

## ŠTÚDIA **Korela(k)tivita tekutej hudobno-umeleckej intermediality**

JÚLIUS FUJAK

*Éra špecializácie nám priniesla umenie zvuku,  
ktoré popiera zvuk, a umenie zvuku, ktoré popiera umenie...,  
hudobnú drámu, ktorá popiera drámu, a drámu,  
ktorá — v protiklade s praxou všetkých iných  
ľudí na svete — popiera hudbu.*  
Harry Partch

Predmetom úvah tohto textu je zlomkový výsek témy reflektovanej a nahliadanej z rôznych uhlov vlastne po celý čas existencie umeleckých prejavov prinajmenšom od staroveku — témy pôsobenia rôznych vzájomne usúvzťažnených umení, resp. hľadania príčin vplyvu a dosahu ich celistvo procesualnej interakcie na možný, ňou vyvolaný pozmenený stav (ne)vedomia človeka, ktorý ju vníma. V tomto prípade pôjde ťažiskovo o poznámky smerujúce k postihnútiu povahy umelecky nekonvenčnej intermediality v súčasnosti, a to z pozície hudobnej estetiky a semiotiky v interdisciplinárnych presahoch do príbuzných humanitných disciplín.

1 Prirodzená súvzťažná spätosť hudby a iných umeleckých médií má korene už v dávnomveku. Priamo totiž súvisí s pôvodnou organickou synkretickosťou rôznych, až v neskorších obdobiach separovaných umeleckých činností, čiže s tzv. *corporeality* umeleckého prejavu. Ide o termín amerického nekonvenčného skladateľa a hudobno-intermediálneho brikolóra Harryho Partcha vyjadrujúci *corporeálnu* (telesnú) jednotu slovného, zvukového a pohybového gesta v *reálnom* čase. Archetypálne *corporeálna* celistvosť umeleckej intermediality (a v nej prítomná korelácia hudby a iných umení) je charakteristická a zakladajúco príznačná pre všetky rituály starovekého divadla rôznych kultúr (antického, čínskeho, indického, japonského divadla Nó a i.). Harry Partch, oprávnený kritik neprirodzenej extrémnej špecializácie v umení, hneď v úvodnej časti svojej knihy *Genesis of A Music* odlišuje *corporeálnu* a tzv. abstraktnú hudbu. Kým *corporeálna* hudba je, ako už bolo naznačené, viazaná svojimi „súrodeneckými“ vzťahmi s ďalšími umeleckými médiami v období protorituálu a rituálu, abstraktná hudba (primárne v európskom priestore) predstavuje tú „vetvu“, ktorá sa emancipačne osamostatnila v obdobiach post- a pseudorituálu (V. Miko).

Po pripomenutí *corporeálneho* ukotvenia hudby staroveku treba brať na zreteľ aj schopnosť

hudby viazať sa obapolne na symbolické významy (číslo — *quadrivium*), ako aj na mimetizmus a psychológiu (slovo — *trivium*), čo hudbu samo osebe predurčuje na intermediálny dialogický kontakt s inými druhmi umenia. S reinkarnáciou princípu celistvosti mixmediálneho umeleckého gesta gréckej antiky — persuzívnym účinkom trojjedinej choreiy na aktuálny stav (*páthé*) a charakter (*éthé*) človeka (V. Godár) — sa napokon stretávame aj v renesancii (spomeňme pôvodné motivácie vzniku opery). K jeho modifikovanej aktualizácii nie náhodou dochádza frontálne aj na prelome 20. a 21. storočia.

Paralelne s procesom postupného oslabovania *gutenbergovskej* (ohniskovo na slovo orientovanej) civilizácie sme totiž v súčasnosti konfrontovaní s nástupom komplexnejšej, senzorickej „multimediálnej“ paradigmy vnímania. Ide o skutočnosť, ktorú masmediálne korporácie pochopili a v intenciách svojho trhového profitu ju brilantne využívajú, zneužívajúc pritom nebývalé možnosti vyspelých digitálnych technológií masmedií a internetu. Iným, revitalizačným spôsobom na túto situáciu reagujú/mali by reagovať súčasné experimentálne intermediálne umelecké projekty.

