustiky určitých lokalit zkoumat řadu pojmů a témat, týkajících se přírodního a lidského prostředí, témat týkajících se charakteristických projevů chování a prožívání daného místa.

Vybral jsem několik projektů tohoto umělce, které pracují s jakýmsi sběrem fragmentů, předmětů zvukového prostředí a následovnou snahou o recyklaci prostředí původního. Wyness se v těchto projektech věnuje původně industriální oblasti Skotska a její minulosti, různým aspektům života ve dvou rybářských městech Eyemouth a Selkirk, a to jak z pohledu obchodu, řemesel či průmyslu, tak samotného života lidí. Wyness specifickým průzkumem paměti a historie lokality zjistil, že akustika této průmyslové oblasti měla silný vliv na životy lidí a používání, jakési sluchové diagnostiky a citlivosti v řadě profesí i běžném životě. Hledal tedy způsob jak rozvinout tento typ průzkumu

¹⁰ BLOGGER. *Soundscape Explorations* [online]. 1. 7. 2005 [cit. 2014-03-28]. Dostupné z: <http://soundexplorations.blogspot.cz>

směrem k technologické etnografii celé hraniční oblasti. V tomto smyslu začal Wyness shromažďovat množství nahrávek z funkčních textilních mlýnů. Tyto nahrávky kombinoval se zvukem instalací a zvukových objektů, demonstrujících některé mechanické pochody továrního prostředí, za použití původních, nalezených fragmentů industriálního prostředí. Takové snímky mu umožnily odkrývat míru, do které je lidské ucho strojního operátora schopné posoudit “zdraví” jeho stroje.

V tomto smyslu shromáždil celou sérii zvukových kompozic, které byly umístěny v různých prázdných obchodech a industriálních prostorách pobřežního rybářského města Eyemouth a vnitrozemského města Selkirk, které má naopak textilní minulost. Vznikla tím jakási zvuková mapa původního sonického prostředí, které bylo novým způsobem rekontextualizováno.

The Ice Factory je další zvukovou kompozicí vytvořenou ze zvuků z továrny na led ve městě Eyemouth, zvuků pořízených na rybářské lodi *White Heather VI* a z některých dalších studiových nahrávek. Proces tvorby byl podobný tomu v prostředí textilní továrny. Wyness tak pokračovat v průzkumu vzniku a vývoje zvukových tvarů a hudebních forem. Skladby byly vytvořeny za pomoci terénních nahrávek prostředí a studiově nahraných, podomácku vyrobených hudebních nástrojů a různých dalších nalezených předmětů. Domnívám se, že cílem projektu bylo vytvořit spíše jakési vícedimenzionální zvukové organismy, než jen prostá stereofonní zvuková pole, za pomoci proti sobě stojících, kontrastních bloků zvuku, vytvářejících proměnlivou hloubku prostoru. Skladba byla inspirována řadou mimohudebních zájmů, zvláště biologických, sémiotických a antropologických aspektů. Ten hlavní cíl však, podobně jako ve všech dalších skladbách umělce, zůstává: jedná se o perspektivu, v níž se posluchač proposlouchává skrze množství námětů a motivů, které jsou aktivovány sociálními aspekty pracovního procesu. Ve

skladbě *The Ice Factory* je jakási abstrakce zvukové krajiny pracovního procesu založena na fyzicky velmi reálném pracovním prostředí, demonstrovaném autentickými nahrávkami a zvukem instalací, objektů, nástrojů, kombinujících původní, potenciální zdroje zvuku.¹¹

Tento způsob pohledu na zvukové prostředí, jeho rekonstrukce, rekontextualizace, a tedy následovná geneze nové formy, se stala principem i mé vlastní výtvarné práce. Abych položil dostatečný teoreticko-generativní základ mému projektu, uvedu ještě jeden paralelní přístup v práci významného umělce.

Simon Starling je britský, konceptuální umělec, který získal Turnerovu cenu. Starlingova práce je charakteristická střetnutím významu a hodnoty objektů a procesů podílejících se na transformaci jednoho objektu nebo látky do druhého. Starling zkoumá dědictví modernismu a globalizace tím, že řeší podivné historie okolních konkrétních objektů, míst, designu a vědy. Jeho erudované práce se zabývají transformací a přenosy napříč časem a prostorem. Instalace tohoto umělce jsou jakýmsi fyzickým tvarem procesu myšlení, ve kterém se soustředí na drobné, zdánlivě nedůležité věci, které rekonstruuje a znovu vypráví.

„Autoxylopyrocycloboros“ je Starlingův projekt, realizovaný ve Skotsku v roce 2006, jehož výsledkem je záznam akce. Srdcem projektu byl fiktivní příběh staré pramice s názvem „Dignity“, kterou nechal Starling vyzvednout ze dna skotského jezera Windermere. Dlouho poté pracoval na rekultivaci této lodi za pomoci tradičních technik a řemesel skotského regionu, který během práce poznával a infiltroval jeho kulturní tradice. Starling se učil loďařskému řemeslu a při rekonstrukci původní pramice použil starou technologii parního pohonu. S touto lodí poté Starling vyjel na jezero Loch Long. Loď poháněl

¹¹ WYNESS, James. *James wyness* [online]. [cit. 2014-03-29]. Dostupné z: <http://www.wyness.org>

dřevem, ze kterého byla postavena, tedy procesem auto-destrukce nechal Starling pramici klesnout zpět na dno jezera.

V duchu rekonstrukce nějaké lokální paměti se nesou i další Sterlingovy projekty. Projekt „Shed-boat“ začal objevením staré loděnice na břehu Rýna. Chátrající stavbu Starling tradičními tesařskými postupy předělal na loď, která je schopna nést zbytek materiálu této loděnice a na takto upravené lodi připlul po řece do Basileje. V místním museu nechal opět přístřešek na loď rekonstruovat. „Kakteenhaus“ byla Starlingova instalace v Berlíně, která recyklovala příběh kusu živé přírody Andaluské pouště. V rámci instalace figuruje kaktus, který byl převezen z pouště do Německa v červeném vozu značky Volvo. Tento vůz je zaparkován v přední části prostoru galerie a jeho motor v chodu je zdrojem tepla pro kaktus a vytváří přijatelné klima, nezbytné pro přežití rostliny.¹²

Alchymie Starlingovy práce spočívá tedy v recyklaci nějakého příběhu v kruhovém slova smyslu. Zdůrazňuje procesualnost okolí formou jakéhosi simulakra, zopakování a upozorňuje na uspěchanost, přílišné investice do pokroku, pachtění se za ničím. Je to samozřejmě také ukázka jisté transformace, využití potenciálu stávajících materiálů pro nové umělecké cíle, o kterých se neustále zmiňuji. Je to převyprávění existujících příběhů, pro vznik nových historických poznatků.

Simon Starling není audiovizuální umělec, který by tematicky korespondoval s touto prací. Nicméně reproduktivní způsob zacházení s příběhy předmětů a lokalit kolem nás, je pro usazení mého výtvarného projektu zásadní. V prakticko-výtvarné části diplomové práce budu popisovat snahu o recyklaci zvukového prostředí, významného místa při obci Dymokury na Nymbursku. Tato snaha o jakousi aktualizaci lokálně zvukové paměti místa mě zavedla do

¹² ROSS, Birrell. *AUTOXYLOPYROCYCLOBOROS: SIMON STARLING INTERVIEWED BY ROSS BIRRELL*. [online]. 2006 [cit. 2014-03-29]. Dostupné z: <http://www.artandresearch.org.uk/v1n1/starling.html>

hlubin historických kontextů vesnice a specifik života pod významnou zvukovou kulisou. V závislosti na rekonstrukci oživené akustiky vznikala, prostřednictvím zvukové instalace nebo jakéhosi nástroje, metafora původního místa. Tato nová hudebně-vizuální forma, symbolizuje kulturotvorný potenciál tohoto prostředí.

2. „Dymokurský kontext“

Nostalgický vztah k Polabí a zejména pouto k Dymokursku, kde jsem absolvoval základní školní docházku, se stalo inspirací výtvarné práce, která potažmo inspirovala jistý osobitý způsob zacházení s obrazem a zvukem ve výtvarné výchově. Tato aktualizovaná osobní paměť mě nejprve vedla k rešerši současných a minulých zvukových prostředí, které jsou významnou zvukovou pamětihodností Polabí. Polabí je označováno „zahradou Čech“. Díky příznivým klimatickým podmínkám je významně zemědělsky využíváné a daří se zde mnoha plodinám. Významnými zdroji klíčových zvuků tohoto prostředí jsou tak sezónní obdělávací stroje, početná zemědělská družstva a vše, co se zemědělstvím souvisí. Z polí se ozývá neustále cyklující a urputná práce zemědělců, strojů orby, setby, postřikovačů a kombajnů sklizně. Tak figuruje akustická stopa v mém současném vnímání a paměti. Nicméně chtěl jsem se věnovat detailněji paměti nějakého místa, které mělo zásadní vliv na mé bezprostřední okolí. Tedy akustice místa, které jsem neměl možnost z historických aspektů poznat a může být proto i jakýmsi „chybějícím článkem“, který vede k pochopení lokální historie, kultury apod.

Takovým místem dymokurska je dozajisté místní cukrovar, který se nachází při okraji vesnice Dymokury. Pamatuji si, že jsem tento chátrající cukrovar vždy vnímal jako tajemné místo, kde nebylo doporučováno se pohybovat kvůli nestabilitě celého objektu (viz ukázka č. 1, DVD). Pamatuji si jej tedy již

ve zpusťoseném stavu, nehodném jeho bývalé slávy. Své doby byl totiž tento cukrovar centrem dění dymokurska, významnou dominantou i prací a zaměstnáním mnoha desítek obyvatel. Budu se tedy následovně věnovat krátké charakteristice a kontextu tohoto místa. Informace jsou čerpány z výpovědí pamětníků.

