

Postmoderna v soudobé hudbě

VLADIMÍR SPOUSTA

*Was eine musikalische Postmoderne ist,
läßt sich gegenwärtig nicht definieren.*

Helga de la Motte-Haber¹: *Musikalische Postmoderne* (1990)

Pod pojmem **postmoderna** je skryt široce rozvětvený myšlenkový proud zasahující všechny oblasti umění. Má nespočet podob, rozličných verzí, a to bez jakéhokoliv jednoznačného filozofického zakotvení. Označení užívaná po roce 1970 pro jednotlivé hudební proudy se často překrývají. Postmoderna jako „styllová“ pluralita rezignovala na všechny pokusy o univerzální syntézu (viz Arnold Schönberg: *Totentanz der Prinzipien*). Postmoderna v hudbě žije a vzkvétá pod heslem *Anything goes* (všechno je dovoleno). Předznamenána je stylovou *heterogeností*, tzn. syntetizováním heterogenního materiálu, citátů, koláží a stylů různých epoch a geografických prostorů v jednom díle. Typickou postmoderní skladbou je *Sieben Worte* od *Sofie Asgatovny Gubaiduliny* (*1931).

Duch postmodernismu propustuje veškeré hledání, tápání a mnohdy bolestné nalézání nového hudebního výrazu rozšířenou tonalitou počínaje, přes všechna odvětví atonální hudby až k hudebním experimentům a extravagantním výstřelkům, absurditám (a nesmyslům). Do myšlení a tvorby skladatelů – hledačů a experimentátorů 20. století vnáší vedle pocitu nejistoty, pochybování a následného zavržení všeho minulého (a tradicí ctěného) základní princip své víry, svého „náboženského“ zanícení a poblouznění: přesvědčení, že vše je možné, vše má oprávnění, aby bylo přijato.

Pro **soudobé postmoderní umění** jsou příznačné následující rysy:

1. Vzdálenost mezi přírodní realitou a uměleckým ztvárněním se zvětšuje, hranice mezi realitou a fikcí jsou stírány a jsou nezřetelné. Fikce je transformována do skutečnosti a skutečnost se stává fikcí. Umělci se vzdávají vnějších inspiračních podnětů a někteří dokonce programově usilují o to, aby bylo jejich umělecké dílo co nejdále od přírodního inspiračního zdroje. Ignorující přírodu, pochybeně (a scestně) žijí v domněnku, že čím více se jí budou vzdalovat, tím bude jejich dílo umělecky „čistší“.

Typickým příkladem tohoto **záměrného distancování od přírodních inspiračních zdrojů** je vznik výtvarného abstraktního umění a moderních hudebních směrů, jejichž protagonisté se vědomě vzdávali přirozených zvuků,

¹ Helga de la Motte-Haber (*1938) – německá muzikoložka se zaměřením na systematickou muzikologii.

přeceňovali krajní nástrojové polohy, jejich zvláštní timbrové odstíny, a svoji modernost dotvrzovali uměle vyrobenými zvuky elektrofonickými (tím ovšem není řečeno, že tyto zvuky neobohatily hudební výrazivo o nové kvality). Jestliže modernost některých jejich děl měla prokázat totální organizovanost hudebního výrazového materiálu (multiserialismus), pak jiní – vedeni stejnou ctižádostí – se snažili posluchače upoutat totální nevázaností a svobodou aleatoriky.

