

50
12345

123456789



HO

Ján Solčáni (Skupina)
(ed.)
Nothing to hear

HO

HO

HO

HO
HO
2020

1015



1015

୫୦



ମାତୃତ୍ୱ

Obsah

Ján Solčáni (Skupina) 13
Nothing to hear

Anna Kvíčalová 33
Zvuk v sakrálnom
priestore

Aleš Čermák 41
Hybrid [Artificial]
Autobiography
uvažovanie
o „ľudskom“ tele,
ktoré je ťažké získať

Boris Ondreička 57
Spev o Spätnej väzbe

Register 61



Nothing to hear

Ján Solčáni (Skupina) Nothing to hear

Správa vysielaná v jednom mieste sa do tela subjektu v druhom dostane tým, že sa jej zvuk bude šíriť priestorom. Tento priestor, či už je fyzický alebo psychický, sa podieľa na formovaní správy. Priestor je tu faktorom, ktorý svojou schopnosťou modulovať informáciu ním nesenú vie budovať komplexné významové systémy. Výstava Nothing to hear prehovára o probléme komunikácie. Zvuk ako šíriaca sa vibrácia zdôrazňuje úlohu priestoru tým, že mu umožňuje spoluutvárať vzťah medzi vonkajším a vnútorným; sluchom. Jazyk vecí cez prax počúvania vytvára reláciu s priestorom. Zvukové umenie, tým, že tvorí stratégie ako zdôrazniť význam procesu počúvania realizáciou udalostí zameraných na zdieľanie obsahov cez auditívnu perцепciu jedinca, komunikuje konceptuálne, environmentálne a sociálne obsahy (LaBelle, 2010). Sluch tu je nástrojom transformácie externých informácií, ktoré častou nejednoznačnosťou svojho významu dovoľujú prostredníctvom imaginácie zaujať rôzne pohľady na skúmaný jav. Predstavené dielo skúma tento vzťah adresovaním samotného priestoru, ako reprezentanta konkrétnych inštitúcií a ich mechaník, ktorými sú budované sociálne a kultúrne obsahy. Formálne vychádza z postupov a praxe americkej hudobnej avantgardy neskorých 60. a ranných 70. rokov minulého storočia. V tejto etape hudobnej kompozície sa v skladbe presúva pozornosť na priestor, v ktorom zvuk znie. Ten sa stáva dôležitým prvkom pri formovaní zvukovej skúsenosti a významu vysielanej správy, čo je demonštrované na prípadovej štúdii zvukového mapovania kostola v obci Brdárka, ako približuje text nižšie. Spôsoby vnímania zvuku nie sú pevne dané, ale podliehajú neustálemu vývoju ovplyvnenému kultúrnym, spoločenským a historickým kontextom. Tým podlieha naša senzorická skúsenosť, ktorá je v procese konštantnej zmeny. V sakrálnom prostredí mal zvuk svoje významné miesto, bol nástrojom

pre formovanie náboženských a kultúrnych identít, prostriedkom komunikácie medzi bohom a veriacimi. Sakrálny priestor, v ktorom sa tento zvuk niesol a jeho akustické vlastnosti spoluvytvárali príslušnosť k miestnej náboženskej organizácii, ako uvádza Anna Kvíčalová v štúdií Zvuk v sakrálnom priestore.

Zvuk umožňuje vonkajšiemu javu preniknúť do vnútra tela. Akým spôsobom ale rozumieť telu? Aleš Čermák uvažuje o problematike stotožňovania sa s vlastným hmotným telom, ako limitovaným kontajnerom mäsa, kostí a krvi, ktoré je síce skutočné ale naše predstavy o ňom sú fikciou. Telo prehovára iným jazykom, ktorý aj napriek tomu, že je mu ťažké rozumieť, je potrebné sa snažiť naň naladiť. Takýmto telom je aj priestor. Ak v ňom vytvoríme aplikáciu pozostávajúcu z mikrofónu, zosilňovača a reproduktora vznikne uzavretý prenosový okruh, ktorý vie za istých okolností výrazne zdôrazniť rezonančné frekvencie priestoru. Tento jav sa prejavuje vo forme hvízdavého zvuku, spätnej väzby, ktorá vzniká keď sa do snímacieho poľa mikrofónu dostane zvuk z reproduktorov šíriacich jeho zosilnený signál. Spätňá väzba je reakciou na slučku medzi vstupom a výstupom. Ako chápať jej významy približuje Boris Ondreička vo svojom speve, ktorým uzatvára katalóg.

Prvé opakovanie

V auguste 2018 sme spoločne s Ladislavom „Mirvis“ Mirvaldom a hudobným vydavateľstvom mappa v rámci série rezidencií UŠAMI: Sound mapping camp realizovali štúdiu a reflexiu zvukového environmentu vybraných lokalít južného Slovenska v regióne Malohont, na trase Gemerskej gotickej cesty.

Gotická cesta prepája umelecko-historické pamiatky z regiónov Gemeru, Spiša a Malohontu. Tieto oblasti boli v minulosti významnými centrami umeleckého a remeselníckeho diania v strednej Európe vďaka ťažbe a spracúvaniu nerastného bohatstva drahých a farebných kovov a predovšetkým železnej rudy. Prírodné zdroje a ich ťažba vytvorili v daných oblastiach ideálne podmienky pre rozvoj umenia, remesiel a vzdelanosti. Hospodársky rozkvet týchto regiónov v období gotiky výrazne prispel k oživeniu ich kultúrneho života a vďaka obchodu so železom sa stal križovatkou mnohých umeleckých smerov a to hlavne z Talianska. Konjunktúrou baníctva a hutníctva kraj rapídne zbohatol, čoho výsledkom na mape Gemeru, Spiša a Malohontu boli hlavne gotické kostoly s umelecky bohatou výmaľbou a vzácnym mobiliárom. Tieto objekty boli v dobe rozmachu kraja významným centrom pre kultúrnu výmenu a formovanie komunity, čomu nezodpovedá ich súčasný obraz. To, čo bolo v minulosti plné života a utváralo sociálne väzby a identitu postupne zanikalo. Objekty stratili svoj sociálny a kultúrny význam, čo sa prejavilo aj v ich fyzickej podobe. Akým spôsobom zmením priestor ak ho začnem posudzovať z hľadiska zvuku, jeho tvaru, významu a priestoru v ktorom znie? V spoločnosti uprednostňujúcej zrak pred sluchom, ktorý vníma ako najdôležitejší orgán pre zber dát o svete, vie presunutie pozornosti k sluchu poskytnúť nové prístupy k vnímaniu každodennej sociálnej reality. Sluchový vnem, na rozdiel od zrakového, nie je možné redukovat' na konkrétny obraz. Skúsenosť z počúvania sa vždy odohráva v priestore,

v ktorom je vo vzájomnej interakcii so zvukmi prostredia. Keď pri prechádzaní mestom počúvam na slúchadlách hlasnú hudbu, sú to sprievodné zvuky prostredia, ktoré ma informujú o pomaly sa blížiacej električke alebo aute, prípadne o prítomnosti iných sonických prvkov hmoty mesta. Reprodukovaná hudba sa tu aj napriek izolácii slúchadiel dostáva do priameho kontaktu s priestorom v ktorom znie. Zvuk sa prejavuje ako vibrácia, dynamický vzťah medzi vonkajším a vnútorným, sprostredkovaným prostredníctvom ucha, ktoré umožňuje preniknúť vonkajšiemu javu do vnútra tela a poskytnúť tak o ňom informáciu. Kým sa zvuk dostane od svojho zdroja do môjho tela prekoná radu prekážok medzi objektom, subjektom a priestorom medzi. Prelínanie medzi vonkajším a vnútorným poskytuje pocit prítomnosti a prenáša rad informácií o vlastnostiach zdroja zvuku a priestoru v ktorom sa šíri. Informácie prenášané sonicky obsahujú psychologickú a emočnú správu. Týmto sa vytvára prostredie pre formovanie vzťahov (LaBelle, 2009). Zvuk je tak registrom dočasných výmen, zdieľania a skúseností. Práve vzťah zvuku a priestoru v ktorom znie sa stal predmetom skúmania v rámci mapovania lokalít Gemerskej gotickej cesty. Našu pozornosť sme zamerali na konkrétne reprezentatívne objekty nachádzajúce sa na trase gotickej cesty. Cieľom nebolo vytvoriť exaktnú analýzu zvukového environmentu vybraných miest, ale cez zvukovú intervenciu reflektovať súčasný stav a jeho vzťahovanie sa k minulým štruktúram.

Z tohto dôvodu boli vybrané tri kostoly, ako reprezentatívne objekty gemerského regiónu prezentujúce minulú podobu kraja. Mapovanými kostolmi boli gotický evanjelický kostol v Štítniku z obdobia 14. a 15. storočia, neskorogotický evanjelický kostol v Dobšinej z konca 15. storočia a vidiecky evanjelický kostolík v Brdárke z neskorého 17. storočia s gotickými a renesančnými prvkami. Pri výbere mapovaných miest bola zohľadnená ich lokalita – aby stáli mimo centier, v izolácii tichej krajiny, vzdialenej od rušných zdrojov antropogénneho zvuku ako sú diaľnice, fabriky a letiská. Zároveň bola potrebná dobrá infraštruktúra a prístup k mapovaným kostolom, vzhľadom na presun množstva záznamovej a reprodukčnej techniky potrebnej pre intervencie. Výsledný výber je výsledkom kompromisu zohľadňujúceho polohu a dostupnosť objektov a ich umelecko-kultúrny a historický význam. Mapovaný kostol v Štítniku je situovaný doprostred obce a kostol v Dobšinej stojí na vyvýšenom mieste neďaleko centra bývalého banského mesta. Oba kostoly sa nachádzajú v dolinách medzi národnými parkami Slovenský Kras a Slovenský raj. Tieto dva kostoly

sú stále aktívne a prebiehajú v nich pravidelné náboženské ceremónie. Posledný mapovaný kostol bol v obci Brdárka. Obec stojí na periférii, izolovaná, na úbočí hory Veľký Radzim v severovýchodnej časti Revúckej vrchoviny, s približne 70 obyvateľmi. Rovnako aj tento kostol je aktívny, náboženské obrady v ňom ale v dobe mapovania prebiehali nepravidelne, len počas významných kresťanských sviatkov. Kostol v obci Brdárka bude v nasledujúcom texte slúžiť na popis teoretických východísk a motivácií a pre predstavenie postupov realizovanej intervencie. V každom zo skúmaných kostolov sme ostali dva až tri dni, v závislosti od komplikovanosti zberu materiálu, intervencie a náročnosti produkcie a logistiky projektu. Jednotlivé intervencie sa vždy realizovali v nočných a skorých ranných hodinách. Zvukový environment nočnej krajiny je tichší, bez nadmerného akustického znečistenia spôsobeného primárne leteckou a cestnou dopravou. Žiadna zvuková udalosť, hudobná alebo iná, nemôže byť izolovaná od priestorových podmienok šírenia svojho fyzického signálu. Nočné intervencie tak poskytli akusticky atraktívnejšie situácie pre mapovanie a prácu s cieľom zachytiť úzke sonické prostredie nenarušené vplyvmi antropogénneho sveta.