Dymokury leží v kdysi mocném řepařském regionu, severně u Poděbrad. Cukrovarů tu fungovalo patnáct: v Městci Králové, Nymburku, Českém Brodě, Rožďalovicích, Kolíně. Ten dymokurský vznikl v roce 1871 jako rolnický akciový podnik, brzy ho ale převzali Černínové, majitelé zdejšího panství. Zlatou éru zažil před první světovou válkou, tehdy se tu jezdilo i na čtyř desítkách kilometrů řepařských úzkorozchodných tratí. Po únoru 1948 byl znárodněn, konec řepných kampaní přišel s rokem 1989. Český trh s cukrem ovládly zahraniční koncerny a zdejší cukrovarny padaly jeden za druhým. V Dymokurech dovařili v roce 1991. Stát pak prodal cukrovar společnosti Praga Mineral, ta ho vlastní dodnes (spadá pod Agrofert). Měla tu být stáčírna minerálních vod, ale protože nedaleko vyrostla Poděbradka, sešlo z toho. Technologické vybavení cukrovaru skončilo ve šrotu. Před několika lety tu chtěla jedna firma zřídit likvidaci vraků, zájem měli i zahraniční filmaři – budova se jim hodila pro scény k válečnému filmu, nakonec ji chtěli vyhodit do povětří. Nestalo se tak. V roce 2007 dostala od obce předběžný souhlas společnost, která zamýšlela provozovat tu sluneční elektrárnu. Plán nevyšel, a tak areál chátral dál.

Cukrovar je však i podnik, který se zasloužil o české umění. V divadelní hře Záskok je totiž citován Cimrmanův dopis, ve kterém píše: „Na radu ředitele cukrovaru v Dymokurech pana Hlušíny jsem svou hru Čechové na Řípu mírně přepracoval: na cedulích to teď píšeme s malým ř.“ Závěrečný sborový zpěv „Čechové na řípu!, Čechové na řípu!“ pak prý strhuje diváky tak mocně, že řepu sklízí všichni a „cukrovar jede naplno jako nikdy.“ Odhaduji, že

spoluautor hry, Zdeněk Svěrák, si dymokurský cukrovar pamatuje z dětství. Kousek odtud totiž prožil válečné roky.

Jeho osud je zatím nejasný. Možná bude stržen, využijí se jen pozemky, možná přežije. Na rozdíl od dnešních industriálních plechových hal, jejichž zboření nebude za sto let asi nikoho trápit, by jeho zboření ale bylo škoda. Podobné stavby 19. století mají svůj půvab, obec by také přišla o něco, co připomíná více než 120 let její historie. Cukrovar by navíc šlo zachránit: obvodové zdi jsou neporušené a komín, který tvoří krajinnou dominantu, je v dobrém stavu. Jedinou připomínkou cukrových let by pak zůstal parní stroj, který Dymokury společně s místním podnikatelem před lety získaly. Je to třicetitonový litinový kolos, který přeměňoval páru na elektrický proud a napájel celý cukrovar. Spolu s akustikou železničních dopravníků cukrové řepy, byl tento parní stroj hlavním zdrojem hluku celé kampaně a tedy klíčovým zvukem prostředí.

2.1 Zvuková kulisa cukrovaru

Do tohoto projektu jsem vstupoval s určitými romantickými pseudoteoriemi o tom, jak lidé dymokurska zásadně prožívali řepnou kampaň, tedy jako významné roční období. Vycházím z dané spjatosti polabských obyvatel se svým zemědělským prostředím, které je oslavováno formou lokálního folklóru a tradic, které jsou předzvěstí blížícího se období jisté sezónní práce. Změna způsobu života, nové reakce prostředí a vzruch vesnice je pro drobnou komunitu podnětem vznikajících tradic. Ať se jedná o různě stylizované plesy nebo průvody, které oslavují konec jednoho ročního období a začátek druhého nebo například slavnosti jakými jsou Dožínky, které oslavují konec sklizně. Zásadním vzruchem daného období je nicméně právě akustika a klíčové zvuky v prostředí, které obyvatelé Polabí tak významně prožívají.

Abych se dokázal vžít do akustiky řepné kampaně cukrovaru, potřeboval jsem vyhledat určitou žijící zvukovou paralelu, která by mi charakteristickou akustiku přiblížila. Potřeboval jsem mluvit s domorodci takového prostředí o tom, jak řepnou kampaň a související zvukovou kulisu vnímají, jak se toto období reflektuje v životech obyvatel a chodu vesnice.

Touto zvukovou paralelou se stalo prostředí cukrovaru v Českém Meziříčí. Modernizovaný cukrovar je jedním z nejspolehlivějších závodů, co do nákladů, energetiky a produkce cukru. Tvoří dominantu krajiny a obce České Meziříčí, hlavně díky silu z konce 80. let, které svojí rozměrností pojme devět tisíc tun cukru. Každoroční, tříměsíční kampaň tohoto cukrovaru změnila infrastrukturu a život v obci k nepoznání. Rozhovory s místními, nad právě probíhající podzimní kampaní, mi osvětlili, jak přirozené tyto každoroční změny pro obyvatele jsou. Rozruch a přípravy na řepnou kampaň jsou vítány s nadšením, stejně tak jako konec tohoto období. Motorizovaná doprava cukrové řepy je stálým zdrojem nadbytečné hlukové kulisy, která víceméně poněkud „chaotizuje“ jinak poklidnou vesnici. Proudění kamionů tedy obyvatelé vidí jako jistou hrozbu do budoucnosti, která ohrožuje bezpečnost a pořádek ve vesnici. V nedávném referendu se obyvatelé Českého Meziříčí přeli nad potenciálním rozpínáním cukrovaru, které společnost Tereos připravuje. Rozsáhlé úpravy cukrovaru by znamenaly větší provoz a hlukovou úroveň ve vesnici, na druhé straně by taková modernizace vynesla místní cukrovar na výsluní nejvýznamnějšího výrobce cukru v ČR a výhod s tímto statutem spojených. Zvuková kulisa řepné kampaně tedy hraje a bude hrát zásadní roli v případné modernizaci života vesnice.

2.2 Dymokurská řepná kampaň

Za těmito informacemi a paralelou jsem tedy tušil jisté kontury dymokurské kampaně. Začal jsem tedy hledat kompetentní osoby, bývalé zaměstnance a obyvatele Dymokur, kteří by mi dokázali vyprávět o řepné kampani a zasvětit mě tedy do paměti prostředí. Toto hledání informací, výpovědí a vzpomínek považuji za zásadní stránku tohoto projektu. Někdy i sám od sebe, pouhou návštěvou nebo pobytem v daném prostředí, přicházím na to, jaký má ten či onen útvar, zemědělská půda nebo architektura smysl v konkrétní lokalitě. Od jednoho z pamětníků jsem se dozvěděl, že byla dymokurská řepná kampaň typická dlouholetou funkčností železniční dráhy, která cukrovar zásobila řepou z poměrně velkých vzdáleností i v době, kdy ve většině cukrovarů tuto archaickou dopravu vytlačily nákladní automobily. Polabí bylo do 50. let 20. století rozsáhlým systémem polních řepných úzkokolejek pro dopravu cukrové řepy z blátivých polí, až do tepla cukrovaru. Tyto drážky měly rozchody od 600 mm do 760 mm. Dráhy dnes identifikujeme již pouze jako navýšený terén, který se táhne na hranicích lesů, polí a mezí. Jednou z nejrozsáhlejších řepných drah byla Dymokurská dráha. Jako jediná v kraji měla i svůj jízdní řád. Jedním ze zdrojů klíčových zvuků kampaně byly tedy nákladní vozy železnice. Na nerovně položených kolejnicích vydávaly tyto vozy zvuky úderů, které vytvářely jistou rytmickou frekvenci a akustiku okolí. Nikdo ostatně tento rytmus nespojoval s negativním nadbytečným hlukem. Byl to jakýsi projev infrastruktury kampaně. Některé železnice se později přeměnily na lokální dopravu mezi vesnicemi, která funguje dodnes.¹³ Rozléhající se zvuk motorového vozu, který občas naruší klid lesů a polí na dymokursku, je tedy jistým důkazem, přežitkem nebo pamětihodností cukrovarnictví v této lokalitě. Pořídil jsem tedy několik nahrávek těchto zvuků

¹³ ŠPECINGER, Miloš. *Středočeské řepné železnice zde stále žijí !!!* [online]. 2004, 21.09.2008 [cit. 2014-03-29]. Dostupné z: <http://dymokurka.webgarden.cz/rubriky/vystavba-provoz-a-zanik>

lokální dopravy, které jsou přeneseným fragmentem původního akustického prostředí (viz ukázka č. 2, DVD).

