

Ticho

Vypracovala: Daniela Štěrbáková

Předkládaná dizertační práce se zabývá jevem, který si přímo vyžaduje interdisciplinární přístup. Jedná se o ticho, které autorka na začátku práce uvádí do vztahu s problémem řeči, aby si ovšem vzápětí položila – a tématem své práce učinila – otázku „základnější“, totiž otázku související s vnímáním: je ticho slyšet? A co vlastně znamená, když o něčem takovém mluvíme? Máme na mysli absenci zvuku? Nebo jeho „dostatečně“ nízkou intenzitu? S čím máme vlastně zkušenost?

Autorka na tyto otázky odpovídá velice trpělivě. Práce je rozčleněna na tři části, z nichž první, řekněme estetická, je věnována interpretaci hudebního (?) díla, které, ať už chceme nebo ne, sehrálo ve vývoji hudby úlohu mimořádně důležitého mezníku: Cageovy kompozice 4'33". Autorka velice (možná skoro až příliš) pečlivě popisuje genezi Cageova nápadu „přerušení zvukové kontinuity“ (drobná otázka zní, zda je tento termín zvolen patřičně, protože o přerušení se tu vlastně nejedná; kompozice je tichá od začátku do konce) od původního projektu skladby nazvané *Silent Prayer* až k několika verzím samotné kompozice 4'33" (autorka správně zdůrazňuje, že jde o *kompozici*, nikoli jen o „tichý“ časový úsek). Jestliže v souvislosti se *Silent Prayer* si lze klást otázku, zda záměr vytvořit tichou kompozici neměl do jisté míry politické akcenty (dané Cageovým ne právě pozitivním vztahem ke společnosti Muzak), v případě 4'33" je již zdůrazněn posun, jakého Cageovo pojetí ticha doznává zejména v podobě oné „sebekritiky“, provedené v souboru textů nazvaných *Silence* a související s jeho slavným pobytem ve zvukotěsné místnosti: ticho není absence zvuku ani jeho protiklad; ticho nikdy neslyšíme (na tomto konceptu je založena nejen analyzovaná kompozice, ale – snad v méně radikální míře – i řada Cageových skladeb z pozdějšího období). V tomto smyslu, jak autorka zdůrazňuje, je možno vidět vztah mezi Cageovou hudební kompozicí a Rauschenbergovou kompozicí výtvarnou.

Ve druhé části práce se těžiště pozornosti přesouvá jinam, totiž ke kauzální teorii vnímání, jak ji razí Roy Sorensen, a k teorii neepistemického vidění, zastávanou Fredem Dretssem. KTV je založena na předpokladu, že vnímání stojí na kauzálním vztahu mezi objektem a smyslovými orgány (srv. definici na str. 103). Na analýze několika hypotetických případů (např. zatmění slunce planetami Far a Near) autorka ilustruje Sorensenovu tezi (vůči níž se ovšem také vymezuje), že „slyšet ticho je úspěšným vněmem absence zvuku“ (byť to posléze vede k některým dosti zvláštním důsledkům, jako je například rozdíl mezi „dvěma tichy“ ve dvou zvukotěsných komorách, zmiňovaný na str. 148).

A konečně třetí část uvádí rozebíranou problematiku do vztahu k otázce časovosti, a to zejména v souvislosti s husserlovskými analýzami vnitřního časového vědomí a leibnizovskými „malými percepce“. Tématem se zde stává hranice a mezera mezi zvuky; v případě exkursu k Husserlovi (zejména k jeho příkladu melodie) je možno uvést i zajímavý doplněk k tématu očekávání a jeho případnému zklamání, rozebíranému v první části (srv. pasáže o „plynutí“ a kapitola o *The Music of Changes* na str. 192 - 194).

Celkově hodnotím předloženou práci velice kladně: je kultivovaně napsaná, čtenáři na první pohled imponuje autorčin značný záběr (od hudby před uvedené – a mnohé další – teorie vnímání až k fenomenologii včetně Levinase) a především schopnost o daných problémech uvažovat, tj. pojímat je právě jako problémy, a s pomocí jedné teorie hledat odpovědi na otázky a nesnáze nastolované teorií jinou (oceňme zde zejména kritické a polemické pasáže předložené práce, zvláště pokud jde o

její druhou část). Jestliže se tedy pokusím formulovat několik otázek a podnětů, zároveň přitom zdůrazňuji, že toto kladné hodnocení jednoznačně převládá a že jde toliko o *náměty k diskusi*.