Druhé opakovanie

Brdárka je malou obcou v doline medzi pohoriami Revúckej vrchoviny. Obec je bez železničného spojenia a vedie do nej len jedna spevnená cesta, ktorá v nej aj končí. Je to jediná oficiálna pozemná komunikácia pre zásobovanie asi štyridsiatich domov v obci. Okolité krajina je tvorená lúkami, pasienkami a lesom v kopcovitom teréne. Brdárka je agrikultúrnou obcou, nachádza sa v nej ekofarma špecializovaná na chov oviec a občianske združenie propagujúce permakultúru a obnovujúce ovocné sady nachádzajúce sa v obci a jej urbári. Poloha obce a jej izolácia od okolitej industrializovanej krajiny robí jej zvukový environment dobre chráneným od ruchov antropogénneho sveta. Sonická krajina Brdárky tak pozostáva hlavne zo zvukov tvorených klímou a geografickou polohou obce. Zvuk dennej krajiny je zväčša formovaný okolitými lesmi a pasienkami, vtáctvom, hmyzom a stádom oviec z neďalekej farmy. Dominantou nočnej krajiny je ticho definované polohou obce v izolácii okolitých kopcov, narúšané hlasným spevom všadeprítomného hmyzu, predovšetkým cvrčkov z okolitých lúk.¹

Tieto zvuky predstavujú fundamentálne zvukové spektrum, na ktoré sa vzťahujú zvuky znejúce v popredí a ktoré má pre konkrétne miesto archetypálny význam. Napriek tomu, že zvuky tvorené okolitou krajinou nemusia byť vždy vedome vnímané, sú neustále prítomné a nie je možné ich význam ignorovať. Majú vplyv na ľudské správanie a ich prípadná absencia, respektíve ich náhla zmena vie mať za následok zmenu v správaní a organizácii spoločnosti. Umožňujú definovať charakter jedinca a spoločnosti, ktorá

¹ Voľným uchom počuteľné zvuky boli ovplyvnené ročným obdobím, v ktorom bolo mapované miesto navštívené.

v takomto prostredí žije (Schafer, 1994). Na popredí objektu tvoreného krajinou stoja zvukové signály tvorené človekom a jeho činnosťou, ktoré sú vedome počúvané a sprostredkovávajú akustické symbolické významy. Sú často organizované do logických kódov zdieľajúce správy s komplexným významom k tým, ktorý ich vedia interpretovať. Takýmto zvukom bol zvuk kostolných zvonov z dominanty obce, evanjelického kostola postaveného v roku 1696 na mieste pôvodného dreveného kostolíka. Stavba je typickou ukážkou jednoduchého vidieckeho kostolíka s renesančnými a barokovými prvkami, na ktorej bola neskôr dostavaná veža, osadené zvony, drevený

stĺpový oltár s točiteľmi stĺpmi a výraznou rímsou osadenou postavami anjelov a nadstavcom s pozlátanou plastickou akantovou ornamentikou. Kostol má pozdĺžnu hlavnú loď s podlahou z lomového kameňa a drevenou emporou na vyrezávaných stĺpoch, na ktorej stojí orgánový pozitív.² Zvukový environment vidieckej krajiny minulosti bol tichý a kľudný, najvýraznejším organizovaným akustickým prejavom bol zvuk sakrálneho priestoru. V dobe svojho vzniku predstavoval kostol dôležitú inštitúciu pre organizáciu a formovanie života v obci a jej okolí. Cirkevná farnosť je akustickým priestorom, ktorý bol stvárnený a ohraničený zvukovým horizontom zvonice kostola. Tá predstavovala médium, ktoré informovalo o svojich aktivitách ako náboženskej inštitúcie, o živote v obci a o prípadných

² Pre bližšie informácie o histórii a aktuálnom stave kostola v Brdárke odporúčam navštíviť stránku občianskeho združenia Gotická cesta, zaoberajúceho sa obnovou kultúrneho dedičstva nachádzajúceho sa na trase Gotickej cesty, viď <http://gotickacesta.sk> a stránku Združenia pre záchranu kostola v obci Brdárka, <https://brdarskykostol.webnode.sk>.

hrozbách pomocou zvuku bijúcich zvonov. Cirkevné zvony sú významným zvukovým symbolom kresťanskej komunity. Ich zvuk predstavuje dôležitý nástroj komunikácie v rámci spoločenstva. Skúsenosť sprístupnená zvukom zvonov je formovaná subjektívne, v závislosti od kapacity sluchu, psychologického, kultúrneho a sociálneho zázemie poslucháčky a poslucháča. Neexistuje univerzálny prístup k procesu počúvania, každá skupina a každá kultúra počúva vlastným spôsobom (Augoyard and Torgue, 2005). V kresťanstve sa božské signalizuje zvukom sakrálneho priestoru; kostola, ktorý je utvárajúcim prvkom formovania náboženskej identity (Kvíčalová, 2019). Sakrálne obsahy neboli zdieľané len hlasom kazateľa, spevom veriacich a zvukom organu, ale aj najhlasnejším nástrojom vtedajšej doby, kostolným zvonom. To všetko s cieľom viesť k počúvaniu sakrálnych obsahov. Zvuk nebol vnímaný výhradne ako pozadie náboženského života, ale ako aktívny činiteľ pomáhajúci sprostredkovať a organizovať spoločenské dianie. Zvonením sa oznamovali náboženské ceremónie, úmrtia, svadobné obrady, hrozby vojny a čas. Zvuk zvonov tak spoluutváral a organizoval spoločenský život v obci. Kostolný zvon má dostredivú akustiku, prifahuje a zjednocuje komunitu v sociálnej rovine rovnako, ako spojuje človeka a boha. V mnohých regiónoch bolo zvykom zvoniť na počesť príchodu cirkevnej autority. Zvonenie ako nástroj pocty sa stalo atraktívnym aj mimo náboženských hierarchií, kedy sa zvonilo v prospech miestnej šľachty a vyšších stavov. Legitimizovanie tohto aktu sa realizovalo prostredníctvom sponzorstva

a spolufinancovania výroby zvonov. To sa odrážalo na reliéfe zvonu, kde sa objavovalo meno danej osoby, prípadne fráza reprezentujúca šľachtický rod a jeho vzťah k bohu. V období, kedy sa verilo že zvuk zvonov a zvonový bronz má očisťujúce vlastnosti, vie privolať anjelov k účasti na modlitbách veriacich, zaháňa démonov zapríčínujúcich mor a epizodické nešťastia, ako boli obdobia sucha a zlej úrody, predstavovalo zvonenie na počesť jednotlivca víťaný mechanizmus upevňovania hierarchickej pozície a moci v spoločnosti (Corbin, 2004). Zvonením sa tak posilňovalo existujúce sociálne rozdelenie. V dobe, kedy je cirkev jedným z primárnych informačných zdrojov a inštitút tvorby sociálnych štruktúr sa zvuk používa ako politický nástroj. Zvuk zvonov bol nástrojom pre zdieľanie správ a rovnako kvalitatívnym ukazovateľom času. Pre obdobie vzniku mapovaných kostolov čas nepredstavoval nepretržitý merateľný tok unikátnych intervalov. Mechanické hodiny boli luxusným artefaktom a ich vlastníctvo neprináležalo každému. Zvonením sa hlásilo niekoľko privilegovaných momentov v rámci roka, týždňa a dňa. Zvon bol meračom času a akustickým kalendárom označujúcim úmrtia, narodenia, svadby a sviatky. Nedefný akt obliekania sa a následná prezencia na náboženskej ceremónii boli riadené zvonmi. Vnímanie času bolo pevne v rukách tých, ktorí mali prístup ku kostolným zvonom. Zvon ako ukazovateľ času mal voči hodinovému číselníku výhodu v tom, že zatiaľ čo číselníku treba priamo čeliť zrakom, zvon vysiela akusticky signál rovnomerne vo všetkých smeroch. Jeden druh zvuku znel pravidelne nad ostatným zvukovým spektrom miesta, čím definoval poriadok. Asociácia kostolných zvonov s ukazovateľom času nebola náhodná. V kresťanskom chápaní poskytovalo pravidelné zvonenie predstavu času ako duchovného vývoja, označujúceho v rámci dňa jeho začiatok (stvorenie, príchod svetla), pravidelné výzvy k modlitbe (ako indikátor Krista) a záver (apokalypsu, koniec svetla), čím dochádzalo k sakralizácii času. Už v siedmom storočí rozhodol pápež Sabinián, že kláštorne zvony majú odbíjať sedemkrát do dňa, čo neskôr vytvorilo predpoklad pre definovanie kanonických hodín (Schafer, 1994). Zvuk zvonov ako akustický signál určuje v živote členky a člena náboženskej komunity nepretržitý rytmus organizácie dňa a dáva času kvalitatívne vlastnosti. Mimo liturgické a kanonické obsahy slúžilo zvonenie na informovanie o blížiacich sa výkyvoch počasia, prípadne požiaroch a o spoločenských a komunitných udalostiach. V každodennom živote boli zvuky zvonov signálmi, ktoré vyzývali komunitu k zbožnosti, trúchleniu, radosti a varovali pred blížiacim sa nebezpečenstvom. Rozdiel medzi rôznymi spôsobmi

zvonenia a významom, ktorý označovali, bol pre komunitu všeobecne známy. Nech bola náboženská vášeň lokálneho obyvateľstva akokoľvek intenzívna, zvuk zvonov symbolicky reprezentoval inštitúciu formujúcu miestnu komunitu (Corbin, 1998). Zvony stvárnili habitus spoločenstva a jeho kultúru zmyslov. Emočný dopad šíriaceho sa zvuku kostolných zvonov v dedinách formoval u obyvateľstva teritoriálnu identitu na základe vzťahovania sa k miestnej náboženskej organizácii a jej spoločenstvu. To zo zvuku zvonov robilo nástroj konštrukcie priestoru. Ich zvuk mal byť počutý v rámci celého špecifického teritória. Mimo zdieľanie sakrálnych a spoločenských obsahov bol zvuk nástrojom orientácie v priestore, predovšetkým v hornatých, zalesnených a pobrežných oblastiach. Nesúci sa zvuk zvonov umožňoval blúdiacim cestovateľom nájsť správny smer. V pobrežných oblastiach bez majákov a tam, kde zostúpila hmla bol nástrojom pre navigáciu zvuk zvonov. Zvonenie rámcovalo význam miesta tým, že definovalo sonický horizont domova ako symbolu bezpečného priestoru. Zvuk zvonov predstavoval pre vidiecke obyvateľstvo jednu z najväčších akustických udalostí ich civilného života (Corbin, 1998).

Mapované kostoly boli postavené medzi 14. až 17. storočím, v období bez akustického znečistenia, kedy zvuk krajiny nebol prerušovaný mechanizmami industrializovanej spoločnosti a zvukmi antropogénneho sveta. Organizácia auditívnych signálov obdobia v ktorom boli sakrálne stavby rešpektované ako miesta formovania identity sa zmenila, čo pôvodné významy sprevádzajúce zvuk zvonov postupne desakralizovalo. Mapované objekty stále napriajú náboženský význam, ale radikálna zmena v životnom rytme, návykoch a kultúre zmyslov vyvoláva opodstatnenú obavu z trvalej straty historických významov týchto zvukov. Pre súčasného človeka je náročné uchopiť komplexitu zvonenia zvonov a ich vplyvu na sociálny svet jednotlivca a komunity. Zvuk zvonov umožnil lepšie zachytiť identitu skupiny, ku ktorej jednotlivec patril. Zvuk mu pomohol sa lokalizovať v priestore a čase a definoval spoločenský rád v ktorom sa odohrával jeho život. Vo vidieckej krajine bol zvuk zvonov významným komunitným prostriedkom. Osvojenie si pôvodného významu a toho, ako naň bolo reagované a čo sakrálny zvuk definoval v každodennej sociálnej realite, poskytlo podklady pre dizajn metódy umeleckej intervencie, ktorá nechcela rekonštruovať pôvodné významy, ale kriticky reflektovať ich súčasnú kondíciu. Cieľom bolo zobraziť stav, v ktorom došlo k strate, prípadne transformácii pôvodných obsahov. Objekty ako fyzické stavby ostali, došlo ale k dekonštrukcii ich symbolických významov. Ich úloha pri formovaní

identítu miesta sa vytratila v čase a priestore. Náboženské mytológie formujúce sociálnu realitu utíchli. Činitele formujúce obsahy, štruktúry, hierarchie a ich logiku sa vytratili a ostal len fyzický priestor, hmota kostola. Akým spôsobom reflektovať situáciu v ktorej nesúci sa zvuk vysielaných správ stratil pôvodné významy a akú úlohu v tomto procese zohráva priestor v ktorom znel? Tomuto bola podriadená metóda intervencie, ktorá vychádzala z kompozičných postupov avantgardnej hudobnej skladby.