Samotný cukrovar je v současnosti poměrně nebezpečné, nestabilní místo, přístupné na vlastní riziko. Při prohlídce jsem tedy postupoval nanejvýš opatrně. Podle popisu bývalého zaměstnance jsem v troskách a rozpadlém interiéru jasně rozeznal dominantní části cukrovaru, a sice hlavní halu, místnosti pro varny cukru, silo a strojovnu. Ve strojovně se nacházel onen parní stroj, který vyráběl energii pro cukrovar a byl zásadním zdrojem klíčového zvuku cukrovaru. Po tomto srdci továrny zbyly podstavce, ze kterých byl uřezán a množství materiálu, který tvořil jakýsi obal a vzpěry stroje. Mým částečným záměrem, bylo vytvořit jistou paralelu k tvorbě již zmiňovaného Simona Starlinga. Tedy zopakovat příběh, konkrétně klíčový zvuk cukrovaru, a to prostřednictvím původního materiálu, artefaktu nebo fragmentu daného místa. Taková práce tedy souvisí i s teorií V. Syrového, kterého jsem zmiňoval v souvislosti jeho koncepce hudebních nástrojů, které vznikají ze zvukových podnětů prostředí. Rozhodl jsem se tedy za použití materiálu, které bylo potenciálním zdrojem zvuku, vytvářet také jistý hudební nástroj. Zajímal jsem se přirozeně o tento klíčový zvuk blíže. Kontaktoval jsem redakci měsíčníku *Listy cukrovarnické a řepařské*, kteří mi poslali několik vhodných odkazů a informací, které mi pomohly proniknout do kontextu výroby strojů pro české cukrovary.

S prvními stroji pro řepné cukrovary se setkáváme na začátku druhého desetiletí 19. století, kdy přechodně vznikly v době napoleonského kontinentálního systému podmínky pro domácí výrobu řepného cukru. Tehdy bylo založeno patnáct jednoduše zařízených cukrovarů, v nichž se vedle převážně rukodělné práce uplatnily i stroje jednoduché dřevěné konstrukce poháněné lidskou silou. Tyto cukrovary zanikly po zhroutilí kontinentálního systému spolu s podmínkami, které na několik let umožnily jejich existenci.

Zařízení pro tyto cukrovary (šlo o strouhací stroje a lisy, kotle a pánve) pocházelo z dílen mechaniků, mědikovců a jiných kovo zpracujících a dřevozpracujících řemeslníků.

Tuzemskou, rukodělnou, řemeslně-manufakturní výrobu strojů revolucionizovala výroba parních strojů, vyžadujících kovoobráběcí stroje a pozvedla ji na tovární úroveň. Na tu se dostaly během 20. let 19. století pouze tři podniky na Moravě. Šlo o strojírnu říšského Němce Heinricha Alexandra Luze ve Šlapanicích u Brna, o strojírnu blanenských salmovských železáren a o strojírenskou dílnu Holanďana Petera Huberta Comotha v Brně. Ze zařízení používaných v cukrovarech je na konci 20. let doložena výroba hydraulických lisů u Luze. V Čechách a ve Slezsku v první čtvrtině 19. století ještě neexistoval strojírenský podnik pracující na tovární bázi. Stroje pro cukrovary vyráběli příležitostně samostatní mechanikové či mechanikové větších textilnických podniků za pomoci železáren a řemeslníků jiných řemesel. Vedle strojů používaly cukrovary také kotle, pánve a příslušné armatury. Jejich výroba byla doménou mědikoveckých dílen. Mědikovci byli zpočátku schopni vyhovět požadavkům vznikajícího potravinářského průmyslu i při svém řemeslném, rukodělném způsobu práce. Zde je třeba jmenovat pražskou mědikoveckou dynastii Ringhofferů. Během 30. a 40. let 19. stol. vznikla v českých zemích řada strojírenských podniků, které byly již strojírenskými továrnami. V této době se začíná rozvíjet tovární průmysl i v dalších odvětvích národního hospodářství. Jedním z nejdůležitějších odvětví se stal rychle rostoucí potravinářský průmysl. Přes jistou dělbu dodávek se časem střetly zájmy strojíren a mědikovců, kteří postupně z existenčních důvodů opouštěli rukodělný způsob práce, opatřovali si zařízení a posléze přistupovali i k výrobě strojů, a to i parních. Tento proces začal ve 30. letech 19. století a trval v některých případech až do konce 60. let 19. století, kdy už neexistovaly podstatné rozdíly mezi výrobou strojíren a velkými mědikoveckými továrnami,

kteří vytvořily nový typ strojíren. Nejrychlejší přechod od rukodělné dílny k strojírenské továrně prodělal podnik *Franze Ringhoffer* v Praze – od roku 1840, kdy se osamostatnil, do roku 1846, v němž vyrobil čtyři parní stroje. Zkušenosti z Pruska, Francie a Anglie z 2. poloviny 30. let v oboru strojírenství a cukrovarnictví na tom měly zásadní podíl. V roce 1870 byl Ringhoffer bezkonkurenčně největším strojírenským podnikatelem v českých zemích, za což vděčí i kapitálu získanému výrobou pro potravinářský průmysl ve 40. letech. Dovedl podchytit vlnu modernizace cukrovarů ve 40. letech a do roku 1851 vyrobil stroje a zařízení pro více než dvacet cukrovarů a rafinerií cukru. Na přelomu 60. a 70. let v době všeobecné zakladatelské horečky už nestačily dosavadní strojírny plnit zakázky, jež se hrnuly ze všech stran. Proto byla v roce 1872 založena v Praze nová akciová strojírna, která se měla věnovat především výrobě potravinářských strojů – „První českomoravská továrna na stroje“, mezi jejímiž zakladateli měli významné slovo cukrovarnickí podnikatelé. Z této strojírny se během několika let stala jedna z nejvýznamnějších českých strojíren. Můžeme konstatovat, že výroba strojů a zařízení pro cukrovary byla jedním z podstatných faktorů, který podmiňoval a utvářel rozvoj strojírenství v českých zemích v době průmyslové revoluce, zejména však od 30. let 19. století. Tuzemská výroba potravinářských strojů, a mezi nimi na čelním místě strojů a zařízení cukrovarnických, se na dlouhá desetiletí stala jedním z hlavních pilířů tuzemského strojírenství a základem pro jeho exportní možnosti.¹⁴

Dobový kontext a způsob výroby parního stroje, jehož zvukovou stopu jsem se pokoušel rekonstruovat, mě utvrdil v jistém tradičním vývoji, který bych v celkové práci chtěl zachovat. A to ve formě výsledné prezentace tohoto projektu, který si klade za cíl ukázat kulturotvornou moc zvukového prostředí. Přemýšlel jsem tedy nad formou jisté performance, představení, které bude

¹⁴ *Listy cukrovarnické a řepařské: odborný časopis pro obor cukrovka-cukr*. Praha: VUC Praha, a. s. ve spolupráci s ČMCS a SPC,. ISSN 1210-3306.

na jedné straně dokumentárním odkazem tradice, na straně druhé osobním, expresivním uchopením zvukové lokality ve formě hudebního nástroje. Z materiálu, který jsem našel ve strojovně cukrovaru, jsem začal tedy stavět symbolický nástroj, na který by bylo možné „zahrát“ charakteristické zvuky cukrovaru. Zkoušel jsem akustiku oněch materiálů, vytvářel různá spojení a pokusy. Měl jsem tedy představu koncertu, představu živé, autentické hry na výsledný nástroj, která bude jakýmsi soundtrackem projekce interiéru a exteriéru cukrovaru. Pořídil jsem tedy videozáznam průchodu cukrovarem, od místa přísunu cukrové řepy po kolejích, přes hlavní halu, kde se řepa opracovávala, dále místností varen, strojovnou, až po shromaždiště cukru v papírových pytlicích. Tento lehce dokumentární, nezabarvený záznam je jakousi názornou, uchopitelnou částí performance, která dotváří celou rekonstrukci, celé oživení zvukového prostředí. V rámci obhajoby diplomové práce, bych se tedy rád pokusil oživit, zrekonstruovat a přenést zvukové prostředí cukrovaru do budovy Pedagogické fakulty.

Vzniklý hudební nástroj respektuje již z části zmiňované teorie Václava Syrového, popsané v jeho publikaci *Hudební zvuk*. Tedy historický hudební nástroj vznikl jistou fascinací okolními zvuky, které si chtěl člověk udržet a opakovat. V tomto duchu jsem novodobě pracoval i na svém nástroji, který spájí několik materiálů, nalezených na místě objektu a které byly potenciálními zdroji zvuků. Předpokládám tedy jistou souvztažnost dynamických předmětů a jejich seismický podíl na společné akustice prostředí. Tento předpoklad zaštiťuji teoriemi, popsanými v kapitole o archeoakustice, které zkoumají zvukové zápisy v materiálech kolem nás. Hlavním prvkem nástroje je plechový sud, který jsem našel v hlavní hale cukrovaru. Tento sud ve svém těle přirozeně šíří dlouhou zvukovou ozvěnu. Onen zvukový efekt jsem využil při imitaci jakýchsi dlouhých dunivých zvuků a ozvěn, které fungují jako metafora majestátnosti prostoru a procesů továrny.

Ke stěnám sudu jsem přivařil další materiál, nalezený ve strojovně cukrovaru. Při dynamizaci těchto komponentů vznikají různé zvuky a chvění, které ve stěnách sudu rezonuje. Zesílené zvuky zachycují mikrofony a syntezátor, který zvukové vazby dále upravuje a reprodukuje v podobě, která je vhodnou metaforou původního zvukového prostředí (viz ukázka č. 3, DVD). V rámci obhajoby bych rád pracoval s náhodnými zvukovými vazbami a improvizací nad obrazovou projekcí interiéru cukrovaru. Dílčí zvuky by měly svojí rytmikou navozovat dojem cyklické, mechanické práce a neúprosně pravidelných procesů továrny. Ponechaná nepředvídatelnost zvukových vazeb mikrofonu a rezonancí funguje jako jistý symbol lidského faktoru, živelnosti prostředí a procesů, které člověk ovlivňuje.