2 V súvislosti s prirodzeným potenciálom hudby viazať sa na rôzne umelecké médiá je možné prista-

viť sa pri význame kategórie telesného (implikujúcej všetky naše zmysly a ich väzby na jednotlivé druhy umenia).<sup>1</sup> Fenomenalita telesného, resp. tela je centrálna napríklad v koncepcii tzv. telesnej semiotiky hudby talianskych muzikológov Gina Stefaniho a Stefanie Guerry Lisiovej. Telesné a telo tematizujú neraz ako metaforické synonymum celostného. Zrakovú, sluchovú či hmatovú percepciu, jej uvedomovanie i jej tvorivú transpozíciu a projekciu v umeleckých prejavoch reflektujú z uhlov archetypálne kozmicko-semiotických, fylogenetických, ontogenetických i osob(nost)ne historických. Telo zároveň obaja chápu v totalite, resp. globalite jazykov, psychosomatickej jednoty, stratifikácie pamäti, synestézie, emocio-tóno-fonosymbolických procesov, bio-energetickej štruktúry a organizmu.

Živý organizmus ako existenciálny fenomén je jednou z ústredných tém výskumu Eera Tarastiho z Helsínk. Telo, ktoré v jeho chápaní nemusí byť dualitným náprotivkom vedomia (veď ono samo v ňom „sídlí“), taktiež neinterpretuje len ako biologicko-animálny korpus. Ľudské telo ako interpretant podľa neho nie je vecou, ale úchvatným vysielajúcim i prijímajúcim semiotickým fenoménom a sieťou interpretatívnych procesov, prítomných aj v abstraktnej hudobnej inteligencii.

Jedným z centrálnych motívov kontextu chápania telesného sa stáva pojem *gesta*. A to nielen v zmysle podstatnej prítomnosti vizuálneho a pohybového rozmeru koncertov (o ktorý sa človek v prípade rozjímania so zavretými očami, ako spomínal už I. Stravinskij, ochudobňuje). Taliansky semiotik a špičkový pozaunista Michel Lomuto v prednáške *Listening to Gesture* (Načúvanie gestu) prednesenej na 9. ICMS v Ríme v priamom poukaze na Husserlovu fenomenológiu objasnil chápanie výrazovo-významového rozmeru pojmu *gesta* na príklade Cézannovho zátišia — Cézan-

novo výtvarné gesto nespočíva v zobrazovaní a portrétovaní jablka ako veci, ale vo vyjadrení vlastnej *skúsenosti* jablka. V hudbe — či už samotnej, alebo zviazanej s iným umeleckým médiom — teda načúvame gestu, výrazovo nasýtenej výpovedi gesta o priamej, inak netlmočiteľnej významotvornej skúsenosti zakúšania inakostnej skutočnosti.

3 Udalostný proces vzájomnej korelácie výrazovo-významových gest hudby a iných umeleckých druhov je do istej miery možné ilustrovať aj prostredníctvom multi/aplikácie modelu významového ustrojenia výpovede Jana Mukařovského z prednášky *Pojem celku v teorii umění* (1945), na ktorom možno demonštrovať výrazový účinok sukcesívnosti a simultánnosti verbálneho textu a umocňovania jeho významov (Mukařovský, 1971, s. 88).

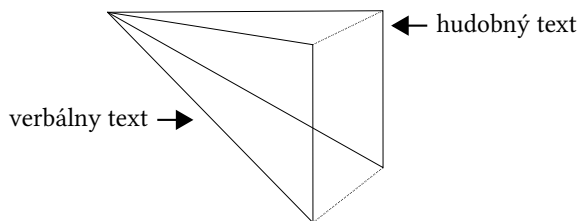
|   |   |   |   |   |   |   |   |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| a | b | c | d | e | f | g | h |
|   | a | b | c | d | e | f | g |
|   |   | a | b | c | d | e | f |
|   |   |   | a | b | c | d | e |
|   |   |   |   | a | b | c | d |
|   |   |   |   |   | a | b | c |
|   |   |   |   |   |   | a | b |
|   |   |   |   |   |   |   | a |