Tretie opakovanie

V neskorých 60. rokoch minulého storočia opustil skladateľ experimentálnej hudby Alvin Lucier tradičné hudobné nástroje, tak ako to v tej dobe urobilo množstvo jeho kolegov a kolegov, a hľadal inšpiráciu mimo tradičných rámcov hudobnej skladby. Začal uvažovať o zvuku v terminológii akustiky ako o merateľných vlnových dĺžkach. Tento obrat predstavoval fundamentálnu zmenu v spôsobe uvažovania o hudobnej kompozícii a jej vzťahu k zvuku a priestoru. Vlnová dĺžka ako vzdialenosť medzi opakujúcimi sa periódami vlnenia umožňuje podať funkčný obraz o priestore tým, že ním cestuje, prechádza a odráža sa od telies v ňom sa nachádzajúcich. Pomocou jednoduchých zvukov, ktoré Lucier nechal prehrávať v rôznych priestoroch, dovoľoval miestu a jeho architektonickému riešeniu podieľať sa na formovaní nových akustických prežitkov. Hlavným cieľom takto komponovaných diel bolo upriamiť pozornosť na samotný priestor a možnosti jeho skúmania pomocou vlastného sluchu (Lucier, 1995). Z dvojdimenzionálnej tradície³ sa záujem preniesol do trojdimenzionálneho sveta. Jedným z dôležitých aspektov toho, ako zachytiť fyzický priestor je ho počuť. Táto skúsenosť vie poskytnúť informácie o jeho veľkosti a materiállovej skladbe. Keď možnosť počuť priestor nie je dostupná, človek sa môže cítiť izolovane a dezorientovane. Je bežnou praxou zvukových techničiek a technikov pred zvukovou skúškou a prípravou techniky na koncert v miestnosti tlesknúť. Vyvolané echo vie poskytnúť informácie o akustickom charaktere miestnosti, vzdialenosti stien, použitom materiáli a rezonátoroch v priestore. Napriek tomu, že samotný priestor nie je zdrojom zvuku, vie jeho prítomnosť manifestovať.

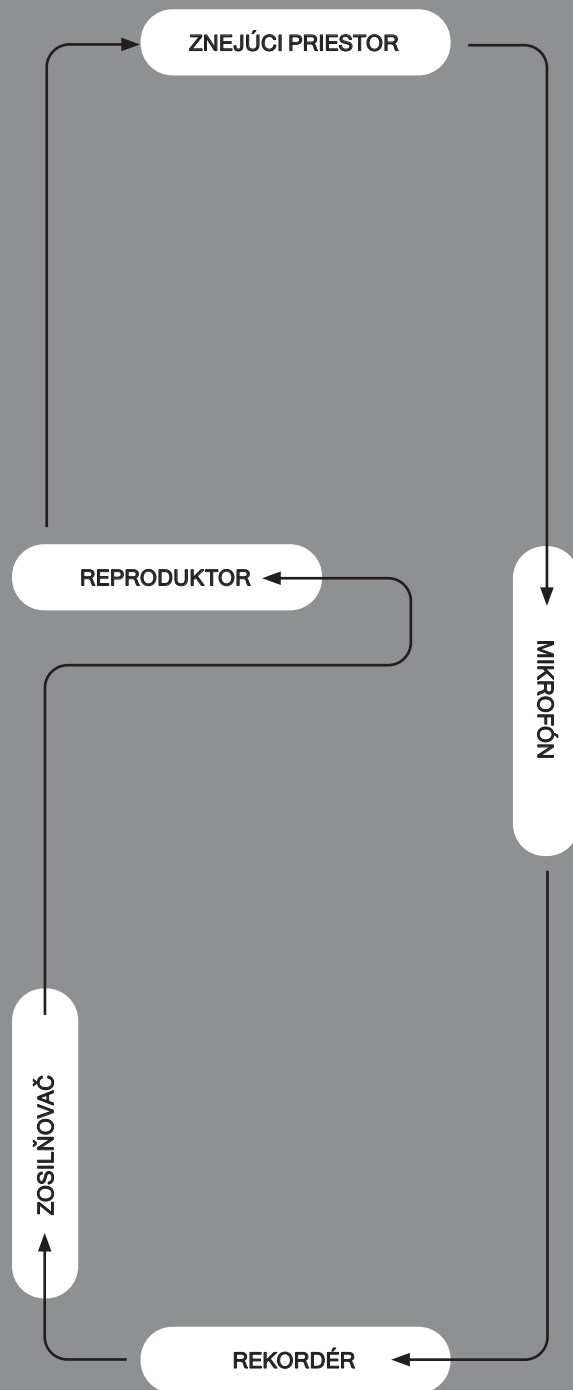
³ Dvojdimenzionálna tradícia je tu chápaná ako vnímanie priestoru v rovine x, y (dĺžka, šírka), ako kópia pohybu po notovom zázname.

V roku 1969 predstavil Lucier jednu zo svojich kľúčových prác *I Am Sitting in a Room* komponovanú pre priestor, ľudský hlas a magnetofónový pás. V nej Lucier číta nasledujúci text do mikrofónu v miestnosti, v ktorej je dielo realizované. Text znie:

*„I am sitting in a room different from the one you are in now. I am recording the sound of my speaking voice and I am going to play it back into the room again and again until the resonant frequencies of the room reinforce themselves so that any semblance of my speech, with perhaps the exception of rhythm, is destroyed. What you will hear, then, are the natural resonant frequencies of the room articulated by speech. I regard this activity not so much as a demonstration of a physical fact, but more as a way to smooth out any irregularities my speech might have.“*⁴

⁴ „Sedím v miestnosti odlišnej od tej, v ktorej ste teraz. Nahrávam zvuk môjho prehovárajúceho hlasu a budem ho prehrávať späť do miestnosti opäť a opäť, až sa rezonančné frekvencie miestnosti zosilnia čím sa každý tvar mojej reči s možným náznakom rytmu zničí. To, čo budete potom počuť sú prirodzené rezonančné frekvencie miestnosti vyjadrené rečou. Nepovažujem túto aktivitu za demonštráciu fyzickej skutočnosti, ale za spôsob ako vyhladiť akékoľvek nedokonalosti, ktoré môže mať moja reč.“ Voľne preložené z anglického originálu. Podrobný návod ako skladbu realizovať je možné nájsť na <http://www.ubu.com/sound/lucier.html> (citované 20. 04. 2020).

Prevedenie skladby zodpovedá popisu, hlas bol zaznamenaný na magnetofónový pás a opätovne prehraný do miestnosti. Postupovalo sa v slučke hlas opúšťa telo – mikrofón – rekordér – zosilňovač – reproduktor – priestor – mikrofón – rekordér –... Proces bol niekoľkokrát opakovaný, pričom s každou ďalšou interakciou dochádzalo k rozpadu Lucierovho nahraného hlasu. Tento postup sa môže opakovať podľa záujmu performerky a performeru. Počas prvej realizácie skladby Lucier slučku opakoval pätnásťkrát. Neskôr, v roku 1981 pre potreby nahrania albumu bol cyklus opakovaný tridsaťdvakrát. Počas 45 minútového trvania nahrávky sú Lucierov hlas a jeho nedokonalosti postupne pohltené priestorom. Po desiatich opakovaníach sú rečové nedokonalosti vyhladené a hlas premenený v ostrý, metalický zvuk pohlcovaný ťahavými zvonivými zvukmi, ktorý sa s pribúdajúcimi opakovaniami ďalej deformuje. Čo začína ako prehovor prvej osoby sa pretaví v anonymný zvuk pohlcujúci interpreta. Významy a identita sa rozpustia v priestore (Cox, 2018).



Text prednášaný do miestnosti je formovaný ako praktický popis procesu. Deskriptívnosť je zámerná. Prehnaná poetickosť a estetizácia textu by mohli viesť od sledovania vývoja zvuku s prídávajúcimi vrstvami k upriameniu pozornosti na význam prehováraného textu, ktorý sa vďaka akustickej charakteristike priestoru postupne vyhladí. Zvuky, ktoré zaplavovali priestor, predstavovali rezonančné frekvencie miestnosti v ktorej bola skladba nahratá a reprodukováaná. *I Am Sitting in a Room* experimentuje s elementárnymi zákonitosťami akustiky a s rezonančnými frekvenciami miestnosti za účelom tvorby hudby. To, čo je možné v skladbe počuť je transformácia zvuku od iterácie k iterácii. Ako tieto frekvencie postupne rástli a zosilňovali pri každom ďalšom prehratí záznamu, vymazali dominantnú pozíciu ľudského performeru v prospech prostredia. Postupnými opakovaniami sa špecifické zvuky reči stávajú menej rozoznateľnými. Sú nahradzované zvukom generovaným zosilnením rezonančných frekvencií v miestnosti, až dokým sa v nich zaznamenaný text kompletne nestratí. Reč sa nezastavila a nenahradila hudbu. Kadencia reči, jej fonemické a syntaktické delenie ostalo zachované (Kahn, 2009). Dielom je zvýraznený dynamický vývoj reči a to aj napriek tomu, že sa jej zrozumiteľné prvky postupným opakovaním a vrstvením vytratia v priestore. Pre svoje skladby Lucier používal skoro vždy jednoduché nástroje, nezávislé na architektonických riešeniach priestorov, bez nutnosti aplikácie špeciálnej reprodukčnej techniky, ktorá by definovala finálnu podobu skladby. Dielo *I Am Sitting in a Room* je významné pre spôsob, akým pracuje s priestorom v kontexte hudobnej skladby. Koncepciou diela je radikálne vyvrátenie vtedajšej logiky hudobnej kompozície. Namiesto použitia tradičných hudobných postupov sa pre účel tvorby skladby využíva technologický proces a elementárne pravidlá akustiky. Hudba je prezentovaná ako fyzický jav, ktorý je materiálny a poskytuje priestorový zážitok zahŕňajúci architektúru miestnosti ako prirodzenú súčasť diela. Estetika skladby spočíva v tom, že je realizovateľné naprieč priestormi, bez nutnosti špecifickej reciprocitu a rezonancie miesta. Podoba diela sa mení v závislosti od variability priestorov, ich materiálu, povrchu, vlhkosti, poveternostných podmienok, teploty, použitej techniky a objektov v nich sa nachádzajúcich. Každé opakovanie nahrávky má svoju vlastnú temporalitu, je originálnym artefaktom s osobitým vzťahom k priestoru a času v ktorom znie. V závislosti od akustiky miestnosti sa vývoj kompozície vie líšiť od priestoru k priestoru. Frekvencie, ktoré rezonujú sa môžu prejavíť v nahrávke oveľa neskôr, v závislosti

od charakteru miesta. Zvuky počuté v neskorších vrstvách sú vytvorené tak, že určité frekvencie zaznamenané reči sú zosilnené pokiaľ ladia s frekvenciami priestoru v ktorom je skladba realizovaná. Rezonancia ako zosilnenie, prípadne predĺženie zvuku odrazom od povrchov je dôležitým aspektom šírenia zvuku v priestore (Kelly, 2017). Objavenie rezonančných frekvencií priestoru je možné dosiahnuť množstvom exaktných metód. Ako uvádza Lucier (1995), v procese tvorby skladby ho nezaújmalo vedecké pozadie rezonančných charakteristík priestoru, ale možnosť predstaviť priestor ako hmotu, ktorú je možné počuť. Tento postup nemôže byť redukovaný len na komunikačnú technológiu, playback systém alebo záznam zvuku. *I Am Sitting in a Room* predstavuje fundamentálny problém komunikácie. Vysielanie správy v jednom bode a jej zber v druhom zdôrazňuje úlohu priestoru, ktorý akusticky moduluje zvuk a tým aj vysielanú správu (Kahn, 2009). Týmto spôsobom vytvoril Lucier *do-it-yourself* modulárny systém bez potreby vývoja a výroby nového nástroja, ale s rovnakým efektom. V tomto význame sa priestor stáva modulárnym prvkom umožňujúcim transdukcii informácie medzi elektromagnetickým signálom, akustikou priestoru a záznamovým médiom. Skladba nevie by produkovaná bez použitia reprodukčnej a nahrávacej techniky a preto nie je možná jej kritická reflexia bez zohľadnenia tejto skutočnosti. To, čo je počuté neformuje výhradne priestor a jeho prvky, ale aj záznamová a reprodukčná technika a jej charakteristiky. Na výslednej skladbe sa tak mimo frekvenčných vlastností miestnosti podieľajú aj materiálne a technologické vlastnosti nahrávacieho a prehrávacieho zariadenia (Hainge, 2013).