3. Zvuková prostředí ve škole

Vlastní projekt rekontextualizovaného zvukového prostředí dymokurského cukrovaru se stal zásadním podkladem pro tematický plán, který by tuto práci se zvukem uplatnil ve výuce výtvarné výchovy. Než přejdu k samotným náplním a průběhům hodin praxe, považuji za důležité, zmínit zde pro mne základní aspekty takové práce.

3.1 Výtvarná výchova – poznání světa a sebe

Kateřina Dytrtová vytvořila ve své knize *Celostní vnímání – tvar, zvuk, barva a gesto* jistou taxonomii přístupů učitele k hodině výtvarné výchovy vzhledem k tomu, co považuje daný učitel za hodnotné a pro žáky přínosné. Jednu z těchto kategorií nebo přístupů Kateřina Dytrtová charakterizovala slovy potenciálního učitele takto: „*Dětský výtvarný projev chápu jako projev svobody dítěte. Svobody, ale i zodpovědnosti, kdy dítě zodpovídá za volbu obsahu práce, materiálu, média, techniky, čímž podporuji aktivitu dítěte. Vedu*

děti tak, aby samy časem přicházely na to, který materiál, formát je pro řešení tématu nejvhodnější, o čemž rozhodují samy. Učím je o volbě mluvit, uvádět argumenty, proč se tak rozhodly. Musí umět svou práci obhájit, čímž se učí interpretovat i jiné práce. Cizí, úspěšné postupy jim říkám velmi uvážlivě, cíleně jako příklady dalších možných postupů k jejich individuálnímu přístupu. Pomáhám jim tak na jejich cestě poznání, protože výtvarnou výchovu chápu jako způsob poznávání světa a sebe sama. Snažím se nacházet zajímavá témata, neobvyklá řešení, aby postupem času sami žáci nacházeli svá témata, svá řešení. Práce žáka je pak příležitost pro hovory o světě, o vztahu já – svět, důvodech, příčinách a tato část hodiny je stěžejní. Děti jsou chváleny za hloubku ponoru, za vše, na co přišly samy, za správnou volbu média.“ Zároveň autorka dodává: „Takto vedená výchova je individuální, a proto se jí v početných třídách řízených najednou, frontálně jedním pedagogem příliš nedaří. Je poznatelná podle individuálních, nezvyklých (proto i často neobratných, protože nevyzkoušených) řešení. Výtvarné sdělení pak není úspěšné zhotovení artefaktu, ale (často i neúspěšné) hledání, kdy hodnota této cesty není ve výsledku, ale právě v této cestě. Hluboce se do ní zapisuje individualita žáka, která by měla být pro školeného pedagoga z výtvarné práce čitelná. Žáci nejsou chváleni za pěkně vypadající práce, slova líbí – nelíbí se používají minimálně, protože vlastní práci předchází důležitá úvaha, který materiál, médium je pro ten který obsah nejvhodnější. Takže se přemýšlí o vhodnosti a síle, účinku zvolených prostředků. Tento typ výuky známe pod pojmem projektové vyučování.“ (Dytrtová, 2001, s. 7) A tento typ vyučování se stal vlastní i mému přístupu k výuce. Tedy snažím se žákům vytvořit podnětné, tvůrčí prostředí, kde by se cítili relativně bezpečně a byli ochotni vystoupit z jisté anonymity, neutralnosti vůči tématu, které přináším do výuky, byli nakloněni otevřeným rozhovorům o svých emocích a názorech. Hodina, která respektovala takové ideály, byla náročná po stránce přípravy a individualizování výuky. Mojí rolí bylo tedy facilitovat tvorbu žáků, nabízet

inovace, nová řešení a inspirace. Na oborové praxi v 7. AG, osmiletého gymnázia Malostranského gymnázia v Praze se mi takovou atmosféru podařilo vytvořit. Dostal jsem se tedy do kontaktu s poměrně hlubokými výpověďmi. Legitimitnost tohoto přístupu budu demonstrovat na některých projektech praxe. Některé příklady z mé praxe ilustrují způsob navázání důvěrného kontaktu, vyžádaného ovlivnění a facilitování žákovského posunu ve výtvarné výchově. Nicméně legitimitnost tohoto způsobu potvrzuje i RVP, který v sekci učiva vzdělávacího oboru VV srozumitelně hovoří o zásadní potřebě samostatně se vyjadřovat a hledat prostředky k vyjádření emocí a názorů, tedy potřebě „uplatňování senzitivity“ a interpretování, obhajování své práce a nesení zodpovědnosti, tedy potřebě „ověřování komunikačních účinků“. Dalšímu bodu učiva vzdělávacího oboru VV, charakterizovanému v RVP jako „rozvíjení smyslové senzitivity“, se tematicky věnuje tato práce.¹⁵

3. 2 Rozvíjení smyslové senzitivity

Výtvarná výchova rozvíjí samozřejmě citlivost k prvkům vizuálně obrazného vyjádření, jakými jsou linie, tvary, plochy, objemy nebo citlivost směrem k uspořádání objektů v prostoru. Tento nárok RVP líčí ale také potřebu jisté reflexe smyslových vztahů, zkoumání podílu jednotlivých smyslů, hledání propojení toho, co je obecně přijato jako zrakové, hmatové, sluchové, chuťové nebo čichové. Rozvíjení celostního vnímání rozvíjí u žáků i utváření celistvého názoru a komplexní charakteristiky našeho okolí. Tedy mám na mysli základní funkci smyslů, a sice zprostředkování jistého názorného poznávání okolního světa. Na základě tohoto zásadního poznávání si vytváříme významy, které dozrávají v podvědomí jako naše představy o světě. Obecně přijímáme názor, že svět pro nás bude tak bohatý a zajímavý, jak my

¹⁵ BALADA, Jan. *Rámcový vzdělávací program pro základní vzdělávání*. Dotisk 1. vyd. V Praze: Výzkumný ústav pedagogický, 2006, 126, 92 s. ISBN 80-870-0002-1.

sami tento svět budeme schopni bohatě vnímat. Tedy každý z nás vnímá prostředí, ve kterém žijeme jinak, nicméně všichni by měli mít možnost tento prostot dostatečně poznat. To, že umíme vnímat procesy a vjemy kolem nás, není samozřejmým výchozím momentem. Tuto schopnost je potřeba u žáků rozvíjet a budovat. Nikdo v dnešní době nepochybuje o potřebnosti rozvíjení slovní zásoby, informačních přehledů nebo jazyků. Ostatně stejnou pozornost bychom měly věnovat rozvoji jisté zásoby řeči pocitové, tedy řeči vizuální, hmatové, sluchové nebo pohybové. Stejně jako slova jsou toto přeci přirozené projevy člověka. Učitel by tedy měl dbát na to, aby vytvářel dostatek situací a příležitostí pro to, aby se děti mohly nejen dívat, ale i dotýkat objektů, materiálu, nejrůznějších předmětů, aby mohly nejen poslouchat zvuky a hudbu, ale samy tyto zvuky vytvářet atd. Bohatá situace je tak podnětem samostatného uvědomování si a reflektování svých vjemů nebo mluvení o pocitech. Z těchto širokých vjemů tedy vzniká určitý rejstřík, který tříbí důležitou senzitivitu k rozpoznávání a vyjadřování nuancí všeho druhu, které vznikají na každém kroku životem. Takový člověk nepodléhá pohodlným a zkratkovitým řešením, tedy nepodléhá laciným zážitkům a vjemům, ale dokáže je kreativně zpracovávat a kriticky nad nimi přemýšlet. Proto považuji za důležité využívat průřezový potenciál výtvarné výchovy k propojování smyslového vnímání.

3.3 Environmentalistus

Průřezové téma environmentální výchovy se na školách stalo nástrojem skeptického posilování víry ve špatný stav životního prostředí a planety, nedostatek nerostných surovin, víry ve zhoršenou úroveň života. Ostatně tento předsudek nám svojí silnou, persuasivní rétorikou předkládají i média. Dospěli jsme tedy do fáze, kdy tento názor přijímáme jako legitimní, jako pravdivý a za svůj. Máme tak tendenci věřit jakýmkoliv negativním

ekologickým zprávám, pochybným tvrzením a nepodloženým výzkumům. Následně máme tedy také sklon podezřívát každého, kdo říká, že životní prostředí na tom až tak špatně není. Vyvracením těchto nesmyslných, skeptických předpovědí celosvětového charakteru se zabývá dánský statistik a bývalý člen Greenpeace Bjorn Lomborg. Ve své knize *Skeptický ekolog* se Lomborg snaží osvětlit skutečný stav životního prostředí, a to prostřednictvím fakt a statistik. *„Každoroční publikace Stav světa hraje na strunu našeho povšechného povědomí o ekologické problematice – na Litanii nářků nad neustále se zhoršujícím životním prostředím. Přesně takový pohled formují fotografie, záběry a zprávy, které se na nás denně hrnou z televize, novin a politických prohlášení, a potom na ně narážíme v rozhovorech v práci i doma. Proto mohl kupříkladu časopis Time v roce 2000 otevřít jeden z článků konstatováním jakoby zcela očividného faktu – každý ví, že planeta je na tom špatně“*. (Lomborg, 2006, s. 21) Lomborg tedy mluví o stanovení prioritního chování a stanovení hierarchie důležitosti řešení problému ve vztahu k jiným problémům. Myslím si, že hlavním zhoubným stereotypem je prefabrikování dezinformací a dogmat, která vycházejí ze špatné reinterpretace jinak profesionálních výzkumů na poli životního prostředí.

