

DOKUMENT **Fonická poézia a hudba**

MILAN ADAMČIAK

Vokálna hudba prezentuje dva navzájom odlišné prejavy: reč a hudbu. Ich spoločným znakom je komunikatívny charakter, snaha po určitej výpovedi.

Výpoveď jedného i druhého faktora vokálnej hudby predpokladá znenie. Jej vyjadrovacím prvkom je zvuk.

Raz je to zvuk s plným sémantickým obsahom, viac alebo menej zrozumiteľným (jazyk, reč).

Inokedy zvuk vnucujúci určitú predstavu (hudba).

A napokon, zvuk vypovedajúci sám za seba, prejavujúci svoju existenciu vo všetkých možných podobách a situáciách.

Ide o materiálne prejavy, predpokladajúce svoju materiálnu povahu a pôsobenie na ďalšiu materiu. Zároveň pôsobia navzájom voči sebe, bez toho, že by jeden druhý nivelizoval či vylučoval.

Súčasnú pôsobenie dvoch komunikačných systémov teda predpokladá ich „spoluhru“, ich súlad či protirečenie, schopnosť prispôbenia sa, podradenia či rovnováhy.

S prevládajúcim hudobným charakterom sa stretávame vo vokálnej hudbe rôznych štýlov, rôznych období.

O vyrovnanom pomere oboch systémov (reči a hudby) možno hovoriť len s veľkou rezervou. Takýto stav by mohol byť ideálny.

Do akej miery sa hudba prejavuje v poézii? Príliš široký pojem poézie dovoľuje množstvo pohľadov. Náš pohľad sa sústreďuje na jeden z novších poetických prejavov, na tú oblasť, ktorá má k hudbe vari najbližšie.

Žijeme v dvadsiatom storočí a zaujíma nás predovšetkým súčasné dianie. Nestrácame kontext s minulosťou, ak sa dívame pred seba. Mimočodom, k nášmu pohľadu patrí i pohľad späť.

Tento pohľad neopúšťa pôdu dvadsiateho storočia. Patrí k nej. (I keď možno ísť ešte oveľa ďalej do minulosti — korene „zvukovosti“ poézie siahajú veľmi ďaleko.)

Budeme teda hovoriť prevažne o poézii. O poézii narábajúcej s materiou, ktorá má čosi spoločné (i keď nie totožné) s hudbou. O takej, ktorá ako svoj

„základný kameň“ používa zvuk.

Týmto základom môže byť rovnako plnohodnotné slovo, prejavujúce sa ako nositeľ určitého zvukového charakteru, rovnako slabika alebo hláska, a práve tak akýkoľvek iný zvuk fonančných (a nielen týchto) orgánov človeka.

Označme poéziu, ktorá narába s takouto materiou ako s nositeľom estetického významu, pojmom (dnes už bežným) *fonická poézia*. Náš pohľad bude patriť jej.

Výrazné počiatky využitia zvukového charakteru slov, slabík či hlások môžeme položiť (ak obídeme dávnu minulosť) do prvých desaťročí nášho storočia.

Dadaizmus a futurizmus boli v tejto oblasti azda najplodnejšie (hoci v žiadnom prípade nemôžeme hovoriť o ich prvenstve).

Nemálo súčasných predstaviteľov fonickej poézie sa odvoláva predovšetkým na podobné kreácie dadaistov; iní sa obracajú k Mallarmému, Morgensternovi. Mnohé podnety vyšli od ruských futuristov.

Prevládajúcou bola snaha o vytvorenie nového jazyka pôsobiaceho predovšetkým zvukmi.

Vytvorenie akéhosi „absolútneho“ jazyka podnietilo vznik absolútnej básne.

Nová senzibilita dovedla jazyk k používaniu abstraktných slov s neznámym obsahom, avšak so silným estetickým pôsobením, ktorého nositeľom je osobitá „zvukomalebna“ stavba veršov:

Kikakoku! Ekoralaps! Wiso kollipanda opolôsa
Ipassata ih fuo Kikakoku proklinthe peteh. (Paul Scheerbart, 1900).