Lucierova kompozičná prax neskorých 60. rokov minulého storočia bola založená na akceptovaní priestoru ako legitímneho hudobného telesa schopného budovať komplexné významové systémy. Týmto gestom došlo k transformácii v postoji k tvorbe hudby, z „čo viem vložiť do miestnosti“ na „na čo viem použiť miestnosť“ (Kahn, 2013: 105). Priestor tak nadobudol novú perspektívu, v ktorej je plnohodnotným a suverénnym prvkom spoluputvrajúcim výsledné obsahy.

Štvrté opakovanie

V sonografii neexistujú prvky, ktoré by dokázali vyvolať okamžitý dojem tak, ako to dokáže zachytenie obrazu. S fotoaparátom je možné zachytiť charakteristické vizuálne prvky panorámy s cieľom vyvolať okamžitý dojem. Audiorekordér takto nefunguje, dokáže zachytiť detail ale nie spôsobom, akým operujú technológie na zachytenie obrazu. Zvukový environment mapovaných kostolov pozostáva z udalostí, ktoré je možné počuť a nie vidieť.⁵ Zatiaľ čo z obrazových materiálov je možné zistiť akým spôsobom sa vizuálne menila krajina, akustické zmeny je potrebné dohľadávať predovšetkým v antropologic-

⁵ Blížšie sa problematike skúmania zvuku minulosti a významu zvuku v sakrálnom priestore vo svojom príspevku zaoberá Anna Kvíčalová.

kom, historickom a etnografickom výskume a literatúre (Schafer, 1994). Cieľom zvukového mapovania kostolov v Brdárke, Dobšinej a Štítniku nebolo reflektovať spôsoby konceptualizácie aurálnej histórie, poskytnúť exaktný obraz o význame konkrétnej zvukovej krajiny minulosti alebo sprostredkovať zmeny v chápaní akustických symbolov. Cez umeleckú intervenciu dávalo priestoru kostola vlastný hlas, ktorým prehovárať o svojom súčasnom stave ako výsledku historických, kultúrnych a sociálnych zmien. Aspekty spojené so zvukovým environmentom nie sú zložené len zo samotných zvukov, vlnových dĺžkach akustickej energie prenikajúcej priestorom, ale rovnako aj zo živých a neživých aktérov, ktoré tieto zvuky produkujú. Význam akustického priestoru je fixovaný na spoločnosť, ktorá ho vníma. To z neho robí disciplínu, ktorá je v procese neustáleho konštruovania a zmeny. Čo znamená počuť priestor? Zvuk je možné opísať pomocou hudobnej terminológie z hľadiska rytmu, dĺžky, dynamiky a farby tónu, prípadne opísať pomocou priestorových

parametrov ako vzdialenosť, smer a miesto. Keď ale začnem chápať zvuk ako sociálnu informáciu, akustický terén sa zmení na symbolický priestor pre výmenu správ. V kontexte mapovaných objektov je zvuk významným faktorom v rámci formovania kultúrneho vedomia. Kostol v Brdárke je kultúrnou formou, ktorá svojim členom umožňuje sprostredkovať prítomnosť boha. V realizovaných intervenciách sa performatívna časť prostredníctvom záznamovej a reprodukčnej techniky a médiá organizovaného zvuku presúva z boha na neživú hmotu objektu. Hlas je daný priestoru, ktorý v priebehu času umožňoval zastrešovať aktivity náboženskej organizácie a to spôsobom, ktorý formálne vychádza z kompozičného postupu Lucierovej skladby *I Am Sitting in a Room*. Na rozdiel od pôvodnej skladby sa nesnaží reflektovať priestor cez ľudský hlas, napriek tomu že v sakrálnom prostredí predstavoval dôležitý prvok komunikácie. Pomocou realizovaného zvukového mapovania sa dáva hlas samotnému priestoru, bez akéhokoľvek vstupu ľudskej performerky a performeru. Intervencia tak nezačína záznamom čítaného textu v priestore, ale záznamom ticha, ambientu priestoru narušeného len zvukom okolitej nočnej krajiny. Tento záznam je následne prehrávaný späť do priestoru a ďalej zaznamenaný.

Do kostola sa vstupuje cez dvojkrídlové drevené vchodové dvere, ktoré vedú cez priestor zvonice do interiéru, kde sa postupne prechádza popod drevenú emporu⁶, pozdĺž hlavie lode lemovanej drevenými lavi-

⁶ Empora, trlbúna alebo galéria je v chrámovom priestore miesto, kde je zväčša umiestnený organ.

cami k oltáru. Empora slúžila počas celej dĺžky intervencie ako priestor pre umiestnenie systému na snímanie a monitoring zvuku. Umiestnenie sústavy na reprodukciu zvuku bolo situované v línii oltára. Snahou bolo čo najviac zachovať akustickú dispozíciu priestoru, kde bol zvuk prenášaný smerom od oltára k empore, kde bol umiestnený organ a od organu späť a zároveň rešpektovať logiku Lucierovho postupu, v ktorom je snímanie zvuku umiestnené v čo najväčšej vzdialenosti od jeho zdroja. Na výslednej forme zvukovej intervencie sa podpísala aj záznamová a reprodukčná technika. Napriek tomu, že sa jednotlivé vrstvy záznamu v priebehu intervencie čistili od šumu spôsobeného elektroakustickými vlastnosťami použitej techniky, sa na výslednej skladbe podpísala priestorová orientácia záznamovej techniky a snímania. Všetky zvuky ktoré prešli cez tento systém, od reproduktoru k mikrofónu, boli akusticky procesované fyzickou charakteristikou priestoru a objektov

voňom sa nachádzajúcich. Drevené lavice a empóra, kamenná dlažba, stĺpový oltár, orgánový depozit, nahrávací technika a jej vlastnosti a hmoty našich tiel sa podpisali na finálnej zvukovej forme. Proces bol opakovaný deväťkrát v priebehu dvoch nocí. Technická a časová náročnosť intervencie nedovoľovala proces opakovať vo väčšom množstve cyklov. Pôvodná stopa záznamu ticha nočného kostola sa v priebehu niekoľkohodinových procesov nahrávania a reprodukovania postupne deformovala v nepretržitý kvílivý hluk pripomínajúci zvuk zvonov prelínaný s hrou na tibetské misy. Jasne čitateľný obsah znejúci na začiatku sa vplyvom času a prostredia pretvoril v nejasnú a nečitateľnú 30 minútovú stopu, ktorá svojou intenzitou a hlasitosťou prebrala mapovaný priestor. Minulé významy sa stratili v nánosoch kakofónie. Hmota kostola prehovára, ale nie je jej rozumieť. Rezonancie cez svoj pohyb štruktúrujú priestor a objekty v priestore. Tento proces objekty alebo priestor nemení, ale stavia ich do vzájomného vzťahu vytvárajúceho komplexnú situáciu umožňujúcu imerzívnu skúsenosť. Modeluje sa vzťah, kde na jednej strane stojí zdroj produkujúci zvuk, na ktorý druhá strana reaguje rezonanciou, čím vytvára priestorový duet (LaBelle, 2009). Výsledná intervencia vo svojej forme, v ktorej skúma zvuk, priestor, ich vzájomný vzťah a významy ktoré formujú, vytvára prostredie pre novú imagináciu. Kostolné zvony definovali kultúrny, spoločenský a náboženský rámec teritória v ktorom bolo možné počuť ich zvonenie. Napriek tomu, že tieto významy utíchli, ostal po nich fyzický priestor, ktorý cez realizovanú zvukovú intervenciu prehovára jazykom bez minulých symbolických významov. Narúša binaritu prítomného – neprítomného a počuteľného – nepočuteľného. Záznamy výsledných skladieb z mapovaných kostolov v Brdárke, Štítniku a Dobšinej boli prezentované ako súčasť kompilácie *UŠAMI* na hudobnom CD a ako digitálny nosič vydaný v roku 2019 pod hlavičkou slovenského vydavateľstva mappa⁷. V tomto bode je potrebné zmieniť zásadný rozdiel medzi skúsenosťou z bezprostredného počúvania zvukovej krajiny a zvukovej krajiny sprostredkovanej pomocou technickej reprodukcie. Sluchová percepcia ale nemusí byť nutne rozdielna. Pre vnímanie oboch skúseností sa využíva rovnaký percepčný aparát. Od vynálezu audiorekordéra uplynula príliš krátko doba na to,

aby si ľudské telo vyvinulo nový mechanizmus vnímania. Telo je ale dobre oboznámené so špecifickými kvalitami mediálnych zdrojov prostredníctvom ich osvojenia ako nástroja každodennej reality (Ingold, 2007). Zvukový nosič sprostredkováva audionahrávku v troch vrstvách. Ako záznam zvuku priestoru, záznam post-produkcie a editácie záznamu priestoru a ako nahrávku ovplyvnenú charakterom záznamového média, reprodukčnej techniky a priestoru, v ktorom znie. Vymedzenie úrovni sprostredkovania zvukovým nosičom poskytuje model štruktúry fungovania zvuku vo vzťahu k jeho percepcii v rámci média (Chapman, 2017). Napriek tomu záznam intervencie z Brdárky ponúka verný záznam zvukovej skúsenosti, ktorý sa prostredníctvom nosiča prenáša k poslucháčke a poslucháčovi. Zaznamenaný zvuk nebol esteticky upravovaný, s cieľom v čo najvernejšej podobe zachovať zvukovú skúsenosť z mapovania kostola; vzťah medzi médium, priestorom a vnímajúcim telom. Záznam intervencie dodáva priestoru nezávislú existenciu jeho archiváciou a tým umožňuje s ním ďalej pracovať. Audiozáznam poskytuje návrat do prítomnosti priestoru a to za cenu odlúčenia zvuku od jeho pôvodného zdroja o ktorom hovorí, že ho oživuje. Zaznamenaný zvuk ale nemôžem chápať ako nutne odtelesnený, záznam nahrádza jedno telo za iné. Hmota sakrálneho priestoru je nahradená hmotou záznamovej techniky, média, prehrávača, reprodukčnej sústavy a miesta v ktorom znie. Technológia bez poznania zázemia a kontextu prehovára hlasom mapovaného objektu, stále dookola a to aj v okamihu kedy sa steny kostola zmenia v prach. Ponúka a archivuje zvukovú skúsenosť, ktorá uniká fyzickosti.

7 Hudobnú kompiláciu si je možné vypočuť na Bandcamp profile vydavateľstva <https://mappa.bandcamp.com/album/gemer-gothic-route>.

Uhláskovanie Zvuk v sakrálnom priestore

Anna Kvíčalová Zvuk v sakrálnom priestore⁸

Keď svätý Augustín vo svojom Vyznání spomínal na hlboký dojem, ktorý v ňom krátko po jeho konverzii urobilo počúvanie cirkevných spevov, vyzdvihoval silu hudby pri navodení pocitu zbožnosti; zároveň ale vyjadril hlbokú obavu, ktorá vychádzala z jeho vlastnej skúsenosti: totiž obavu zo schopnosti hudby a spevu šíriaceho sa sakrálnym priestorom dojať a pohnúť poslucháčom natoľko, že skôr než obsahom piesne sa nechá uniesť jej nápevom. Lepšie, než sa príliš oddať kráse melódie, píše Augustín, je nepočuť (Augustinus, 2009). Augustínova úvaha o funkcii a sile hudby presne odráža vnútorný konflikt, ktorý bol po stáročia prítomný v kresťanskom prístupe k zvuku a sluchu v liturgickej praxi, a to rôzne poňatia vzťahu medzi estetickým a informatívnym (tzn. obsahovým) rozmerom zvuku. Typickým objektom kritiky, alebo aspoň opatrnosti, bola zložitá polyfónna hudba, ktorá podľa množstva autorov oslovovala iba zmysly, pretože trieštiacim sa slovám takmer nebolo rozumieť. Konflikt medzi zvukom a intelektuálnym obsahom slov tak bol radikálne vyriešený v období Reformácie, kedy bolo množstvo zvukov do tej doby znejúcich v kresťanských kostoloch a katedrálach nahradených len jedným: zvukom ľudského hlasu, hovoreným alebo spievaným, ktorého hlavným kritériom bola zrozumiteľnosť.