Pro moji práci je tedy nezbytné, uvědomění si přítomnosti jistého falešného ekologismu a fatalistického přístupu ke stavu životního prostředí. Tato cesta posilování strachu rozhodně nevede k naplňování environmentalistu.

Charakteristika průřezového tématu v RVP ostatně takové spojení s katastrofickými scénáři o konci světa vylučuje, i když se v tomto modelu téma často ve škole používá. Ideálem ve skutečnosti je, možno odvodit z doslovného překladu termínu, uvědomění si našeho prostředí a „pěstování“ jisté sounáležitosti a osobního vztahu k němu. Environmentální výchova má jedince vést k pochopení komplexnosti a složitosti vztahů člověka a životního prostředí, tj. k pochopení nezbytnosti postupného přechodu k udržitelnému

rozvoji společnosti a k poznání významu odpovědnosti za jednání společnosti i každého jedince. Umožňuje sledovat a uvědomovat si dynamicky se vyvíjející vztahy mezi člověkem a prostředím při přímém poznávání aktuálních hledisek ekologických, ekonomických, vědeckotechnických, politických a občanských, hledisek časových (vztahů k budoucnosti) i prostorových (souvislostí mezi lokálními, regionálními a globálními problémy), i možnosti různých variant řešení environmentálních problémů. Vede jedince k aktivní účasti na ochraně a utváření prostředí a ovlivňuje v zájmu udržitelnosti rozvoje lidské civilizace životní styl a hodnotovou orientaci žáků.¹⁶

Práce s dílčími projevy prostředí nebo studování vizuálního řádu krajiny je podle mého názoru způsob, jak lze docílit ony potřeby sounáležitosti. Budeme-li zkoumat současné projevy a recyklovat paměť našeho lokálního prostředí, můžeme se dostat k pochopení dané lokality. Dostaneme se potažmo i k udržitelnému rozvoji a možná interiorizované potřebě ochrany některých typických projevů krajiny a prostředí ve kterém žijeme. Tady je vhodným odkazem právě ona akustická ekologie, které se věnuje jistému záznamu a ochraně některých zvukových prostředí a klíčových zvuků, vypovídajících o životaschopnosti prostředí. Takový způsob zájmu o lokální prostředí může podporovat i jakákoliv expresivní tvorba, která klade nároky na jisté pozorovací schopnosti. Je to tříbení vizuální gramotnosti, selekce vjemů a vizuálních řádů v obrazy a také zvuky zahlceném prostředí. Nadprodukce těchto vjemů naše smysly začaly otupovat, tedy zapomněli jsme na jistou původní myšlenku kultivovaného prostředí. Bohuslav Blažek, český sociolog, dramaturg a spisovatel ji shrnul slovy: „*Vesnice je tvůrčím přečtením krajiny*“. (Blažek, 1998, s. 87) Z této výpovědi vychází celá Blažkova filozofie člověka, coby zodpovědného tvůrce svého nejbližšího okolí. Blažek taky jako jeden z prvních českých sociologů pracoval s pojmem sociální

¹⁶ BALADA, Jan. *Rámcový vzdělávací program pro základní vzdělávání*. Dotisk 1. vyd. V Praze: Výzkumný ústav pedagogický, 2006, 126, 92 s. ISBN 80-870-0002-1.

ekologie a tvrdil, že ekologie by měla být v určitém slova smyslu výsadou všech „laiků“ a jejich lokálních zkušeností a životů, ne výsadou vědců a výzkumu. Ve své knize *Venkov města média* se utopisticky věnuje možné budoucnosti ekologických disciplín. „*Sociální ekologie a postupně i biologičtější pojímaná humánní ekologie se definitivně vymaňovaly zpod hegemonie přírodovědných disciplín. Ekologie jako celek tudíž nemohla nadále zůstat disciplínou čistě biologickou. Kromě toho bylo stále zřejmější, že ekologie – také díky nástupu iniciativních laiků – vnesla do vědy daleko víc než jen nové poznatky: zásadní změnu ve strategii vědy, v jejich metodách a také v jejich vztazích s laickou veřejností. Ekologie si přestávala nárokovat pozici hodnotově nezávislé vědy, vědy profesionálů, která se řídí svým vlastním samospádem, sama si vybírá své problémy nebo přihlíží ke společenské objednávce*“ (Blažek, 1998, s. 16) Lokální způsob přemýšlení může být řešením a nábojem onoho průřezového tématu environmentální výchovy, která se tak může zásadně zrcadlit ve výtvarné nebo hudební výchově ve formě expresivních projektů. Tato diplomová práce se zaměřuje a specializuje na zvukové projevy prostředí, se kterými lze pracovat. Následující popsané hodiny na Malostranské ZŠ a Gymnáziu demonstrovaly takovou environmentální snahu. Snahu věnovat výuku zkoumání projevů našeho nejbližšího prostředí.

4. Školní praxe

4.1 „Welcome to the machine“

Čtyřhodinový projekt *„Welcome to the machine“*, realizovaný v 6. ročníku Malostranské ZŠ, se věnoval všem aspektům, výše popsaným jako zásadní pro práci se zvukem, obrazem a textem ve výtvarné výchově. Připravené hodiny pracovaly s rozvíjením smyslové senzitivity v duchu kombinování přirozených

výrazových prostředků, a sice pohybu, hlasu a kresby. Cílem bloku bylo také naplnit jistý environmentální aspekt v přeneseném slova smyslu, tedy pracovat s citlivostí vůči prostředí školní třídy a kolektivu. Součástí úkolů bylo sebepojetí v rámci třídy, postavení v kolektivu, uvědomění si spolupráce s ostatními, sounáležitosti a vlivu (viz ukázka č. 4, DVD).

Plán byl inspirován písní a hudebním klipem kapely *Pink Floyd – Welcome to the machine*. Pomineme-li jakkoliv angažovanou strukturu této písně, která revoltuje proti strojovému hudebnímu průmyslu a průmyslové společnosti vůbec, je hlavním poselstvím písně stroj, jako jistá metafora společnosti. S okleštěným významem této písně, tedy okleštěným o protispolečenský balast, přítěž, jsem začal pracovat na začátku plánu v 6. ročníku. S žáky jsem formou diskuse hledal paralely společnosti a stroje. Navrhnul jsem předpokládat, že jistou společností, společenstvím, kolektivem, je i tato třída. Dotazoval jsem se žáků, v čem tedy tkví podobnost stroje a společnosti, jak funguje stroj a jak společnost. Dostali jsme se k pojmům, jako je řád, pravidla komunikace, rytmus, spolupráce. Diskusi jsem shrnul tak, že jsme se dohodli na jistých závěrech. Společenství, stejně jako stroj, funguje pod určitými pravidly, která by měla být pro všechny stejná, a měli bychom na nich pracovat společně. Každý je tedy jistou metaforou součástky, která plní svou nenahraditelnou roli na společné fúzi stroje. Navrhl jsem, že každý o sobě následně popřemýšlí jako o součástce třídy a o tom, jak se nejčastěji v prostoru třídy zvukově, hlasově projevuje. Pro srozumitelnost jsem uvedl několik příkladů určité sociální prezentace ve třídě, která vychází z temperamentu, osobnosti jedince. „*Tedy někdo je třídním šaškem a rád na sebe hlasitě upozorňuje hláškou nebo oblíbenou frází. Někdo je hlasově méně průbojný, zase má ale třeba nějaký zlovyk, který je zvukově výrazný, jako třeba cvakání propiskou. Někdo nevydrží chvíli bez hudby, kterou kolem sebe šíří atd.*“ Každý žák měl tedy za úkol popřemýšlet a zkoušet svůj projev ve

stroji třídy. Vzniklo tak hlasité, ale tvůrčí prostředí, které jsem ponechal bez zásahu. Zbytek první hodiny a hodinu následující jsme věnovali jisté rekonstrukci zvukového prostředí 6. ročníku, v přirozeně se vyskytující formě zvukových a hlasových projevů žáků této třídy. Do hodiny jsem přinesl potřebnou audiotechniku, mikrofony, výkonný reproduktor a tzv. „Looper“, tedy smyčkovač zvuků, který je schopný neustále opakovat nahrané zvuky a vrstvit nahrávky nové. Žáci s mojí pomocí vytvářeli a nahrávali ve dvou skupinách přirozenou akustiku třídy, kterou již dávno přestali vnímat. Do mikrofonu tedy vydávali konkrétní zvuk, slova nebo fráze a jednoduchým stiskem tlačítka na přístroji nechali svoji smyčku opakovat. Tento zvukový úkol názorně ukázal, jak významnou odpovědí a reakcí prostředí zvuk je. V akustice se snoubí sociální hierarchie, individuální prezentace a vůbec „životaschopnost“ kolektivu. Hudební nahrávky jsme využili k výtvarné práci v nadcházejících hodinách a naplnili jsme tedy jistý potenciál zvukových a hlukových prostředí. Akustika třídního kolektivu se tedy stala můstkem k libovolné materiálové tvorbě. V tomto místě tedy nastává určité ověření oněch kulturotvorných schopností akustického prostředí, které jsem nastínil, prostřednictvím několika příběhů, v první části diplomové práce. Další hodinu měli žáci za úkol pracovat nejprve sami, poté ve skupině, na své vizuální podobě, aby součástce stroje, aniž by spolu příliš verbálně komunikovali. Žáci tedy znovu poslouchali nahrávky a pracovali na vlastní individuální rovině, funkci a souvisejícím vzhledu v rámci kontextu celého stroje. Zvukový charakter se snažili tvarově znázornit nejčastěji kresbou, popsat, vytvořit krátký komiks nebo naznačit pohyb součástky. Poté žáci pracovali ve skupině a umísťovali nebo překreslovali své součástky do rámce společného stroje. Konfrontovali se s dalšími součástkami, nonverbálně domlouvali kooperaci, vzájemné napojení nebo opodstatňovali individualizaci. Při tvorbě ostatně stále vycházeli z inspirace zvukovou nahrávkou.