2. Po narušení tradičních hodnot dochází k **akulturaci**, ale i k přetržení pout, která pojila člověka (společnost) a umění. Umělecká díla reflektují sama sebe, umělci je vztahují k umění samému, méně k reálnému světu, protože v umělecké tvorbě se podle jejich náhledu uplatňují tytéž principy jako ve hře. **Umění je hra**; s tím souvisejí i časté jejich snahy evokovat svými díly jiná umělecká díla.
3. Příznačné pro postmoderní umělce je i to, že zobrazují světy vymykající se zákonům reálného světa a ignorují jeho obvyklé identifikační znaky. Ocítají se tak velmi blízko absurdního, bizarního umění. Ostentativně popírají význam logického myšlení v uměleckém procesu a vzájemných vazeb prvků uměleckého díla, jež romantikové – například **Eugène Delacroix** (1798–1863) nebo **Fryderyk Chopin** (1810–1849) – považovali pro uměleckou tvorbu za nejdůležitější. Mnohdy nepoutají svá díla k žádné vyhraněné ideologii a používají bohatého symbolismu, přičemž symboly, s nimiž pracují, nemusejí mít zafixovaný význam. „*Vzájemné prolínání významů je považováno za důležitější než významy samy o sobě.*“²
4. Poměrně často je možno se setkat se slučováním prvků, které byly v minulosti považovány za nekombinovatelné (například spojovány jsou prvky ironie, parodie a metafory). V poezii vládne arytmie a volný verš, který splývá s prózou. V próze se objevuje novodadaismus; **Bohuš Balajka** (1923–1994) pro něj volí výstižnější termín **blábolismus**, který „*pracuje s nadsázkou, nonsensem a absurditou nikoli jako obžalobou narušeného řádu světa, ale cílem, k němuž směřuje. Jeho ideálem je rozložit všechno, člověka na shluk instinktů, okolní svět představit jako nesmyslné panoptikum, destruovat epiku zničením příběhu a nahradit ji fragmentárními útržky, logickými anakoluty.*“³ Hojně je uplatňován princip citace, přivlastnění (appropriace), reprezentace a evokace, ale i princip dekonstrukce a autokomentáře. Vznikají amorfní, beztvářá umělecká díla. Protože jsou koncipována jako **souhra různých potencionálních interpretací**, připouštějí jejich autoři interpretaci také v různých rovinách, rovinu kýče nevyjímaje.
5. Z hlediska filozofického je zřejmé, že **postmodernismus rozložil hierarchickou strukturu hodnot**. Normy a standardy pro posuzování hodnoty

² Kulka, T. (1994), s. 134.

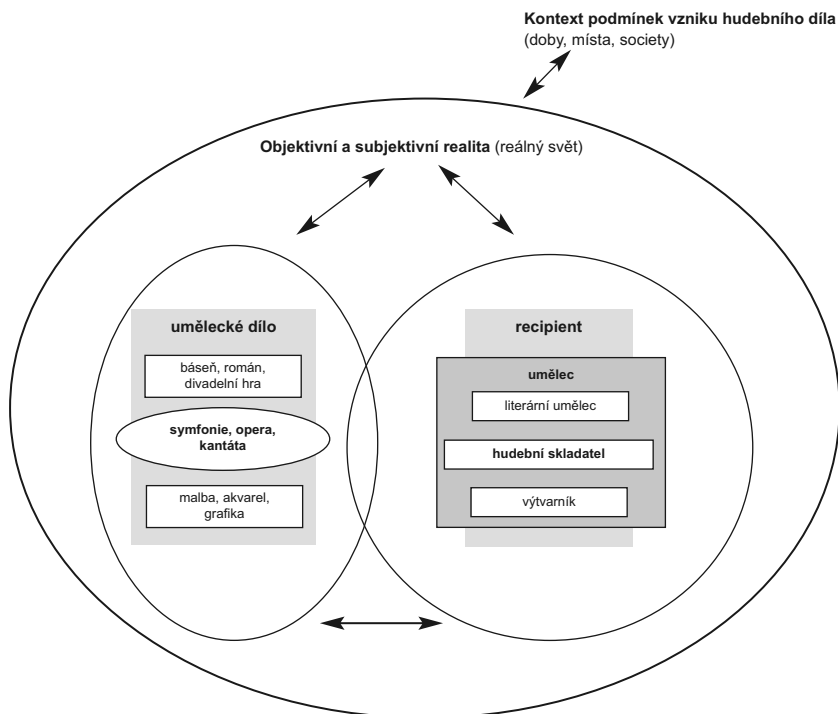
³ Balajka, Bohuš. Literární noviny z 26. 11. 1992.

uměleckého díla v minulosti nejsou akceptovány, přičemž nová kritéria formulována nejsou, což ovšem neznamená, že se postmodernismus o stanovení hodnotících kritérií nesnaží.