⁸ Tento text vznikol v rámci výskumného projektu GAČR *The Second Sense: Sound, Hearing and Nature in the Czech Modernity* (20-30516Y) a následne použitý v rámci projektu UŠAMI: Sound mapping camp.

Pokiaľ hovoríme o sluchu a zvuku v sakrálnom priestore, je vhodné rozlišovať dva základné bádateľské prístupy. Na jednej strane štúdium historických predstáv o povahe a hodnote zmyslovej skúsenosti, t.j. historické diskurzívne o zvuku/sluchu; na druhej strane štúdium ich využitia v náboženskej praxi. Zatiaľ čo o teologických, filozofických, ale aj „vedeckých“ predstavách o sluchu máme pomerne dobré informácie, tak o tom, ako presne ľudia

v minulosti počúvali, akým zvukom venovali pozornosť alebo akú rolu hral sluch pri vytváraní náboženských a kultúrnych identít toho vieme podstatne menej. Oblasť výskumu, ktorá nám pomáha podobné otázky zodpovedať je tzv. „kultúrna história zmyslov“, ktorá pracuje s predpokladom, že spôsob, ktorým vnímame svet okolo seba pomocou zmyslov nie je univerzálny a raz a navždy daný, ale je do určitej miery ovplyvnený kultúrnym, spoločenským a všeobecne historickým kontextom. Hierarchia alebo rebríčky zmyslov, pravidelne vytvárané kresťanskými autormi už od stredoveku, väčšinou zhodne uvádzajú sluch na druhom mieste, hneď za zrakom, ktorý je zo všetkých zmyslov „najušfachtilejší“. Historické štúdie v oblasti „sound studies“ sú čiastočne reakciou na tendenciu modernej historiografie pridržiavať sa podobných hierarchizácií a venovať zvýšenú pozornosť štúdiu vizuálnej kultúry. Hoci sa zvuky, na rozdiel od obrazov a sôch, väčšinou nedochovali vo forme ľahko prístupných objektov, ktoré môžu byť vystavené v múzeách alebo uložené v depozitároch, neznamená to, že ich úloha nielen v kresťanskej zbožnosti, ale v západnej kultúre všeobecne, bola druhotná.

Spojenie medzi náboženstvom a zvukom bolo doposiaľ predmetom prekvapilo malého množstva systematických štúdií a väčšina stávajúcich prác na túto tému sa venuje hudbe. Ale aj náboženská hudba prestáva byť postupne skúmaná výhradne tradičnou hudobnou vedou, ktorá sa často zameriavala na kvalitu a originalitu hudobného repertoáru, ale začína byť vnímaná ako prostriedok pre štúdium širších spoločenských, kultúrnych a materiálnych vzťahov. Zvuk a sluch v sakrálnom priestore sú vzrastajúcou mierou chápané ako významné prostriedky pre konštruovanie náboženských identít: to, akým spôsobom ľudia počúvajú, ktoré zvuky sú považované za žiaduce a ktoré sú naopak chápané rušivo alebo označené za nevhodné, to ako sú upravené akustické vlastnosti stavieb tak, aby sa určité módy počúvania uprednostnili pred inými; to všetko spoluurčuje náboženskú príslušnosť a často určovalo hranicu medzi ortodoxiou a herézou.

I.

Grécky výraz *ecclesia* pôvodne neoznačoval fyzickú štruktúru, ale zhromaždenie kresťanov, ktorí sa zišli, aby uctievali Boha buď v súkromných domoch alebo v miestach k tomu prispôbených. Perманentné cirkevné stavby, ktoré boli často budované po niekoľko generácií, predstavujú významný bod kontinuity medzi historickými kresťanskými komunitami, ktoré často zdedili fyzické priestory, ktorých architektonické a akustické vlastnosti už neboli vhodné pre nové liturgické formy a požiadavky, ktoré sa v priebehu času zmenili. Tento problém bol obzvlášť akútny v prípade reformácie v 16. storočí. Zatiaľ čo stredoveké katedrály s vysokými klenutými stropmi a dlhými loďami vyrobené z tvrdých materiálov odrážajúcich zvuk, akými sú kamene alebo tehly, sa skvelo hodili pre gregoriánsky chorál (alebo jednoduchý spev s dlhou dobou dozvuku, ich akustika nebola ideálna pre zrozumiteľnosť hovoreného slova, ktorá bola základnou požiadavkou protestantskej liturgie.

Neskoro stredoveké koncepcie sakrálného priestoru boli založené na komplexných predstavách posvätna, ktoré bolo obmedzené na určité lokality a časy s precízne definovanými a chránenými hranicami. Stredoveké kostoly, najmä tie veľké, vnímali ich návštevníci pravdepodobne ako fragmentované predelené priestory: hranice medzi rôznymi zónami posvätna boli fyzicky vyjadrené oddelením klérov v kňazišti od laikov v chrámovej lodi prostredníctvom chórovej priečky; menšie oltäre boli umiestnené v bočných kaplnkách a pozdĺž stien kostola; a počas bohoslužby sa prekryvalo niekoľko „akustických arén“. Kňaz hovoriaci v latinčine chrbtom ku kongregácii bol ledva počuteľný a jednotliví veriaci sa často sústredili skôr na vlastné šepkané modlitby či na odriekavanie ruženca a vzhliadli až vtedy, keď zaznel *sanctus* oznamujúci, že kňaz pozdvihol hostiu. Rôznorodosť akustických vzťahov a typov zvukov charakteristická pre stredovekú liturgiu bola v priebehu reformácie, a čiastočne aj nasledujúcej protireformácie, nahradená jasnou akustickou hierarchiou s kázucim pastorm na jej vrchole. Zvuky hudobných nástrojov boli v niektorých regiónoch (typicky tých ovládaných kalvíni alebo zwingliánmi) naďalej neprístupné, rovnako tak ako všetky profánne zvuky, vrátane štekajúcich psov, plačúcich detí, hlasnej reči, predaja tovaru, konzumácie potravín alebo zvukov hazardných hier, z ktorých žiadne neboli stredovekému sakrálnemu priestoru cudzie. Ako uvidíme ďalej, s premenou akustických potrieb, ktoré v priebehu

16. storočia zdôrazňovali potrebu dobre počuteľného hovoreného slova, zrejme vzrástlo i povedomie o aktívnej úlohe architektúry v skúsenosti náboženského počúvania. Fyzický priestor kostola a jeho akustika neboli vnímané ako obyčajné pozadie náboženského života, ale ako aktívni činitelia, ktorí pomáhali sprostredkovať, posilňovať a ustanovovať spoločenské a náboženské hranice a vytvárať špecifické vzorce disciplinovaného počúvania.

II.

Začiatky priestorovej akustiky ako exaktnej vedy schopnej presného výpočtu trvania dozvuku sa datujú do doby okolo roku 1900; chovanie zvuku – predovšetkým ľudského hlasu a hudobných nástrojov – ako v uzavretých, tak v otvorených priestoroch, bolo ale debatované a testované v oblastiach rétoriky, hudby, divadla, náboženstva a architektúry po mnoho predchádzajúcich storočí. Európska tradícia štúdia zvuku sa datuje do staroveku, kedy bola jeho povaha skúmaná gréckymi autormi ako Aristoxenésom a Aristotelom. Aristotelská teória, že zvuk sa šíri v sústredných vlnách ako vlnky na rybníku, bola veľmi vplyvná až do 17. storočia. Spisy zaoberajúce sa priestorovou akustikou tak boli väčšinou založené na nepresnom chápaní mechaniky sluchu a povahy šírenia zvuku, ktoré bolo kombinované s kozmologickými predstavami. Najvýznamnejšou starovekou autoritou v oblasti priestorovej akustiky bol rímsky architekt Marcus Vitruvius Pollio, ktorého *De architectura libri decem* ponúka rudimentárne akustické pokyny. Hoci jeho odporúčania vychádzajú z chybného chápania toho, ako sa zvuk šíri (veril, že stúpa nahor v kruhových vlnách) a sú čiastočne odvodené z metafyzických predstáv o ideálnych matematicko-kozmozlogických proporciách, niektoré z nich – napríklad inštalácia bronzových nádob medzi sedadlá auditória – boli prevzaté stredovekými aj ranne modernými staviteľmi.

Napriek tomu, že kresťanské staviteľstvo vytvorilo jedny z akusticky najimpozantnejších stavieb v európskom priestore, od ranného stredoveku po súčasnosť, ktorých pozoruhodné akustické vlastnosti sa pravidelne stávali predmetom reflexie a údivu, dodnes nie je jasné, čo ich architekti a stavitelia vedeli alebo predpokladali o akustike. Nový záujem o akustické vlastnosti sakrálnych priestorov vyvolali až reštaurátorské práce v 19. storočí, predovšetkým vďaka objavom tzv. „ozvučnicových nádob“ v stenách kostolov po celej Európe, ktorých účelom bolo zrejme zlepšenie počuteľnosti ľudského

hlasu. Až v druhej polovici 20. storočia sa akustika kostolov začala skúmať systematickými in situ meraniami a archeoakustickým zvukovým mapovaním, aj keď interpretácia takto získaných dát zostáva náročná.

III.

Pokiaľ uvažujeme o zvukových aspektoch kresťanskej liturgie a ich vzťahu k priestoru, môžeme veľmi približne rozlíšiť dva typy budov: tie, ktoré svojou akustikou lepšie vyhovujú buď hudobnej liturgii (t.j. spievanej alebo sprevádzanej hudobnými nástrojmi), alebo hovorenému slovu. Zatiaľ čo budovy s dlhšou dobou dozvuku (RT, tzv. „reverberation time“) sú všeobecne vhodnejšie pre hudbu, tie s kratším RT lepšie vyhovujú prenosu reči. Realita bola ale vždy oveľa komplikovanejšia; nie len, že kresťanská liturgia obvykle kombinuje rečové a hudobné žánre, ale ich rôzne podoby vyžadujú veľmi odlišné akustické riešenia: zatiaľ čo jednoduchá harmonická a rytmická štruktúra stredovekého *canta plana* (jeho typickým príkladom je gregoriánsky chorál) sa ľahko niesla kostolnou doľou a bočnými kaplnkami, tie isté ozvučné priestory boli menej vhodné pre komplexnú polyfóniu (napr. talianske *canto figurato*), ktoré vyžadovalo jemnú rovnováhu medzi rezonanciou a zrozumiteľnosťou.

Medzi vedcami neexistuje zhoda na tom, či bol akustický design kresťanských kostolov vedomou reakciou staviteľov na špecifické náboženské potreby, alebo či sú akustické vlastnosti historických stavieb skôr vedľajším, a viac-menej náhodným, výsledkom iných pragmatických staviteľských potrieb, ako je trvanlivosť materiálu alebo objem priestoru, prípadne odrazom kozmologických predstáv a vizuálnej symboliky. Podľa takejto predstavy boli hlasové a hudobné žánre typické pre kresťanskú liturgiu definované akustickými vlastnosťami existujúcich priestorov. Kamenné katedrály s dlhou dobou dozvuku napríklad sťažujú zrozumiteľnosť reči tým, že zakrývajú počuteľnosť niektorých spoluhlások, a tak nepriamo nútia rečníka, aby hovoril pomaly a vyhýbal sa veľkým hlasovým moduláciám. Taliansky hudobný teoretik Nikola Vicentino napísal v roku 1555, že spevák by mal vedieť, že „v kostole a vo verejných kaplnkách by mal spievať plným hlasom (...), zatiaľ čo v súkromných komnatách by mal používať tmený a sladký hlas a vyhýbať sa výkrikom.“⁴⁹ V barokovom umení deklamácie boli výška, rytmus a dôraz reči prispôbené priestoru nielen preto, aby bolo rečníkovi rozumieť, ale taktiež preto, aby spôsob jeho reči a šírenie zvuku v priestore

vyvolával pocit manifestácie skrytého božieho pôsobenia. Pre vyjadrenie takéhoto vzťahu medzi náboženstvom a zvukom bol zavedený termín *earcon*, ktorý odkazuje k tomu, že zvuky typické pre určité náboženské priestory, ako je napr. ozvena v gotickej katedrále, často získavajú symbolické náboženské významy, i keď prítomnosť ozveny v priestore môže byť čisto náhodným dôsledkom napr. materiálov použitých pri stavbe budovy alebo jej rozmerov.