Hodiny nezapřely artefietickou strukturu a vycházeli ze zážitku dané situace, ve smyslu, ve kterém používá tento fenomén doc. Jan Slavík. *„Rozumět situaci nebo ji chápat, to znamená zmocňovat se jejích významů, přikládat k ní odpovídající kritéria a rezonovat s její atmosférou. Situace jako celek je však příliš složitá, a proto ve své úplnosti a komplexnosti zůstává člověku nepřístupná. Vydává se mu jenom prostřednictvím zážitků, které výběrově postihují vždy jenom část z mnoha situačních aspektů. Zážitkem zde rozumíme vnímaný, prožívaný a zapamatovatelný obsah nějakého úseku života, který pociťujeme jako určitý významný celek nebo celek, který má smysl, tj. právě jako situaci nebo příběh. Zážitek dokážeme v případě potřeby popsat, vyprávět o něm nebo jej jinak zpřítomnit (dramatizací, kresbou apod.), přičemž do svého vyjádření vybíráme to, co považujeme za důležité. Proto se může stát, že o stejné situaci budou lidé, kteří ji společně zažili, vyprávět značně odlišně: každý z nich se pod vlivem svého osobního zážitku ve vzpomínce zaměřil na jiné stránky situace. Jinými slovy, každý člověk klade na určité stránky situace zážitkový důraz, jiné naopak zanedbává, přitom mezi lidmi mnohdy nebývá shoda. Rozdíly zážitků vzniklých ze společné situace vypovídají o tom, že zážitek je vnitřně komponován do individuálně jedinečného celku – obrazu situace. Člověk se prostřednictvím komponování svých zážitků dokáže nastavit na zcela určité stránky situace, přičemž jiné opomine. Toto zaměření pozornosti, tato individuální nastavenou do značné míry rozhoduje nejen o tom, jak budeme situaci rozumět, ale také o tom, jak budeme jejím průběhem ovlivněni. Vliv situace na vnímání, prožívání a myšlení jejích aktérů nazýváme funkcí zážitku“.* (Slavík, 1997, s. 144) Onou funkcí zážitku je myšleno individuální zaměření na jednu z komponent zážitku. Někdo se soustředí na „analyzování“ obsahu nebo záměru, někdo zase na prožitek. Neočekával jsem tedy od situace, kterou charakterizovalo volné tvoření se zvukem, hlasem a pohybem, že primárně povede ke stimulování silných zážitků. Snažil jsem se tedy pouze připravit atraktivní,

problematickou situaci, vytvořit všestranné podmínky a sledovat jimi osobnostně-sociální cíle. Rozdílné uchopení zážitku vyvěralo v expresivní tvorbě onoho vizuálního zpracování vlastní součástky. Někdo se soustředil na ryzí charakter svého projevu ve třídě a grafickou transformaci obsahu v podobu mechanické součástky, někdo se nechal unést dojmem celkové akustiky a pro vizualizaci použil vhodnou techniku a barvy. Výsledné výtvarné práce byly samozřejmě cestou k reflexi a vzájemnému dialogu o spolupráci, fungování kolektivu, hierarchii. Zajímalo mě tedy, jak se žákům pracovalo na společném stroji a individuálně na své součástce. Žákovské, verbální výpovědi byly přirozeným vyústěním expresivní tvorby, které snoubily střety ve skupině, spolupráci a individualizace. Paradoxně se tady stala výtvarná tvorba něčím, co verbalizuje naše skryté názory, podvědomé reakce a pocity, které tak dělá srozumitelnými. Podobnou paralelu jsem našel i u Jana Slavíka. *„Reflektivní dialog na pozadí sociokognitivních konfliktů odkrývá heterogenitu žákovských názorů a postojů. Názorová heterogenita je přirozeným zdrojem otázek, které vynucují potřebu formulovat a v argumentaci obhajovat vlastní pojetí poznatků a hodnot“*. Žákovské výpovědi tedy osvětlovali některé názory a pocity směrem ke sdílení třídního prostoru. Přirozené konfrontace vedli při závěrečné reflexi k uvolňování mnohdy konfliktní atmosféry, která při společné tvorbě vznikala. Jan Slavík fenomén specifikuje. *„Charakterem reflektivního dialogu se pedagogické dílo do určité míry přibližuje k psychoterapii, především k jejím expresivním polohám. Reflektivní dialog není hodnocením formy tvůrčích projevů, aspoň ne především, ale je spíše ventilací zážitků, vyjádřením pocitů neobvyklosti, příležitostí k novým objevům, podnětem ke shození břemene neopodstatněného utajování. Míra jeho intimity závisí na situaci ve výchovné skupině a na kvalitách jejího vedoucího“*. (Slavík, 1997, s. 108)

Záleží tedy na přirozené intuici učitele, jisté sociální inteligenci, která ovlivňuje vedení neprůbojného hlasu nebo naopak usměrňování konfliktních výpovědí. Uvědomuji si jistá úskalí a nebezpečí tohoto projektu. Sociální klima třídy, se kterou jsem pracoval, bylo přátelské a soudržné, proto jsem si mohl dovolit tento plán realizovat. V případě opačném, by bylo zapotřebí s takovou činností pracovat obezřetněji a volit takovou formu práce, která by předcházela vzniku nevraživých konfliktů.

4.2 „Moje oblíbené místo“

Při výběru námětu pro hodiny VV se v první řadě ptám sám sebe, jaký smysl má s tímto tématem žáky zatěžovat? Snažím se pracovat s tématy a principy, které se mě nějakým způsobem dotýkají, tedy dotýkají se také žáků a cítím jako potřebné, se jimi zabývat. Před časem jsem se setkal s novou výtvarnou technikou 3D videomappingu, která má ambice do několika let zahýbat světem reklamy a umění nebo ovlivnit dosavadní formu mezilidské komunikace. Je to technika, která využívá prostoru a projektorů k vytvoření iluze, kdy se snaží ohromit a oklamat diváka. Je cestou ke světelnému zhmotnění objektů, které označujeme jako hologram.¹⁷

Od fakultní učitelky na Malostranském Gymnáziu jsem dostal za úkol pokračovat v tematickém plánu 8. ročníku - „*Moje oblíbené místo*“. Šestihodinový plán si kladl za cíl - kombinovat výrazové prostředky, zapojovat celistvé vnímání, pracovat kreativně s digitálními technologiemi a za jejich pomoci vytvářet nová, neotřelá řešení a návrhy (viz ukázka č. 5, DVD).

S žáky jsem vedl nejprve diskusi, za jakých podmínek by se mohl stát prostor školní třídy, třeba té ve které se právě nacházíme, oblíbeným místem? Dostalo se mi mnoha argumentů, které jsem měl v plánu využít jako

¹⁷ KOŘÍNEK, Tomáš. 10 Remarkable videomapping projects. *Behind the screen* [online]. 29. 1. 2012 [cit. 2014-04-06]. Dostupné z: <http://blog.tomaskorinek.com/10-remarkable-videomapping-projects>

„motivační alibi“ do další části hodiny. Žáci dostali následně za úkol, přeměnit školní třídu v jejich oblíbené místo, rekonstruovat ve třídě takový prostor, který by respektoval jejich nároky na pohodlí, akustiku nebo atmosféru. Iluzivní rekonstrukce měli studenti docílit použitím techniky mappingu, tedy projekce na jednu ze stěn třídy a vytvořením patřičné zvukové kulisy. Jako inspiraci a vysvětlení techniky, jsem použil vlastní building-mappingovou projekci na nádvoří poděbradského zámku. Tato projekce audiovizuálně oživovala historickou atmosféru této pamětihodnosti a to pomocí animace, která využívala všech architektonických prvků fasády zámku a pomocí dobové akustiky. Tato technika tudíž není pouhou projekcí, vrženou na stěnu domu nebo místnosti, ale strategickým obrazem, který rozvíjí nebo stylizuje prvky a tvary stěn. Žáci ode mne dostali maketu jedné ze stěn třídy, vyvedenou v liniích na papíře formátu A4. Hodina byla tedy zaměřena na realizování vlastních představ o vzhledu třídy za použití mnou připravené makety stěny třídy, do které žáci mohli svá kritéria výtvarně zanést. Tato finalizovaná a digitalizovaná maketa se stala posléze mappingovou projekcí. Žáci mohli zapojit libovolnou techniku, nejčastěji využívaly kresbu fixem a počítačovou koláž. Do hodiny jsem zajistil potřebnou techniku a žáci se střídali v jejím používání. Následující dvouhodina byla věnována vytváření potřebné zvukové kulisy oněch oblíbených prostředí. Žáci měli za úkol do hodiny přinést různé předměty, které jsou zdrojem klíčových zvuků daného prostoru. Tyto předměty žáci o hodinu testovali, pomocí mikrofónů nahrávali jejich akustiku a vrstvěli je smyčkovačem. Někteří pracovali pouze s oblíbenou hudbou a písní, která by pro takový prostor byla typickou a upravovali ji ve stříhovém programu. Následující hodina byla hodinou projekce, kdy každý představil a simuloval svůj fiktivní prostor, který by bylo možné ze školní třídy vytvořit.