6. V důsledku ztráty kontaktu umělce se světem na jedné straně a s konzumentem umění na straně druhé se neúnosně (a ke zjevné škodě obou aktérů) prohlubuje propast mezi tvůrcem a divákem či posluchačem. Umělci nejen že se nesnaží navázat styk se svými současníky, ale vědomě se distancují nebo dokonce dávají ostenativně najevo, že o tyto kontakty nemají zájem, že netvoří pro druhé, a nestojí proto ani o jejich účast a pochopení. Tvoří pro sebe. **Tvůrčí proces tak ztrácí dimenzi dialogu** a stává se monologem. Prvořadý je pro tyto umělce sám tvůrčí proces, hra s uměleckým materiálem a kombinací extravaganze při práci s ním. Více si cení vlastního uspokojení z tvoreni než výsledku tvorby. Uzavírají se tak do sebe, hlediska vstřícnosti a **princip komunikace negují**, přičemž aspekt obrácený k tvorbě a ke svým pocitům a požitkům provázejícím tvůrčí hledání upřednostňují natolik, že jej staví na piedestal jediné hodnotící autority, jediného povolaneho a uznávaného arbitra. V tomto pojetí ztrácí umělecké dílo i jednu z procesuálně a lidsky nejpřirozenějších funkcí – býti osobní výpovědí svého tvůrce. Takto vystupňovaný individualistický přístup lapidárně vyjádřil **Arnold Schönberg** (1874–1951), když prohlásil, že „*nezáleží na tom, jak hudba zní, ale jak je udělána*“. Přitom nebere na vědomí, že fyzikální podstatou hudby je zvuk a ten nějak zní; a posluchače zajímá, **jak zní**, ne jak vznikl. Právem se pak můžeme ptát: *Kde je umění? Pro koho?*

Jisté je jediné: rozhodující pro hodnotu uměleckého díla není sám tvořivý proces, ani způsob, jakým bylo vystavěno, ale to, jak dílo ve svém konečné podobě působí, jak osloví své „konzumenty“ – jak skladba zní. Pokud má vzniknout skutečně umělecké dílo, nemohou být rozhodujícími zvukový materiál, kompoziční technika, skladebné postupy etc., ty mají své oprávnění jen za předpokladu, že je umělec dá do služeb své ideje, zvýraznění myšlenky a umocnění svého záměru. Tvůrce uspěje pouze tehdy, nedopustí-li, aby se staly jeho uzurpátory a ovládly ho; on musí ovládnout je, učinit z nich „poslušné“ pomocníky a stát nad nimi. Pokud k nim skladatel takto přistupuje, mají jakékoliv skladebné postupy své oprávnění. Pak lze i přísně dodekafonické skladbě nebo seriálně komponovanému dílu naslouchat se zaujetím a s porozuměním, aniž by si posluchač uvědomoval, že byly tvořeny právě na těchto principech. Že tomu tak může být, dosvědčuje např. *Pozůstalý z Varšavy* **Arnolda Schönberga** (1874–1951), elektronický balet nizozemského skladatele **Henka Badingse** (1907–1987) *Kain a Ábel* nebo cyklus písní *Erotyki* představitele současné polské skladatelské generace **Tadeusze Bairda** (1928–1981).

Složitou spleť vzájemných vztahů mezi variabilními složkami hudebního díla a jeho tvůrcem, recipientem a historicky podmíněnou sociální realitou 20. století schematicky znázorňuje a zprůhledňuje následující logogram.



Ze schématu vyrozumíme, že:

1. Hudební dílo se ve chvíli svého zrodu začleňuje do reálného světa a jako takové se stává objektem estetického osvojování a tvořivé kooperace recipienta, jímž může být i sám skladatel.
2. Objektem hudebního díla se mohou stát kterékoliv elementy reálného světa, jiné umělecké dílo, jiný skladatel (jiný tvůrčí umělec), recipient etc.
3. Skladatel se jako subjekt estetického osvojování reálného světa a tvůrce uměleckého díla ocitá i v roli recipienta.
4. Každý recipient však nezaujímá roli hudebního skladatele.
5. Mezi skladatelem, hudebním dílem, recipientem a ostatními reáliemi světa existují vzájemné vazby, a to všech se všemi.