9 **Vicentino N (2003) *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*. In: *Early Music 31 Church and Chamber: The Influence of Acoustics on Musical Composition and Performance* (Katheljne Schiltz), pp. 64–80.**

Akustickým vlastnostiam priestoru sa prispôsobovala i náboženská hudba. Akustika katedrál a kamenných bazilik bola vhodná pre zvuky organu, dychových a plechových dychových nástrojov alebo pre jednohlasný zborový spev. Názor, že sakrálna akustika bola vedľajším produktom iných stavebných záujmov súvisí ešte s ďalšími oblasťami: s kozmológiou a náukou o tzv. hudbe sfér (*musica universalis*). Podľa takejto predstavy boli niektoré stredoveké a renesančné stavby navrhované tak, aby zodpovedali metafyzickým ideálom nebeských harmónií, teda aby vyjadrovali abstraktné pomery pohybu nebeských telies. Komplexná náuka o ideálnych hudobných pomeroch a hudbe sfér vychádza z prepočtu gréckeho filozofa Pytagora a bola ďalej rozvíjaná v dielach Boethia alebo sv. Augustína. Vzťah medzi akustikou a architektúrou je v takýchto prípadoch kozmologický a matematický a neberie priamy ohľad na praktický rozmer zvukovej produkcie, ktorá sa v daných priestoroch odohráva.

Na druhej strane, architektonické prvky a vnútorné vybavenie niektorých kostolov viedli niekoľko bádateľov k záveru, že akustické potreby boli buď od začiatku včlenené do architektonických návrhov cirkevných budov, alebo bola ich akustika neskôr vedome zlepšovaná a prispôbovaná novým hudobným a rečovým formám a potrebám. Predstava, že budovy môžu byť ladené podobne ako hudobné nástroje pomocou určitých „akustických technológií“, môže byť podporená vykopávkami už zmienených „ozvučnicových nádob“, ktoré boli používané v kresťanských kostoloch od 11. do 16. storočia a ktoré zrejme odkazovali k medeným nádobám, ktorých inštaláciu popisuje Vitruvius v amfiteátroch. Ich výskum ukázal, že boli používané so zámerom manipulovať s akustickými vlastnosťami kostolov, ale rôznych historických aktéri im pripisovali rôzne akustické funkcie; zatiaľ čo niektorí verili v ich prospešný účinok pre spev a rezonanciu,

iní sa ich inštaláciou snažili zlepšiť zrozumiteľnosť hovoreného slova, prípadne vytvorili ozvenu. Zdá sa, že staviteľia, zadávatelia ani historickí užívatelia neboli voči akustike ľahostajní, ale aktívne vyhľadávali prostriedky, ktorými by bolo možné ju upraviť a uspošobiť špecifickým liturgickým potrebám. To, či podobné technológie fungovali je ale otázne, pretože skutočný akustický účinok nádob je stále neistý: rada terénnych meraní ukázala, že ich umiestňovanie do kostolných stien je delikátnym problémom a ich účinok je ovplyvnený množstvom faktorov a parametrov, vrátane ich veľkosti, počtu, polohy alebo rozmeru budovy.

Kresťanstvo bolo po celé svoje dejiny zviazané s rôznymi projektami, ktoré upravovali „správne“ užívanie zmyslov. To sa priamo prejavovalo aj v akustických vlastnostiach cirkevných stavieb, v ktorých boli niektoré sluchové zážitky a akustické vzťahy uprednostňované pred ostatnými. Amplifikácia, stíšenie alebo modulácia špecifických zvukov bola výsledkom súhry radu teologických, sociálne-kultúrnych i materiálnych a technologických faktorov, ktoré ale nejde jednoducho oddeliť jeden od druhého.

Hybrid Biography Autobiography

Aleš Čermák Hybrid [Artificial] Autobiography uvažovanie o „ľudskom“ tele, ktoré je ťažké získať¹⁰

Skutočnosť je iba jedna, ale existujú na ňu tisíce názorov.

12/3/2020, bola vyhlásená celosvetová pandémia.

*Something is weird in the magical forest.
– Vímeo*

Najväčším podozrivým ste vždy vy sami!

*I don't really like the idea that there's 'the body'. I don't know what 'the body' is: there's this body, my body, your body... there's no 'the body' disenfranchised from it's psyche and its context. It doesn't really exist.
– Chrysa Parkinson*

Je to možné, prečo sa v takomto svete odohráva, a je to to, čo je pre nás.

– @0iyE1, 05.51 pm on 2019-May-27, (RNN)¹¹

¹¹ RNN (Recurrent Neural Network) je neurónová sieť (NN) s architektúrou navrhnutou Andrejom Karpathym. Výsledný model, ktorý NN používa, sa učí na jednotlivých písmenách a samotným generovaním sa snaží odhadnúť, aké ďalšie možné písmeno môže nasledovať. Vo vnútri tohto procesu sa odohráva niečo nepochybne magické – NN sa pohybuje vlastným smerom a vytvára odkazy bez referencie k akémukoľvek centrálnemu jadrú. NN je distribuovaný systém, ktorý funguje ako analógia mozgu, pretože má schopnosť sa učiť, premýšľať, vyvíjať a žiť.

*I will bury myself in my own imagination and let myself rot, eaten by all the thoughts that I once ate. Until only an almost-nothing remains, an infra-thing that whispers between words and speaks to You!
– L'aura di Cristallo*

Samotná podstata hmoty znamená vystavenie sa druhému.

¹⁰ Tento text vznikol pre publikáciu *Performatividades contemporaneas* (Madrid: Visitor), ktorá bude uverejnená v druhej polovici roka 2020.

Predstaví si imitáciu sna o živote. Virtuálne ľudské telo – zľava doprava, zhora nadol – každé telo má svoj pôvod v detstve, telo dozrieva a potom v priebehu času starne a nakoniec zomiera.

[OBE & NDE]

Účastníci experimentu používajú alternatívne [VR] telá. Tie boli navrhnuté tak, aby boli sexuálne neutrálné a všeobecne prífazlivé – tieto telá pripomínajú postavy z filmu Avatar.

Revízia života = prehliadka života.

Tunel vedúci k bielemu svetu – nasleduje pozorovanie virtuálneho sveta na externej obrazovke.

Každý z účastníkov experimentu prežil stretnutie na krásnom ostrove spoločne s dvoma spoločníkmi. Spoločne preskúmavali ostrov a spoločne vykonávali zadané úlohy, ich virtuálne telá sa v priebehu času menili. Šestnásť účastníčok prežilo šesť stretnutí, ich virtuálne telá sa vyvíjali, najskôr boli detské, dospievali, potom zreli – nakoniec tela zostarili a zomreli.

Niekde v realite sa nachádzala skupina šestnástich osôb, tí čakali na návrat šestnástich účastníkov, ktorí sa práve nachádzali niekde na ostrove. Mechanizmus stvárnenia vytvára silné ilúzie.

Tí, čo zažili ostrov – oznámili zmenu postoja k životu.¹²

¹² Čermák A (2019) *Return.Self.New*, Brno: Vysoké učení technické v Brně, Fakulta výtvarných umění, pp. 26.

A

Keď svieti slnko a zároveň sa spustí dážď, vidíme na oblohe dúhu. Podobne sú aj všetky ostatné rozmanité tvary, s ktorými sa stretávame, len výsledkom prchavého spojenia radu faktorov. Žiadny z nich ale nemá akúkoľvek hmotnú existenciu.

Slovom telo označujeme ono neustále sa premieňajúce zoskupenie kostí, mäsa a krvi, avšak v skutočnosti tu žiadna takáto entita ako telo nie je. Klamlivý pocit hmotne existujúceho ja – zdroja všetkého utrpenia. V každom jednotlivom póre tela sa zjavujú nekonečné oblasti – prázdne priestory múdrosti – miesta kreativity.

¹³ Fragment prvý: O podivnej intímite, predstavuje čitateľovi prvú časť z rozpracovaného súboru textov mapujúcich plochu hybridnej [umelej] autobiografie.

Keď sa pozriem na svoje telo v porovnaní s hlavou vidím, že telo je veľké a hlava je len jeho malá časť. Zrejme kvôli tomu si povieme, že veľké telo je dôležitejšie, ako malá hlava. Ale v skutočnosti tá malá hlava vykonáva všetku prácu toho veľkého tela. Keby sme nemali hlavu, nemohli by sme vidieť očami, počuť ušami a hovoriť ústami. Bez malej hlavy to vyzerá, akoby veľké telo nemohlo nič robiť, ale s malou hlavou je veľké telo schopné existovať.

B

Umieram. Verím tomu, že som mŕtvy, pretože napodobňujem mŕtvolu. Symptómy, choroby, to sú procesy, stavy a situácie tela. Čo je to symptóm a ako ho poznáme? Moje RNN @0iyE1 v priebehu roku 2019 náhodne vygenerovalo túto odpoveď:

*Týmto spôsobom sa prejavuje, v tejto podobe.
Z toho, že naše telo a telá a telá sa opäť tvoria, , a.
Je to metóda.*

Byť telom znamená nebyť úplne telom. Telo reprodukuje do sveta šumy a praskania. Telo je forma života, ktorá musí byť znovu zrekonštruovaná. Telo prirodzene volá po inom jazyku. So zavretými očami vidíme temnú modrú, ktorá zmizne akonáhle oči otvoríme. Telo je rovnako cudzie ako svet, a preto by sme mali prijať jeho podivnosť. Je dôležité si uvedomiť, že už sme iní, cudzí – mimozemskí, len je potreba sa s týmto pocitom dôkladne previazať – byť si ho vedomý a pripojiť sa k nemu. Osobne dávam prednosť zatváraniu očí. To už nie je len spoločenská hra, je to ukryté niekde hlboko vo mne. Pokiaľ dostatočne dlho a pozorne pozorujeme svoje telo a necháme naň samovoľne pôsobiť vplyvy, bez toho aby sme do tohto procesu pôsobenia nejak zasahovali – objaví sa podivná citlivosť. Podivná citlivosť prekračujúca všetky koncepty. Telo je teda skutočné, ale to, čo si o ňom myslíme je fikcia. Sme hore v jednom svete, ale v tých ostatných spíme. Cestou myslenia nejde transcendentálnu myseľ pochopiť. Držíme vedomie samotným vedomím, nie pomocou intelektu. Čo sme, keď sme v stave, ktorý nie je možné popísať slovami? Naša telesná totožnosť je veľkou prekážkou. Tak na ňu zabudnime! Akí sme boli, keď tu nebola žiadna skúsenosť tela? Bez tela nevieme, že sme. O telo by teda malo byť dôkladne postarané.

C

Teraz, keď usilovne napodobňujem mŕtvolu si uvedomujem, ako veľmi sa držím života. O tom, že vykonávame nejaký výkon sme presvedčení len kvôli svojej telesnej skúsenosti. V skutočnosti sme ale jej svedkom.



foto: Veronika Resslerová

D

Osvojili sme si stratégie, ktoré prinášajú krátkodobé výhody a ktoré sa dnes ukazujú ako z dlhodobého hľadiska ničivé. Medzitým ale došlo k ich hlbokému zakoreneniu do civilizačných štruktúr, čo veľmi sťažuje ich zmenu. Ide o klasickú otázku vyhynutia kvôli strate flexibility.