Oživené prostory byly atraktivní svojí designovou a akustickou růzností. Rekonstrukce byla také cestou k verbálnímu projevu, obhajobě zvolených

vizuálních prvků a diskusi s ostatními žáky. Žáci si své projekce a použité vizuální i obsahové prvky dokázali přirozeně obhájit. Možnost samostatného, libovolného řešení školního prostoru a příležitost rekonstruovat příjemné místo, byla pro žáky silnou motivací a podnětem k zanícené tvorbě.

Jelikož byla pro mne příprava hodin zaměřených na mapping a zvuk technicky i časově velice náročná, rozhodl jsem se s touto technikou pracovat i v jiných třídách. Mohl jsem tedy postup v hodinách vylepšovat díky zpětné reflexi a poučit se z některých technických nedostatků, které v průběhu hodin vyvstávaly.

4.3 „Obrazová imaginace zvuku“

V pětitydenním plánu, nazvaném *Obrazová imaginace zvuku*, jsem se studenty 7. AG Malostranského gymnázia realizoval jisté bádání a hledání ideální simultánnosti obrazu a zvuku. Dvouhodinové celky byly koncipované tak, abychom mohli formou otevřených diskusí a individuálních projektů, přicházet se studenty na řešení otázky, jak dnes mladá generace zvuk v hudbě a mimo ni vizuálně vnímá. Částečně se vymezit vůči tradiční práci v duchu orfismu a modelu prefabrikování archetypů v barevném vnímání hudby a zvuku. Hodiny byly tedy pokusem o stanovení specifik takového vizuálního vnímání.

Pracovali jsme s předpokladem, že dnešní hudba, jejíž základ spatřujeme v elektronických zvucích, je podstatně jiná, než hudba v dobách Kupkových nebo Delaunayových. Komparací některých nahrávek jsme specifikovali, že současná hudba je mnohem konkrétnější, pracuje s námi dobře známými zvuky, které modifikuje a samozřejmě pracuje také často s textem. Tedy i hledání vizuality takové hudby bude jiné než u orfistů a bude využívat jiných výtvarných technik a médií. První dvě hodiny tematického celku jsem kromě

brainstormingu a zjišťování studentských prekonceptů, zaměřil zásadním způsobem na inspiraci. Věnoval jsem pozornost průřezovému shrnutí různých vizuálních přístupů k hudbě a zvuku s názornými ukázkami jak obrazové stránky, tak potenciální hudební inspirace onoho autora. Začali jsme tedy malbou Františka Kupky a Roberta Delaunaye v duchu orfismu, která se podřizuje zákonům dobové hudební kompozice a teorii skladby.¹⁸ Dále jsme se posunuli k tvorbě Zdeňka Grygara a Olgy Karlíkové, tedy představitelům kresby partitur konkrétních zvuků přírody. Jinou možnost kresby, a sice figurativní nebo řekněme symbolickou, představují někteří japonští kreslíři, kteří narativně zakreslují průběh skladby v jakýsi symbolický komiks.¹⁹ Od kresby jsme pokračovali k audiovizuální tvorbě. Vybral jsem několik ukázek z Video sound art festivalu v Miláně, zejména tvorbu Michaela Paula Younga, který pracuje s equalizery a mixováním videa, kterému se nazývá „VJing“. Mluvili jsme tedy o nástupu fenoménu video-artu, kdy se zvuk stal u velké části uměleckých děl stejnou samozřejmostí jako u zvukového filmu.²⁰ Ostatně zdaleka ne u všech zvukových děl bychom však měli mluvit o akustickém umění, neboť ne vždy je zvuk plnohodnotnou, nikoliv jen doprovodnou, složkou uměleckého díla. A nám jde přeci o prověření rovnocenné symbiózy vizuálního a zvukového díla. Necháváme tedy za sebou množství videí a filmů, kdy je zvuk pouze nositelem doprovodného slovního záznamu či hudební kulisy, bez vlastní nepostradatelné významové a umělecké funkce. Od iluzivních technik jsme se posunuli do prostoru ke světelným performance Ryoji Ikedy, které jsou jakýmsi gigantickými video

¹⁸ INESVIGO. *Robert Delaunay MUSICA Edvard Grieg - Peer Gynt - Suite No. 2, Arabian Dance*. In: Youtube [online]. Zveřejněno 9. 11. 2011 [vid. 2013-10-30]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=T95GGeoltbc>

¹⁹ THE GUARDIAN. *Graphic music scores - in pictures*. [online]. 4. 8. 2013 [cit. 2014-04-05]. Dostupné z: <http://www.theguardian.com/music/gallery/2013/oct/04/graphic-music-scores-in-pictures#/?picture=418979755&index=0>

²⁰ VSA. *Video sound art* [online]. Milano, 2011, 2013 [cit. 2014-04-05]. Dostupné z: <http://www.videosoundart.com/festival>

projekcemi v prostoru, pocíitelnými více „na vlastní kůži“.²¹ Od video projekce v prostoru byla cesta již pouze ke zvukovým (sound-art) instalacím, které pracují s fyzickou podstatou zvuku. Za všechny umělce, kteří v tomto duchu pracují, jsem uvedl Zimouna, Pierre Bastiena nebo již na začátku této práce zmiňovanou Christiane Sun Kim.

Na konci přednášky jsem po studentech vyžadoval, aby se vyjádřili k atraktivnosti ukázek a technik za předpokladu, že jsem žádný z přístupů rétoricky neupřednostňoval. Studenti se nejčastěji se zájmem vyjadřovali k více dynamickým médiím a technikám, jakými jsou video projekce nebo zvukové instalace. Své názory opodstatňovali a argumentovali větší přítomností vzájemné symbiózy obrazu a zvuku, celistvostí výtvoru, názornou citlivostí a uvěřitelností. Tyto názory a diskusi nad inspirací obecně jsem vzal v potaz, jako jistý přesvědčovací argument do další hodiny, která byla již tvůrčí.

Hodinu jsme začali poslechem vybrané nahrávky ambientní hudby. A sice hudební formy, která vykazuje známky kultivované hudební kompozice, tedy například rytmu a zároveň formy založené na zvucích prostředí, různě modifikovaných. Za poslechu nahrávky měli studenti kresebně zpracovávat nápady individuálních řešení zvuku, imaginace nebo mohli pocit z hudby jakkoliv návrhem představit. O individuálních řešeních jsem s jednotlivými studenty diskutoval. Na další hodinu jsem si poté připravil dílčí inspirace a strukturu možné komunikace nad individuálními projekty. Nahrávka svým neurčitým charakterem vybízela k rozličným uchopením a pocitům. Někteří studenti v ní hledali konkrétní zvuky, jiní na sebe nechali působit dojmy z celé nahrávky.

²¹ HOLDING, Stephen. *ROYJI IKEDA: THE TRANSFINITE*. In: *Youtube* [online]. Zveřejněno 16. 1. 2012 [vid. 2013-10-30]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=omDK2Cm2mwo>

Studentka Jana se rozhodla zpracovat poslech ambientní hudby formou příběhu. Kresebný návrh imaginace narativního výjevu znázorňoval skupinu lidí kráčejících do plamenů. Tento návrh kontrastoval s imaginacemi ostatních studentů a to ve své konkrétnosti a námětu. Zajímá jsem se tedy o pramen inspirace této studentky. Návrh mi byl blíže popsán jako řešení židovské otázky, historický odkaz 2. světové války. V dalším rozhovoru jsem se dozvěděl, že tato studentka cestovala několik let s rodiči po Evropě a nezapře svůj široký kulturně-historický přehled, který výrazně převyšuje ten ostatních studentů. Postupem času jsme se dopracovali k samotnému obsahu návrhu, který vychází z konkrétních sférických zvuků v poslechové nahrávce, studentce připomínajících polské koncentrační tábory, které navštívila. Ve zvucích si imaginuje tísnivou atmosféru a pocity spojené s prostory těchto táborů. Studentka vytvořila jednoduchou animaci, která ostatně příliš nekorespondovala s poetičností původního návrhu a vyprávění. Výrazové prostředky, které studentka použila, působily naivně a dětinsky. Další hodinu jsem tedy nabídnul a předvedl výtvarnou techniku, která onen důležitý obsah simultánně doplňovala. Animace prostřednictvím vodové kaligrafie studentku zaujala natolik, že onen původně figurativní motiv začala abstrahovat a posunovat. Finální animace nakonec pracuje se skrytým obsahem a představivostí v židovském znaku, který se pomocí tuše a vody vykresluje na papíře. Cestu barvy studentka natočila na kameru a v jednoduchém střihovém programu sestříhala (viz ukázka č. 6, DVD).

Studentka Klára představila zase kresbu, která znázorňovala jistou „zvukohru“ barevné vody, stékající po prstech ruky. Věnovala se tedy v dalších hodinách experimentování s vodovými barvami a nastavením kamery pro atraktivní záběry. Studentky Simona a Petra se nechaly ovlivnit svým „barevným slyšením“ a vymýšlely stroboskop, světelný hudební nástroj, který by nahrávku dokresloval. V dalších dvou hodinách se věnovaly jeho konstrukci a

stavbě. Student Marek představil v kresbě a krátké animaci na mobilu svoji imaginaci. Nekonečně se pohybující těleso po nakloněné rovině ilustrovalo podle něj sférické smyčky skladby (viz ukázka č. 7, DVD).