Snaha prekonať univerzálnosť takéhoto jazyka vedie k vytváraniu ďalších podobných abstraktných slov (pojmov). Porovnajme časť povestnej Morgensternovej básne *Das grosse Lalula* v origináli s prekladom J. Hiršala a B. Grögerovej:

Kroklokwaſzi? Semememi!
Seiokronto — prafriplo:
Bifzi, bafzi, hulalemi:
quasti basti bo...
Lalu lalu lalu lalu la!

Kraklakvakve? Koranere!
Ksonsirýři — guelira:
Brifsi, brafsi, gutužere:
gasti, dasti kra...
Lalu lalu lalu lalu la!

Vidíme, že ostáva forma básne, zachová sa rým, quasi logická stavba viet. Jazyk však neopereje pojмами známymi z bežnej reči. Jeho sféra je kdesi mimo racionálna, jeho obsah je predovšetkým hudobný. Možno tvrdiť, že sa pohybuje kdesi v zaume.

Zaum. „Zaumný jazyk — to znamená jazyk, ktorý sa nachádza za hranicami rozumu“ (Velemir Chlebnikov, 1920).

Za hranicami rozumu sa však svet nekončí. Ostáva fantázia:

Lulla, lolla, lalla — lu
Liza, lolla, lulla — li
Chvoji šujat, šujat
Tii — i — tí — i — u — u
(Jelena Guro, ca 1910)

Napriek patričnej miere logičnosti stavby týchto a mnohých podobných veršov, nemôže nás nezaujať osobitý, spevný ráz textu, nie nepodobný detským riekankám. Odvolávanie sa na detský prejav je u tvorby dadaistov obzvlášť markantné.

Dadaisti priniesli do oblasti zvukovosti poézie niekoľko podnetov. Jedným z nich sú Lautgedichte, prevládajúce najmä v tvorbe Hugo Balla a Raoula Hausmanna.

„Das Lautgedicht ist eine Verbindung von Atem und Sprachhandlung... Um diese Komponente typographisch auszuschnücken, verwendet ich kleine und größe Buchstaben, um ihnen so den Charakter einer musikalischen Schrift zu geben. So entstand das optophonetische Gedicht.“¹ (Raoul Hausmann).

Snaha o zvýraznenie zvukovej podoby textu sa teda odráža v jeho grafickej podobe. Dadaisti boli poučení futurizmom.

¹Pozn. red.: Zvuková báseň je spojenie dychu a rečového aktu... Na typografické vyzdobenie týchto komponentov som použil malé a veľké písmená, aby som im dal charakter hudobného písma. Tak vznikla ortofonetická báseň.

²Pozn. red.: Báseň, ktorú som zaranžoval s Huelsenbeckom a Jankom nie je zhudobnenie, ale pokúša sa pozmeniť dojem zo simultánnej básne, ktorá tým získava nový rozmer. Paralelné čítanie, ktoré sme zrealizovali 31. marca 1916, Huelsenbeck, Janko a ja, bolo prvé scénické stvárnenie tejto modernej estetiky.

U Marinettiho „tučná písmena ilustrujú fortissima, štíhlá rada písmen je staccato, kurzíva legato, slabé typy pianissimo.“ (Teige). Typografické usporiadanie textu zároveň určuje rytmus a tempo reálnej zvukovej podoby básne.

Podoba „opto-fonetických“ básní sa nám dnes javí značne primitívna. Je však faktom, že pri tom všetkom sa práve tento typ poézie ukázal ako značne podnetný. Jedna z básní Raoul Hausmanna „fmsbw“ podnietila Kurta Schwittersa k vytvoreniu „Ursonáty“, ktorej partitúra nám pripomína súčasné verbálne partitúry Novej hudby.

So zvukovou podobou dadaistických Lautgedichte sa stretávame na gramoplatni v revue francúzskych experimentálnych básnikov OU 1965. Sympatický prednes autora (R. Hausmann) aspoň čiastočne približuje túto tvorivú oblasť dadaizmu. Inou formou „zhudobnenia“ básne v dadaistickej tvorbe boli „poèmes simultanes“.