Nejprve ke „cageovské části“. Je mi zcela jasné, že autorka takový postup volí záměrně, ale přece jen trochu postrádám zasazení cageovského problému ticha do dějin moderní hudby. Zajisté, u Cage se jedná také – a možná v první řadě – o otázku jeho vlastní estetiky a filosofie, vztahu k buddhismu atd., ale přece jen také o důsledek určitého vývoje, který Cageovu hudbu jako takovou přesahuje. Otázka zklamaného očekávání je nanejvýš naléhavá už v souvislosti se schönbergovskou „reformou“ (a možná už s Wagnerem) a od zrušení tonální hierarchie vede cesta ke komplikace protikladu zvuku a ticha celkem logicky (stejně jako celkem logicky vede o onomu „chaosu“ v případě *Music of Changes*).¹ Poměrně důležitou úlohu zde zřejmě sehrál Webern. Jestliže autorka píše, že „předtým, než Cage opustil perspektivu počuteľného ticha, sa teda vyrovnával s tichom ako s materiálom hudby rovnocenným so zvukmi“ (s. 35), Webernovo jméno se zde přímo vnucuje, neboť kdo jiný tuto otázku nastolil než právě on? V tomto smyslu bych možná nesouhlasil s autorčinou nedůvěrou vůči Cageově interpretaci Weberna na s. 45 (ohledně otázky harmonie vs. délka), ale to je věc diskuse u obhajoby. Jsem si jist, že autorka tyto souvislosti zná, ale nemusí je znát potenciální čtenář, kterému takto prezentovaný Cage může sugerovat představu podivína, neřkuli trochu blázna, zatímco se navzdory radikalitě jeho inovací jedná o celkem logické vyústění určitého dějinného procesu. Možná by to stálo za to připomenout alespoň v několika větách.

Dále bych měl několik otázek konkrétnějších, spíše ze zájmu. Když autorka prezentuje KTV a teorii neepistemického vidění, celkem spontánně se mi jako kontrast vybavila „kontinentální“ teorie vnímání (Gestalt, Merleau-Ponty atd.), zdůrazňující, že to, co primárně vnímáme, jsou *vztahy* (figura a pozadí atp.). Nebyla by tato teorie pro uvažování nad problémem „zklamaného očekávání“ svým způsobem nosnější než KTV (čímž nechci říct, že ji autorce vnucuji, má právo si svoje východiska vybrat sama)? Dialektika zvuku a ticha je v první řadě dána určitým *vztahem* a tato vztahovost má pro naše vnímání obojího dost zásadní význam. Jak vlastně mimochodem v rámci KTV funguje fenomén očekávání (snad jsem to v práci nepřehlédl) a jeho eventuálního zklamání?

Když autorka mluví o neepistemickém vidění, připomíná (tedy tvrdí to Dretske, ne ona), že toto vidění má člověk údajně společně se zvířaty, zatímco epistemické vidění ne. Vysvětluje to nějak Dretske? Tato teze mi připadá velmi podivná a dost těžko doložitelná.

Možná, že jsem opět něco přehlédl, ale nejsem si jist, zda je v práci nějak explicitně definován pojem události, na který se zejména v jejích závěrečných partiích odkazuje poměrně často.

Obecněji bych si snad z čistě praktického hlediska (zejména s ohledem na případnou publikaci) dovolil podotknout následující: čtenář očekává, že jak práce postupuje, dojde posléze k nějakému rozuzlení, avšak závěr ho v tomto ohledu ponechává poněkud v nejistotě. Autorka by se ve svých příštích pracích možná mohla snažit být explicitnější, pokud jde o *závěr* celé práce.

A konečně: některým autorčiným větám, přiznávám se, mám potíže rozumět a nejsem si jist, zda se jedná o mou nedostatečnost, chřadnoucí znalost slovenštiny nebo o problém samotného textu. Mohu snad uvést jeden příklad: „Ak by sme pri vnímaní zvukov nevnímali nič, čo by bolo možné dávať do súvislosti [do jaké souvislosti?] a teda niečo, čo z vnímaného zvuku ‚ostáva‘ (je ustálené) vo vedomí (hoci nič ustálené *na nich* nenachádzame [zde jsem ztracen]), ťažko by sme hovorili o funkčnosti

¹ Srv. s. 86: „Problém s tichom je analogický k problému s tonalitou. Zakladá sa na neadekvátných očakávaníach prameniáciach z hudobných návykov, ktoré poslucháča učí, že ticho je pomlčkou a teda absenciou zámerně znejúcich tónov“.

vnímania, pretože by sme zotrvali v akomsi chaose prchavých, nikdy neopakovaných zvukov“ (s. 203).

Výše uvedené poznámky a otázky však nikterak nemajú naznačiť, že by práce vykazovala nějaké závažnější nedostatky. Právě naopak, autorka zpracovala pozoruhodné téma, vybrala si pozoruhodné reference a prokázala nepopiratelnou schopnost s nimi zajímavým způsobem pracovat. Proto práci jednoznačně doporučuji k obhajobě a navrhuji, aby byl autorce udělen titul PhD.

Praha, 11.8. 2015 Josef Fulka