Všechny návrhy, imaginace studentů směřovaly k práci s videem, k objektovým instalacím nebo světelným performance a pokusům. Vyjadřovaly tedy jistou potřebu pohybu a dynamického zpracování nahrávky (viz ukázka č. 8, DVD). Následující hodiny se nesly v duchu svobodomyšlné tvorby s různými materiály a technologiemi, přičemž byli studenti za svoji práci zodpovědní a připraveni si volbu a postup obhájit. Někteří studenti zakončili proces tvorby animací, která byla podle jejich slov cestou k objektu, někteří se dostali až k záznamu pohyblivé nebo světelné instalace, jakési hrací skříňce nebo hudebnímu nástroji, inspirovanému onou nahrávkou.

V závěrečné reflexi z prací studentů samovolně vyplynuly jisté závěry. Většina studentů vnímala pětítýdenní, experimentální celek jako velice objevný. Zmiňovali náročnost výtvarné práce s pocity a dojmy, které hudba, pravděpodobně nejabstraktnější vyjadřovací prostředek, vyvolává. Nelze se tedy omezovat pouze na určité techniky a způsoby takové práce, ale musíme hledat vlastní formy vyjádření, které naše specifické pocity vyžadují.

Závěr

Obecně je expresivní činnost artefiletiky spojována s používáním klasických výtvarných technik, jakými je dozajisté malba nebo kresba. Motivací tedy pro mne bylo, pracovat s žáky v duchu reflektivní, zážitkové tvorby, a to prostřednictvím nových médií, technologií a nástrojů současné post-internetové generace. Kladu důraz na používání techniky ve výuce v jiném, symbolickém slova smyslu a významu, který má schopnost bourat zakořeněná paradigmatata a vzorce jednosměrného používání technologií. Tento způsob

zacházení s technikou ve výtvarné výchově se tedy vymezuje vůči jakémusi technickému determinismu současné doby a hledá nová použití a stylizaci oněch technologických nástrojů. Nicméně když se podíváme do historie, zjistíme, že mnoho vynálezů se používá v jiném smyslu, než pro jaký způsob použití a jakou vrstvu lidí bylo navrženo. „*Kdo mohl tušit, že zápalky se stanou oblíbeným prostředkem k blokování zámků v domovních dveřích? Nebo: kdo předvídal, že levný malý počítač, který bude ovladatelný ženami a dětmi a nebude takřka vůbec používán k výpočtům, bude pro lidstvo neskonale přelomnější než monstrózní sálové počítače vojáků a vědců? Dopad se vždy děje za účasti těch, na které dopadá. Vzpomeňme na novozákonní příměr o semenu-slovu, které padá na skálu, do křoví nebo na úrodnou půdu. Také nejsilnější komunikační prostředek současnosti, internet, vznikl původně pro něco jiného – měl zabránit kolapsu komunikací v době vojenského konfliktu. Tím, čím je dnes, udělali internet jeho uživatelé. Dokud nějaký vynález zůstává v ruce těch, jimž je původně určen – což bývají ti, kdo na tom mají – zůstává i opouzdřen duchovní sterilitou. Když se ale dostane do rukou plebejců, začnou si s ním hrát. Skutečný rozvoj zaznamenala fotografie nebo počítač ve chvíli, kdy se staly hračkami pro lid. Právě tím, že se přístroj přizpůsobuje omezeným znalostem laiků, začíná být chytřejší. Přístroj užívaný pouze chytrými odborníky zůstává vlastně hloupý: chytrost se z nich do něj nepřestěhovává“.* (Blažek, 2000) Výtvarná výchova má tedy ambici prověřovat a testovat uplatnění stávajících technologických vynálezů. Snažím se tedy stavět tuto techniku v netradičním a novém světle, jako kreativní výtvarné médium nebo expresivní nástroj. Takový přístup vyžaduje jinou organizaci hodin výtvarné výchovy. Několikrát se mi osvědčila forma jakési dílny (viz ukázka č. 9, DVD). S žáky jsme vytvořili různá stanoviště s počítačem nebo kamerou, stativy nebo audiotechnikou a žáci volně migrovali mezi přístroji, se kterými potřebovali pracovat na svých individuálních projektech. V jednom z úkolů jsem například předpokládal, že každý z žáků má mobilní telefon s fotoaparátem. Vyzval jsem

tedy žáky, aby každý krok své malby nebo kresby fotili na mobilní telefon a poté z fotek vytvořili sekvenční animaci, která poslouží jako návrh dalšího zpracování. Ani výtvarnou výchovu bych tedy nebránil před jistým srozumitelným nástupem technologického věku a technickými výtvarnými, které svými novými vlastnostmi mohou vnést do předmětu výtvarné výchovy jistou intelektuální emancipaci, nové možnosti seberealizace a propojování komunikačních polí.

Seznam literatury a internetových zdrojů

BALADA, Jan. *Rámcový vzdělávací program pro základní vzdělávání*. Dotisk 1. vyd. V Praze: Výzkumný ústav pedagogický, 2006, 126, 92 s. ISBN 80-870-0002-1.

BLAŽEK, Bohuslav. *Venkov, města, média*. Vyd. 1. Praha: Sociologické nakl. (Slon), 1998, 362 p. sv. 16. ISBN 80-858-5059-1. BLAŽEK, Bohuslav. *V čem internet modifikuje koncept výchovy a vzdělávání*. [online]. 2000 [cit. 2014-03-29]. Dostupné z: <http://eldar.cz/kangaroo/clanecky/internet-vychova.html>

BLOGGER. *Soundscape Explorations* [online]. 1. 7. 2005 [cit. 2014-03-28]. Dostupné z: <http://soundexplorations.blogspot.cz>

COX, Christoph a Daniel WARNER. *Audio culture: readings in modern music*. New York: Continuum, 2004, 454 p. ISBN 08-264-1615-2.

DYTRTOVÁ, Kateřina. *Celostní vnímání - tvar, zvuk, barva a gesto*. Vyd. 1. Ústí nad Labem: Univerzita J.E. Purkyně, 2001, 115 s., [57] s. obr. příl. ISBN 80-704-4349-9.

CHRISTIE-MILLER, Alexander. *The Remote Village Where People 'Talk' in Intricate, Ear-Splitting Bird Whistles*. [online]. 16. 7. 2012 [cit. 2014-03-29]. Dostupné z: <http://www.theatlantic.com/international/archive/2012/07/the-remote-village-where-people-talk-in-intricate-ear-splitting-bird-whistles/259900>

INESVIGO. Robert Delaunay MUSICA Edvard Grieg - Peer Gynt - Suite No. 2, Arabian Dance. In: *Youtube*

[online]. Zveřejněno 9. 11. 2011 [vid. 2013-10-30]. Dostupné z:

<https://www.youtube.com/watch?v=T95GGeoltbc>

JEŽIL, P. Vzdělávací oblast Umění a kultura. (Hudební výchova). In: *Od klíčových kompetencí učitele ke klíčovým kompetencím žáka*. Ústí nad Labem : UJEP, 2008, 321 s. ISBN 978-80-247-2834-6.

KOŘÍNEK, Tomáš. 10 Remarkable videomapping projects. *Behind the screen* [online]. 29. 1. 2012 [cit. 2014-04-06]. Dostupné z:

<http://blog.tomaskorinek.com/10-remarkable-videomapping-projects>

LEONARDO, Vintini. *Clay Vases As Sound Recorders?*. [online]. 28. 10. 2010, 8. 10. 2011 [cit. 2014-03-28]. Dostupné z:

<http://www.theepochtimes.com/n2/science/clay-vases-as-sound-recorders-46622.html>

LISTY CUKROVARNICKÉ A ŘEPAŘSKÉ: ODBORNÝ ČASOPIS PRO OBOR

CUKROVKA-CUKR. Praha: VUC Praha, a. s. ve spolupráci s ČMCS a SPC,. ISSN 1210-3306.

LOMBORG, Bjørn. *Skeptický ekolog: jaký je skutečný stav světa?*. 1. vyd. v českém jazyce. Praha: Liberální institut, 2006, 587 s. ISBN 80-863-8942-1.

MCLUHAN, Herbert Marshall. *Člověk, média a elektronická kultura*. Brno: Jota, 2000, 415 s. ISBN 80-721-7128-3.

SCHAFER, R. *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*. United States: Distributed to the book trade in the United States by American International Distribution Corp., 1993c1994, xii, 301 p. ISBN 978-0892814558.

SLAVÍK, Jan. *Od výrazu k dialogu ve výchově: artefiletika*. Vyd. 1. Praha: Univerzita Karlova, 1997. ISBN 80-718-4437-3.

SYROVÝ, Václav. *Hudební zvuk: příspěvek k teorii zvukové tvorby*. 1. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, 2009, 303 s. ISBN 978-80-7331-161-2.

WYNESS, James. *James wyness* [online]. [cit. 2014-03-29]. Dostupné z: <http://www.wyness.org>

ŠPECINGER, Miloš. *Středočeské řepné železnice zde stále žijí !!!* [online]. 2004, 21.09.2008 [cit. 2014-03-29]. Dostupné z: <http://dymokurka.webgarden.cz/rubriky/vystavba-provoz-a-zanik>

THE GUARDIAN. *Graphic music scores - in pictures*. [online]. 4. 8. 2013 [cit. 2014-04-05]. Dostupné z: <http://www.theguardian.com/music/gallery/2013/oct/04/graphic-music-scores-in-pictures#/?picture=418979755&index=0>

VSA. *Video sound art* [online]. Milano, 2011, 2013 [cit. 2014-04-05]. Dostupné z: <http://www.videosoundart.com/festival>

Přílohy