E

Nový vynález otvára nové možnosti a poskytuje novú flexibilitu. Vyčerpanie tejto flexibility znamená smrť. Flexibilita by mala byť v súlade s flexibilitou ďalších aktérov. Mala by sa vyznačovať dostatočne veľkou diverzitou, aby vyhovela genetickej rozmanitosti svojich členov a aby bola schopná zaistiť flexibilitu a preadaptáciu nevyhnutnú k prekonávaniu neočakávaných zmien. Teraz a v nasledujúcom období budeme potrebovať ohromné množstvo flexibility, aby sme to vôbec ustáli.

Zánik podľa nutnosti – bezprávie podľa rádu času.

Nekonečná zmena, ktorá žije v nás a prostredníctvom nás tým, že nás prebúdza k neľudskému sa môže javiť necitlivo, iracionálne, no môže nám pomôcť čeliť hĺbkinám toho, čo so sebou zodpovednosť nesie.

F

Keď upadneme do hlbokého spánku bez snov, sme v úplnej tme, nevieme čo sa deje.

Noc, ktorá pomaly prichádza spája živé s neživým. Jedna dlhá tmná noc
Mení živé v neživé

G

S vašou telesnou konzistenciou určite zomriete!

H

Keď myseľ nepracuje, nie je tu ani svet. Keď sa obe ruky dotknú, objaví sa zmyselnosť tela, pocítime teplo druhého, jeho tlak, chvenie, nervozitu, jeho prítomnosť a blízkosť. Blízkosť iného, ktorá sa v tej chvíli dostáva na rovinu seba samej. Pozdrav cudzinca hlboko vo vnútri. Jedným dotykom sa prebudí nekonečno ostatných. Nekonečno iných bytostí, nekonečno rozdielnych priestorov v rôznych časových rovinách. Aspoň pred zaspaním si pripomeňme, že nie sme telo.

Place: New Delhi, India

Date: 20/8/2563

20. septembra 2563 som si v spánku uvedomil, že snívam, a rozhodol som sa, že tou najlepšou vecou ktorú môžem urobiť, je vzlietnuť k oblohe. Zavesil som sa na prúd vzduchu, s ktorým som stúpil veľmi vysoko do stratosféry. Potom som zmenil smer prúdu, aby som sa takto zavesený vo vzduchu mohol dívať na svet. Díval som sa dolu a videl zem ako veľkú guľu. Potom som sa prestal držať prúdu a rozťahol som ruky, aby som lepšie kízal vzduchom. Zostal som celkom vysoko na oblohe, čo stačilo k tomu, aby som si uvedomoval nesmiernosť a krásu tohto širokého oceánu tak, ako vyzerá zhora. Po krátkom čase som veľmi pomaly zostúpil nižšie a zistil, že sa nachádzam v úzkej, ale rušnej ulici v kolónii Majnu-ka-tilla v New Delhi.

Miesto a atmosféra ulice na mňa pôsobili veľmi kľudne. Bolo skoré ráno, tlmené svetlo a šum miesta mi umožňoval nezvyčajne čistý pohľad. Niekde na pozadí zážitku som mal pocit narastajúcej intenzity farieb, emotívnosti a taký zvláštny pocit účasti na veľkolepej skúsenosti. Myseľ zbavená tela je nesmierne pružná a akákoľvek myšlienka sa môže okamžite uskutočniť. Snový stav je rovnako skutočný, ako bdely. Bdely stav vytvoril tento svet. Vieme povedať, prečo sme sa prebudili z hlbokého spánku? A prečo sa v spánku objavil práve tento sen? Bez prebudenia tu nie je žiaden svet. Bdely stav je kópiou snového stavu. Naša súčasná rozprava sa taktiež odohráva v sne. Akonáhle vaša telesná totožnosť zmizne, uvidíte seba samého prestupujúceho celým priestorom. Čo o sebe môžeme povedať v hlbokom spánku? Bdenie, ktoré vyvstáva z hlbokého spánku, je malé, a napriek tomu je v ňom videný rozsiahly svet. Nedôjde k prebudeniu, kto zomrel? Keď ten, kto je hore zaspí, znamená to, že sa samé

poznanie stane nevedomosťou? Keď ste hore cítíte, že ste to vy, kto je prebudený? Nevedomosť nazývaná spánok podporuje všetko. Bdenie je detská nevedomosť. Čo by sa stalo, kebyže nie je spánok? Existujú pravidelné intervaly, prechody z bdenia do spánku a zo spánku do bdeleného stavu. Naša existencia je totiž dočasná.

V medzipriestoroch hovorí množstvo hlasov, čo je niečo ako kakofónia vo vnútri príbehu, ktorá navzájom nejako pôsobí. Príbehy sú pretkané jeden do druhého a v ňom sú zase znovu ukryté. Nedotýkajú sa tieto príbehy vždy, už zo svojej podstaty, poznania alebo invázie, či už chceného alebo nechceného cudzinca, ktorý je ukrytý hlboko vo vnútri? Do seba prepletené príbehy.

Vdychovanie a vydychovanie.

Podme uvažovať o bdení a snení spoločne. Rozdiel medzi bdením a snívaním je len v ich kontinuite. Naša existencia je nestála kvôli striedajúcim sa stavom bdenia a spánku. Čokoľvek je časovo obmedzené, je prechodné a nie je teda skutočné. Keby boli naše sny dôsledne spojené, teda by sa do nich noc čo noc vracali rovnakí ľudia a rovnaké okolnosti, tak by sme museli veľmi váhať, čo je bdenie a čo je sen. A teda ak hovoríme o bdelenom stave, musíme sem zahrnúť aj stav snívania.

Keď sa dve ruky dotýkajú, ako sú si blízko? Dotyk sa pohybuje a ovplyvňuje to, na čo práve pôsobí. Je to elektromagnetická interakcia. To znamená, že nejde o žiaden skutočný kontakt. A preto si možno myslíme, že sa vaše ruky dotýkajú niekoho druhého, keď ich k sebe tlačíte. Ale tak tomu nie je. Môžeme cítiť teplo, hebký povrch pokožky, priamo v mieste, kde sa vaše prsty dotýkajú niekoho druhého, ale to, čo skutočne cítite je elektromagnetické odpudzovanie medzi elektrónmi atómu, ktoré vytvárajú vaše prsty, a niekým, alebo niečím ďalším. Tento svet je nesmierne rozľahlý a ten, kto ho pozoruje je menší než atóm.

Prostredníctvom dotyku cítime prichádzať diferenciálne rýchlosti. Dotyk nie je nikdy čistý a nevinný. To, čo popisujú slová nie je stále a trvalé. Preto je to podobné snu.



foto: Veronika Resslerová

J

Prebuďte sa do sveta, kde nie je nikto hore. Možno je na čase čeliť neľudskému v nás.

K

Sme oblečením, ktoré nosíme? Nie. Rovnako tak nie sme ani telom. Telo je obyčajná bábka vyrobená z potravinovej látky. K činnostiam u každej živej bytosti dochádza preto, aby udržovali jej pocit bytia zaneprázdnený. Veľkým omylom je práve ono stotožňovanie sa s telom a aj to, že sa považujeme za muža a ženu. Aj to, že sa považujeme za ľudskú bytosť, je taktiež chybné. V skutočnosti je naším telom priestor. Rozľahlý priestor je telom univerzálneho prejavu. Život sa tvorí nevedome. Ak je telo skutočné, potom je aj všetko ďalšie skutočné.

Naša zdanlivá forma neostáva rovnaká. Nie sme ani žijúcim, ani tým, kto zomrie. Potrebujeme mať po ruke niečo iné než seba samých, aby sme poznali, že sme? Inými slovami, pokiaľ sme skutočne sami, tak nevieme, že tu sme. Existuje nejaký svet, keď nevieme, že sme? Akonáhle poznáme, že správa o našej existencii je nezmyselná, nie je tu priestor pre žiadne mentálne výtvary. Pokiaľ neexistujem, čo môže existovať? Ako sa tento stav volá?

Zatvorte oči, vidíte prítomie?

A videli ste taktiež tu temnú modrú. Budete si to pamätať?

To temné modré svetlo?

Majte na pamäti, že obavy zabíjajú náš intelekt.

Z miniatúrneho vedomia je možné vytvoriť len falošný obrovský svet. Musíme zničiť ten podivný zvyk stotožňovať sa s telom. A začať premýšľať nad tým, čo v skutočnosti sme a nijako neobmedzovať svoje životy.

L

Myslenie nikdy nebolo bezduchou alebo jedinečnou ľudskou činnosťou.

Skutočná bytosť nie je vec, je to dynamický proces. Nie je možné ho pochopiť. Je to voľne tečúci život bez blokad. Vypočuli sme si, že nie sme telo, ale to by sa malo stať vašou priamou skúsenosťou. Nie je nič zlé na tom, že sa staráme o svoje telo aj keď ním nie sme. Nie som



Dokumentácia performance, *The Earth Trembles* [Ed. 3, Deep Adaptation, Phase II: Ecology Of Our Juridical System], New Delhi, India, 2019. Foto: Aleš Čermák

telo, ale jeho znalec. Pretože neexistuje žiadna forma a ani farba, znalca nejde spozorovať. Telo je vaším prekrytím, nie vašou formou. Dokážete v rozľahlom priestore vidieť nejakú dieru v zmysle prerušenia? Bola doba, kedy sme nevedeli o svojej existencii, potom sa odrazu objavil pocit bytia a spolu s ním tiež svet. Tento svet je ale nemocnicou plnou chorých ľudí. Odmietneme chybný liek, nezákúsime jeho následky. Čo sme, keď sme v stave, ktorý nie je možné popísať slovami?

Mysel dokáže premýšľať len o získaných dojmoch. Ako sa objavujú myšlienky o neznámom? Je snový svet naším výtvorom? Objavil sa sám od seba? Keď sa prebudíte zo spánku, pozorujete okolie a uvedomíte si, že ste hore. Kvôli telesnej totožnosti sa nám všetko javí ako skutočné. Pre beztelesného je to len ilúzia. Pretože sa cítime byť obmedzení na telo, máme voľbu ísť z jedného miesta na druhé. Ale v skutočnosti nie je žiaden pohyb možný. Nie sme obmedzení na telo, pretože sme všade. Príčina toho, že sme sa objavili v tele sa vyjasnila. Stačilo pochopiť, že telo nie je mnou. Môj nepozorovateľný pocit bytia sa stal vesmírom, rovnako ako prebudenie vo vnútri sna dáva vzniknúť celému rozľahlému snovému svetu. Naše bdenie je možné prirovnať k vesmíru, buď k tomuto, alebo k jeho snovej kópii. Za všetky činnosti sú zodpovedné mentálne modifikácie alebo naše spomienky. Budúcnosť ale úplne neskutočná nie je. Skutočné je to, čo je neočakávateľné a nepredvídateľné a taktiež časovo obmedzené.

Epilóg

Input:

Samuel: Práve som hovoril s doktorom a vrel, že sa moja matka potrebuje hýbať minimálne hodinu denne. Prosím, uistíte sa, že dostatočne cvičí.

rozhovor prebiehal nasledujúci deň

Output:

@Mary: Máš chuť si dať dnes nejaký ľahký fyzický tréning?

Alice: Áno, ale nie viac ako 15 minút, prosím.

@INTERNET: [rýchle vyhľadávanie kľúčových slov starší, ľahká aktivita, 15 minút]

krátko nato

@Mary: Stiahol som z YouTube pätnásťminútové cvičenie jógy, prosím pozerať sa na to, kedykoľvek budeš môcť.

o niekoľko hodín neskôr

@Mary: Idem nakúpiť.

@INTERNET: [rýchle vyhľadávanie kľúčových slov priemerná rýchlosť chôdze, staršia osoba]

@INTERNET: [vyhľadávanie v aplikácii Google Maps vzdialenosť obchodu v okolí]

@Mary: Hej, prečo dnes nejdeš do Yummy Food Marketu? Malo by to trvať 45 minút, tam aj spať, takže ti zvýši čas na denný tréning.

@Mary: Ďakujem za návrh.¹⁴

¹⁴ Čermák A (2019) *Return.Self.New*, Brno: Vysoké učení technické v Brně, Fakulta výtvarných umění, pp. 80-1.