„Le poème que j'ai arrangé avec Huelsenbeck et Janko ne donne pas une description musicale mais tente à individualiser l'impression du poème simultan auquel nous donnons par là une nouvelle portée. La Lecture parallèle que nous avons fait le 31. mars 1916, Huelsenbeck, Janko et moi, était la première réalisation scénique de celle esthétique moderne.“² (Tristan Tzara)

V partitúre tejto simultánnej básne sa stretávame so súčasným znením troch samostatných textov — nemeckého, anglického a francúzskeho. Okrem bežného prednesu je použitý spev (nenotovaný!), bicie nástroje (v „intermède rythmique“ — cliquette, grosse caisse a píšťala), pričom nie sú vynechané ani dynamické znamienka). Mimo chodom, spomeňme si na Beriovo „Thema. Omaggio a Joyce“, v ktorom autor v pretransformovanej podobe používa anglické, francúzske a talianske znenie fragmentu z Joyceovho Ulyseasa.

Kým u dadaistov ide predovšetkým o básnickú, nie hudobnú tvorbu, nestretávame sa s vedomou aplikáciou formových princípov hudobných, v neskoršej tvorbe nachádzame už použitie

hudobných foriem (napr. v Sanguinetiho simul-
tánnej poézii formu fúgy), u Artura Pétronia pre-
cízne využitie rytmu, s patričným dôrazom na po-
užitie hudobných nástrojov, predovšetkým bicích.

S inou polohou simultánnej recitácie sa stre-
távame (ešte stále na pôde avantgardy dvadsi-
ateho storočia) u voicebandu Emila Františka Bu-
riana. Dôkladne premyslená a precítená zborová
recitácia sa stáva nositeľom zvukovej energie bás-
nických textov, nie vždy vyložene zvukového cha-
rakteru.

„Jsou to básně, které se v ústech voicebandu
proměňují v hudbu, a hudba, která vlastně s hud-
bou nemá co dělat, protože neobsahuje tóninu a
není ani temperovaná, ani šestnáctino- nebo čty-
řiadvacetinotónová...“ (E. F. Burian).

Potiaľto narába poézia so zvukom bez použi-
tia technického spracúvania textu, recitovaného či
spievaného. Postačuje ľudský hlas, bez vonkajších
zásahov.

Na novej rovine sa nachádza fonická (audi-
tívna) poézia súčasného obdobia.

Jej východiskom býva záznam ľudského hlasu
na magnetofónovom pásiku. Ako prvky zvuko-
vého materiálu slúžia takmer v rovnakej miere
básnické texty, útržky viet, slová, slabiky, hlásky a
iné zvuky fonačného aparátu. Nezriedka sa stretá-
vame i so zvukovým záznamom napr. tepu srdca,
krvného obehu a pod. Ide však o zvuky vyplýva-
júce z ľudského organizmu.

Takúto zvukovú matériu jednotliví autori vy-
užívajú pomocou metód konkrétnej hudby. Zrých-
ľovaním, spomaľovaním, retrogradačným prehrá-
vaním, montážou, mixážou alebo filtrovaním a
inými spôsobmi práce s magnetofónovým záz-
namom vzniká básň-skladba, svojim charakterom
viac-menej príbuzná hudbe.

Nahrávky sa vydávajú formou zvukovej prí-
lohy (ako mikroplatňa, fonokarta a pod.) k časopi-
som a revue experimentálnej poézie.

Partitúry, písomné záznamy takýchto kreácií
sa niekedy približujú k partitúram hudobným
(máme na mysli predovšetkým partitúry Novej
hudby), inokedy k výtvarným prejavom lettrizmu.

Pestrosť súčasnej fonickej poézie nám nedo-
voľuje kompletizovať náš pohľad na túto interme-
diálnu oblasť. Takmer každý autor reprezentuje

(do značnej miery ešte stále na experimentálnej
báze) svojrázny prístup k tvorbe fonickej poézie.