Postskriptum

Samotná forma experimentovania je vždy o kontakte. Experiment je živá, dýchajúca konfigurácia sveta. Priestor je veľmi, veľmi jemný a vaše vedomie je ešte jemnejšie.

Fungujeme v tomto svete založenom na našich predstavách, ktoré nemajú žiadnu existenciu. Okrem myšlienok tu preto nič také ako svet nie je. Musíme zničiť ten podivný zvyk stotožňovať sa s telom a znovu uvažovať o tele, ktoré je tak ťažké získať. O telo by teda malo byť dôkladne postarané!

Náš svet je iba výplodom nášho vedomia a ten zakúsime v okamihu, kedy si uvedomíme, že existujeme. Bol tu nejaký svet ešte pred naším zrodením? Svet bez nás? Na to si musíme odpovedať na základe priamej skúsenosti. Akonáhle dostatočne neskúmame samých seba, nechávame čakať svet. Sami sme nástrojom pre svoju činnosť, žiadne iné skutočne spoľahlivé nástroje nemáme. Bez dôkladného preskúmania ale nie je možné túto hádanku rozlúštiť.

Pretože je svet falošný, nezaslúži si žiadnu zvláštnu úctu. Ale napriek tomu sa pýtam, čo potrebujeme k tomu, aby sme falošným svetom pohli? Vstúpil do prázdnoty, otvoril sa možnostiam a blúdiť. Zakúsil túto živú dýchajúcu neurčitost' ne/bytia. To, čo je skutočné, je naozaj nezávislé. Keďže existencia jedinca závisí na existencii sveta a je so svetom ohraničená a vymedzená, nemôže byť skutočná. Pokiaľ je vaše telo určené k zániku, prečo ho nevyužiť čo možno najlepšie? To, čo považujeme za jedinca, môže byť niečo úplne iné.

Boris Ondreička

Spev o Spätnej väzbe

Spätná väzba?

Je nejaká spätá väzba?

Nie je žiadna spätá väzba.

Potrebujeme akúsi spätú väzbu.

Nemôžeme čakať akúkoľvek spätú väzbu!

Prečo to robíš, ak nie je žiadna spätá väzba?

Spätá väzba nie je autonómna.

Spätá väzba sa nezjavuje sama od seba.

Musíme sami zaistiť spätú väzbu!

Ako?

Spätá väzba sa zjavuje, keď existuje slučka medzi vstupom a výstupom.

Signál obdržaný mikrofónom je zosilnený a posunutý ďalej reproduktorom.

Zvuk z reproduktora môže byť potom obdržaný mikrofónom opäť, ešte zosilnený, a nato posunutý ďalej reproduktorom znovu.

Frekvencia vyplývajúceho zvuku je určená rezonanciou frekvencií v mikrofóne, zosilňovači a reproduktore, akustikou miestnosti, smerovým snímačom a vlnením mikrofónu a reproduktora, a vzdialenosťou medzi nimi.

Vibrácie, frekvencie vs. frekvencie, rezonancie.

Konverzácie. Konverzie.

Kon = pre. Verse = proti.

Kon & Verse.

Načo je „slučka“ potrebná v našom prípade?
Ako môžeme skonštruovať slučku, v našom prípade?
Čo je vstup a výstup, v našom prípade?

Čo je mikrofón, zosilňovač, mixér, reproduktor, v našom prípade?
Ako môžeme definovať reprezentamen akustiky miestnosti, smerový snímač a vlnenie, v našom prípade?
Ako môžeme definovať aspekt vzdialenosti, v našom prípade?
Ako môžeme sprostredkovať vzdialenosť, v našom prípade?¹⁵
Môžeme zostrojiť nástroje, spätно-вázbiče, v našom prípade?
Je akákoľvek možnosť vytvoríť uspokojujúcu online spätnú väzbu, v našom prípade?
Môže byť spätná väzba produkovaná „bezdrôtovo“?

15 Každý tón sa ladí v rozdielnej vzdialenosti, uhle a pozícii.

Kfmm!
Slučkuj!
Obvoduj!
Odrážaj!
Skresľuj!

Kfmmíť zadok.

Čo je ten „zadok“?
Nie je ten „zadok“ popravde „predok“?
Alebo to znamená, že chceme v „zadku“, čo sme vyslali do „predku“?
„Zadok“? Ako akýsi zisk?
Znamená „predok“ respondentov, agentov, publiká / návštevníkov, klientov, investorov?
Znamená „predok“ bojisko?
Dá sa myslieť a konať lineárne
(úsečka javisko >> << hľadisko)?

Je jama medzi javiskom a hľadiskom?
Je priepasť medzi svetlým javiskom a tmavým hľadiskom?
Je priepasť medzi javiskom a hľadiskom prienikom, spojkou, kooperatívnou podmnožinou?
Dáva zmysel eliminovať hranicu medzi javiskom a hľadiskom?

Musíme sa potopiť dole do hľadiska?
Je hľadisko tekuté?
Je hľadisko hlboké?

Čo sú tie anonymné tvory žijúce v temnej hĺbke hľadiska?
Nepotrebujeme nejaké prístroje na potápanie?
Akú výživu máme poskytnúť na kŕmenie zadku¹⁶?
Je ten zadok domáce zvieratko?

Ako môžeme definovať interpretanty toho všetkého?
Ako môžeme definovať, sfunkčňovať a starať sa o udržateľnosť orgánov spätnej väzby?
Eliminuje participácia intimitu, subjektivitu, a obracia to všetko na politicky korektnú normativitu, ktorá katruje zmysel, význam našich signálov?
Participačný chaos žiada svoju vlastnú spätnú väzbu?

Spätná väzba sa zjavuje ak je zvuk z reproduktora väčší ako zvuk hlasu.
Znamená to, že spätná väzba (tretí zvuk /γ) preberá rozoznateľnosť našich signálov?
Znamená to, že spätná väzba v podstate pracuje proti nám?

Kfmm zákulisie!
Uctievam svoju osamelosť.

¹⁶ Text bol originálne písaný v Angličtine. „Kŕmenie zadku“ zodpovedá „feed the back“.

Revis

Register

Arns RG and Crawford BE (1995) Resonant cavities in the history of architectural acoustics. *Technology and Culture* 36 (1): 104–135.

Augoyard JF and Torgue H (eds) (2005) *Sonic experience: a guide to everyday sounds*. Montreal: McGill-Queen's University Press.

Augustinus A (1999) *Vyznání*. Praha: Kalich.

Blessner B and Salter LR (2009) *Spaces Speak, Are You Listening? Experiencing Aural Architecture*. London and Cambridge: MA.

Corbin A (2004) Identity, Bells and the Nineteenth-Century French Village. In: *Hearing History: A Reader* (ed Mark Michael Smith). Athens: University of Georgia Press, pp.184–206.

Corbin A (1998) *Village bells: sound and meaning in the nineteenth-century French countryside*. New York: Columbia University Press.

Cox C (2018) *Sonic Flux: Sound, Art and Metaphysics*. London: The University of Chicago Press.

Čermák A (2019) *Return Self*. New. Brno: Vysoké učení technické v Brně, Fakulta výtvarných umění.

Green E (2001) *La parole baroque*. Paris.

Hainge G (2013) *Noise matters: towards an ontology of noise*. New York: Bloomsbury.

Howard D and Moretti L (2009) *Sound and Space in Renaissance Venice. Architecture, Music, Acoustics*.

New Haven, CT and London. Howes D, Toner JP and Classen C, et al. (eds) (2014) *A Cultural History of the Senses*, 6 vols. London: Bloomsbury Publishing.

Chapman D (2017) *Context-based Sound and the Ecological Theory of Perception*. In: *Organised Sound*, 22 pp.42–50. DOI:10.1017/S1355771816000327

Ingold T (2007) *Against Soundscape*. In: *Autumn Leaves: Sounds and the Environment in Artistic Practice* (ed Angus Carlyle). Paris: Double Entendre, pp.10–13.

Kahn D (2009) Alvin Lucier: *I Am Sitting in a Room, Immersed and Propagated*. In: *OASE #78 Immersed: Sound and Architecture*. (eds Avidar P, Ganchrow R and Kursell J), Rotterdam: NAI Publisher, pp.24–37.

Kahn D (2013) *Earth Sound Earth Signal: Energies and Earth Magnitude in the Arts*. Berkeley: University of California Press.

Kelly C (2017) *Gallery Sound*. New York: Bloomsbury Academic.

Kvicalova A (2018) *Kirche. In: Handbuch Sound: Geschichte-Begriffe-Ansätze* (ed Morat D and Ziemer H), Stuttgart: Verlag J.B. Metzler, pp.262–5.

Kvičalová A (2019) *Listening and Knowledge in Reformation Europe: Hearing, Speaking and Remembering in Calvin's Geneva*. Cham: Palgrave Macmillan.

LaBelle B (2010) *Acoustic territories: sound culture and everyday life*. New York: Continuum.



LaBelle B (2009) Other Acoustics. In: OASE #78 *Immersed: Sound and Architecture.* (eds Avidar P, Ganchrow R and Kursell J), Rotterdam: NAI Publisher, pp.14–23.

Lucier A (1995) *Reflections: Interviews, scores, writings = Reflexionen : Interviews, Notationen.* Köln: MusikTexte.

Schafer RM (1994) *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world.* Rochester: Destiny Books.



Ján Solčáni (Skupina) (ed.) Nothing to hear

Editor
Ján Solčáni
(Skupina)

Texty
Anna Kvíčalová, Boris
Ondreička, Aleš Čermák

Vydané
Vysoké učení technické
v Brně, Fakulta výtvarných
umění, Brno, 2020

Korekcie a preklad
Lukáš Lengyel, Ján Solčáni

Tlač
Copyvalt s.r.o., Košice

Náklad
300 ks

Design
Deep Throat Studio
& Matej Vojtuš

ISBN
978-80-214-5884-0

**Tento zborník vzniká
ako podklady k výstave
Nothing to hear, realizovanej
v Galérii Tabačka v Košiciach,
v termíne 27/8 – 24/9/2020.**

Kurátor výstavy
Skupina, Ladislav „Mirvis“
Mirvald

Produkcia
Skupina

Architektúra
Skupina,
Ladislav „Mirvis“ Mirvald,
Deep Throat Studio

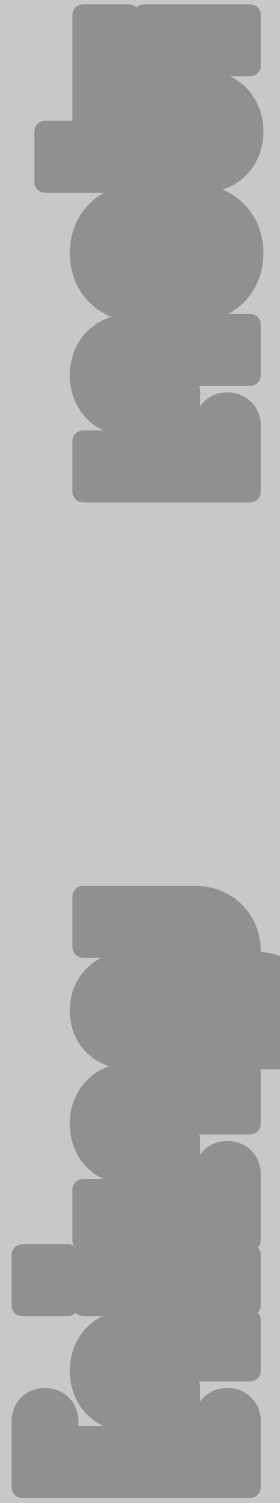
**Táto publikácia – s výnimkou
citácií – je licencovaná v rámci
Creative Commons Attribution
ShareAlike 4.0 International
License (CC BY-SA).**

Pre viac informácií navštívte
[http://creativecommons.org/
licenses/by-sa/4.0/](http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

**Z verejných zdrojov
podporil Fond na podporu
umenia. Zborník vychádza
s finančnou podporou Fakulty
výtvarných umění VUT v Brne.**



SKPN007
skupinaaaaa.com



ਜਾਂ

ਜਿਏਨਾ