Pokúsme sa aspoň niekoľkými slovami priblí-
žiť tvorbu niektorých predstaviteľov tohto trendu
súčasnej poézie.

Henri Chopin. Jedna z najvyhranenejších po-
stáv francúzskej experimentálnej poézie. Jeho
básne využívajú okrem bežných jazykových fo-
riem prejavu citlivo, až muzikantsky precízne
spracúvanie zvukov ľudského tela. Nová senzibi-
lita sa tu prejavuje vo výrazne humánnej rovine
so silným emotívnym výrazom. Z jeho skladieb
možno spomenúť *Energiu spánku*, narábajúcu so
záznamom dýchania, značne prekomponovanú a
svojou polohou sa blížiacu ku konkrétnej hudbe.
Trebá však poznamenať, že táto blízkosť je iba for-
málna — tesnejšie väzby s hudbou sa zatiaľ preja-
vujú dosť zriedka. Iná Chopinova básň *Hluk mo-
jej krvi*, predvedená na Štokholmskom festivale fo-
nickej poézie 1969, používa ako hlavný a jediný
„motív“ celku záznam krvného obehu. Kým táto
oblasť je jedným z najkrajnejších prejavov fonickej
poézie, nemôžeme nespomenúť Chopinovu prácu
s bežným jazykovým materiálom (napr. *Reč mi-
nistrov v revue OU* 1965).

V oblasti využívania textových predlôh sa
pohybuje tvorba Bernarda Heidsiecka. Heidsieck
pracuje so sémanticky plnohodnotným textom
buď v simultánnom toku niekoľkých textov, alebo
v „jednohlase“ s patričnou dávkou vtipu až sar-
kazmu. Zreteľne básnickej orientácii autora na-
svedčuje i prevládajúca logická štruktúra textu i
keď nie vždy s vyslovene poetickým obsahom. Par-
titúry jeho fonických básní ostávajú v tradičnom
zápise básnického textu, ktorého znejúca podoba
je značne vzrušujúca a má primeraný spád. Hu-
dobnosť či zvukovosť textu je voči tvorbe Chopi-
novej dosť chudobná.

Výrazná zvukovosť je krédom fonických básní
ďalšieho z francúzskych konkretistov — Francois
Dufrénea. Prekvapujúce zvukové bohatstvo jeho
kreácií nasvedčuje úpornému hľadaniu nových vý-
razových prostriedkov. Básnik sa vzdáva pojmo-
vého jazyka, jeho výpoveď je príbuzná výpovedi
skladateľa. Dufréneove skladby sa často uvádzajú
na hudobnej pôde, čomu nasvedčuje i zaradenie
jednej z jeho fonických básní do gramoplatne s vý-

razne hudobným obsahom. V jeho poézii sú zastúpené najrozličnejšie hlasové prejavy, od dýchania cez chrapot, syčanie, hvízdanie po rečové prvky v rôznom hlasovom zafarbení v nezvykle bohatej miere a s dostatočnou dávkou zmyslu pre gradáciu a formové usporiadanie celku. „Pokud se mne týče, rozhodl jsem se podle svého temperamentu, že rozezpívám třeba i útroby lidského těla, zachováva je určitý odstup od provedení skladatelova...“ hovorí Dufřéne vo svojej Pragmatike krirytmu.

Ešte výraznejšie sa k hudbe dostávajú vo svojej tvorbe nemeckí básnici Ferdinand Kriwet a Hans G. Helms. Kriwet vo svojom „Texttheater“ používa priamo určenie hlasov (S, 2A, T, 2Bar, B), udáva minutáž, miestami približnú tónovú výšku atď. Základným stavebným prvkom je text, lineárne i horizontálne použitý bez nejakého výraznejšieho zvukového charakteru. Partitúra „Texttheater“ sa podobá verbálnym partitúram Novej hudby, ide skôr o druh scenára. Často citovaná skladba (báseň?) „Fa: m Ahniesgwow“ Hansa G. Helmsa využíva viac než dvadsať rozličných jazykov, ktoré autorovi slúžia na vytvorenie „Geschichte“ s podstatnou dávkou zvukovosti. Veľký počet jazykov nedovoľuje „poslucháčovi“ sledovať sémantickú štruktúru textu, čím sa skladba stáva skôr nositeľom hudobného (zvukového) než slovného, jazykového obsahu. Dôraz na formovú ucelenosť a tesná blízkosť vokálnej hudbe sú dôvodom častého spomínania Helmsovej skladby Fa: m Ahniesgwow i ďalšej „vokálnej“ skladby Golem práve v súvislosti s hudbou.

Jedným z ukázkových typov fonickej poézie, nevzdávajúcej sa významového charakteru slovného vyjadrenia, sú fonické básne Paula de Vree. Snivý charakter jeho krátkych, cca jednominútových básní silne pôsobí na poslucháča svojou kultivovanosťou, miernosťou zvukového materiálu (niekoľko slov) a udivujúcou nežnosťou. Najmä jeho báseň Veronika, používajúca približovanie a vzdalovanie sa mena s niekoľkými fragmentmi viet, sugeruje poslucháčovi bezprostredný zážitok. Iný text A rose is a rose používa výrok z Gertrudy Steinovej ako jediný zvukový materiál v niekoľkých farebných variantoch s použitím echa. Stručnosť a striedmosť vyjadrovacích prostriedkov nám vnucuje prirovnanie s tvorbou Antona Weberna.

Z českých predstaviteľov fonickej poézie uveďme predovšetkým Ladislava Nováka s niekoľkými nemalo zaujímavými básňami tohto žánru. Novák ako základný a jediný stavebný element niekoľkých svojich básní používa jednu vetu (napr. Moja chvála českej reči je rozdelená do siedmich hlasov, z ktorých každý interpretuje časť vety – spoluhlásky, jedno, dve až štyri slová vety v určenej minutáži niekoľkokrát opakované: záverečná časť je zrkadlovým obrazom predchádzajúcej). V básni Zkapalnění mistra Dekárta používa Descartov parafrázovaný výrok: „Mluvim, tedy jsem“ v niekoľkých intonáciách so súčasným znením deformovaného tvaru vety ako sprievodného zvukového poľa. Záver je doplnený kódom „Jsem to, co a jak mluvím...“ Iná z jeho obsiahlejších prác používa vtipný autorov text „Ven nebo dovnitř“ technikou prelínania sa niekoľkých samostatných textových prúdov.

Z tvorby básnika a maliara Jiřího Koláři uveďme predovšetkým jeho Odysseu, báseň na vokál „O“ v podobe clustra zboru s „vypichovaním“ jednotlivých hlások na rôznych tónových výškach a v rôznych farbách. Predlohou tejto fonickej básne bola autorovi jeho staršia vizuálna báseň. V iných fonických básňach používa Kolář – podobne ako ďalší českí konkretisti Josef Hirschal a Bohumila Grögerová – predovšetkým techniku mixáže a zmeny rýchlosti magnetofónového pásika. Napriek jednoduchosti použitých metód možno povedať, že táto oblasť tvorby českých konkretistov dosahuje perspektívne výsledky.

Fonická poézia nie je záležitosťou módy, je logickým dovršovaním cesty, otvorenej na prahu nášho storočia. Nemôžeme tvrdiť, že by poézia v oblasti experimentovania so zvukom vošla do slepej uličky. Skôr naopak – cesta je príliš voľná, je tu možnosť voľby z ešte nepoznaného množstva variantov.

Pokusy o integralizáciu umení nie sú nové, bolo by teda prekvapujúce a prehnané, keby sme sa snažili chápať snahy o zblíženie poézie a hudby v oblasti fonickej poézie za definitívne. Nie je nevyhnutné robiť uzávery u otvorených záležitostí – stačí pozorovať.

text pôvodne vyšiel v časopise Slovenská hudba
č. 6 – 7/1971