„Zvislé rady modelovo zachytávajú to, čo sa pri postupnom vnímaní jednotlivých prvkov deje v našom vedomí. ... na konci výpovede je to, čo sme vnímali postupne, spätne akumulované v jednom dynamickom celku.“ (Plesník, 1999, s. 55). Uvedený model možno analogicky aplikovať aj na priebeh generovania významov hudobných procesov v našom vedomí.<sup>2</sup> Výslednú akumuláciu, resp. vzájomne sa obohacujúce znásobovanie slovného a (v plasticky „hyphologickom“ slova zmysle) hu-

<sup>1</sup>O dôležitosti kategórie telesného svedčí o. i. téma 9. svetového kongresu International Congress on Musical Signification (ICMS) 2006 v Ríme (Universita Tor Vergata): *Music, Senses, Body* (Hudba, zmysly, telo).

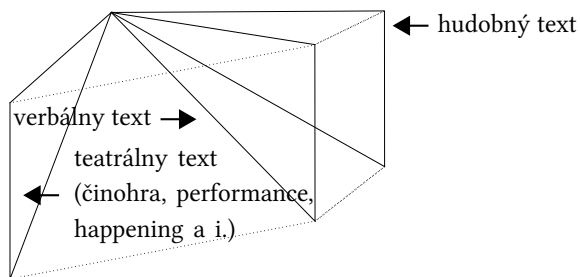
<sup>2</sup>V prípade hudobných diel máme neraz do činenia s multidimenzionálnou skutočnosťou, t. j. koexistenciou synchronných procesov, odohrávajúcich sa neraz vo viacerých časových pásmach. Ak by sme mali aplikovať uvedený model na hudobný proces polyfónie, napríklad len na priebeh melodických línií, potom by pre každý hlas musela byť vytvorená jedna plocha uvedeného modelu. Ak by sme mali zobrať do úvahy aj procesy dynamické, (metro)rytmické, timbrové, tektonické, artikulačno-interpretáčne atď., potom by Mukařovského model musel byť veľarovito rozvinutý do priestoru (pre každý proces jedna plocha), čím by vlastne (viacnásobnou akumuláciou plôch) nadobudol tvar kužela. Tentoraz pre naše potreby aplikácie Mukařovského modelu ponechávam tvar plochy.

dobného textu by mohla vyjadriť nasledujúca geometrická schéma:



Medzi plochou modelu slovného textu a plochou modelu hudobného textu vzniká priestor ihlanu vyjadrujúci pytagorejský korelát tretej (ich presahujúcej) kvality, vyplývajúcej z ich usúvzťažnenia, pričom vnímaný korelát „transponujeme do významotvorných vzťahov“ (P. Faltin).

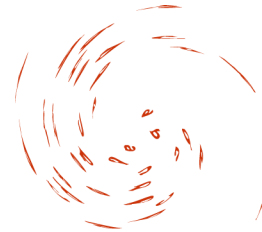
Analogicky, v prípade intermediálneho diela, môžeme využiť plochy pre ďalšie z použitých umeleckých médií, ktoré sa podobne ako literatúra a hudba odohrávajú lineárnom čase. Výsledná schéma tak nadobudne tvar vejárovito rozpriestraného ihlanu:



a b c d e f g h  
 a b c d e f g  
 a b c d e f  
 a b c d e  
 a b c d  
 a b c  
 a b  
 a

performatívna textualita

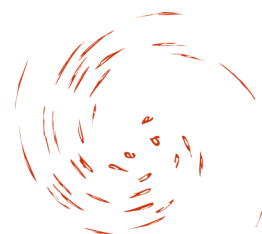
V prípade výtvarného textu s odlišným typom temporality môžeme Mukařovského model hypoteticky zvinúť do tvaru špirály:



Na tomto mieste nadväzujem na rozlíšenie umeleckých médií Aageho Hansena-Löveho zo začiatku 80. rokov 20. storočia, ktoré vychádza z Lessingovho *Laokoóna* (časové a priestorové umenia), z Jakobsonových úvah, ako aj zo spomenutého J. Mukařovského. Hansen-Löve rozlišuje umelecké druhy s performatívnou a s fixovanou textualitou z hľadiska ich temporálnej realizácie, súvisiacej s iným typom procesuality ich vnímania:

*performatívna textualita* — sukcesivita realizácie umeleckého média v lineárnom čase sa týka tzv. časových umení (literatúra, hudba, tanec, divadlo, performance, happening a i.);

*fixovaná textualita* — simultaneita realizácie umeleckého média v čase sa týka tzv. priestorových umení (výtvarné umenie, plastika, architektúra, do istej miery grafická poézia a pod.).



fixovaná textualita

4 Na základe uvedeného sa do popredia dostáva otázka špecifickosti a povahy interferencií intermediálneho usúvzťažnenia umeleckých druhov s performatívnou a fixovanou textualitou v súčasnosti. Už od polovice 20. storočia možno badať v nekonvenčných tvorivých prejavoch silnejúcu tendenciu k presahovaniu, resp. vystupovaniu z rám(c)ov umeleckých médií. Parfrázujúc myšlienky Hansena-Löveho či nemeckej lingvistky Ute Raßloff, tzv. časové umelecké médiá si chcú osvojiť časť možností priestorových médií a naopak. Ide o inklináciu k nadobudnutiu vlastností, ktoré „materské“ médium neposkytuje. Napríklad v časovom umeleckom médiu hudby niektorí autori v snahe „vystúpiť z“ performatívnej textuality a lineárne rozvíjanej temporality siahajú k neustálemu (niekedy temer nepozmenenému) opakovaniu tej istej sónickej slučky, resp. toho istého zvuku (princípy a metódy minimalizmu, samplingu). Príkladom relativizácie limitov fixovanej temporality priestorového umeleckého média môže byť zviditeľňovanie priebehu vzniku výtvarného diela, resp. procesu trvania (rozpochybovanie statiky obrazu rôznymi spôsobmi napríklad v akčnom výtvarnom umení – u nás pars pro toto tvorba Juraja Bartusza; výzvy na participáciu percipienta v paradigme (post)fluxus-u a i.).



Konvergentná, korela(k)tívna interferencia umeleckých médií napokon implicitne vyplýva z faktu, že žiadne z nich nie je „sterilne čisté“. V súvislosti s povahou súčasnej, nekonvenčne poňatej intermediality možno v súradniciach slovenskej estetiky za zásadný pokladať výskum spomínaného Jozefa Cseresa, podľa ktorého pohyb a procesualnosť sú vlastné povahe všetkých umeleckých médií. Na príklade „čistej“ malby dokumentuje jej

vlastnosť asimilovať vo svojom výraze aj proces kladenia farby, gestá, pohyb myšlienok umelca a pod., čo možno v istom zmysle aplikovať aj na iné umelecké médiá. Umelecky motivované komplextarne, nekonvenčné usúvzťažnenie hudobného zvuku, slova, pohybového gesta, vizuálneho obrazu atď. v rôznych transmediálnych kontextoch v istom zmysle testuje, relativizuje a sprítomňuje pohyb diferencie temporálno-spaciálnych rám(c)ov jednotlivých umeleckých médií.<sup>3</sup>

5 Z doteraz uvedeného vyplýva, že pojem korela(k)tivity, ktorý bol dosiaľ tematizovaný len v súvislosti s hudbou a jej načúvajúcim (ne)vedomím, možno aplikovať aj na iné umelecké druhy a rovnako aj na situáciu ich intermediálneho vzťahovania sa. V skratkovitom zhrnutí ide o používanie pertraktovaného pojmu v dvoch nasledujúcich významoch:

1. *Korela(k)tivita umeleckých médií* — korela(k)tívne vzťahovanie sa (v súčasnosti eventuálne metamorfujúcich) umeleckých médií *navzájom* (schéma multiplikácie Mukařovského modelu so zakomponovaním jeho špirálovitej transformácie pre umelecké médiá s fixovanou temporalitou);
2. *Korela(k)tivita umeleckej intermediality a (ne)vedomia človeka* — korela(k)tívne, vzájomné vzťahovanie sa usúvzťažňujúcej sa umeleckej intermediality a (ne)vedomia človeka, ktorý ju vníma. Toto (spolu)pôsobenie má/môže mať za následok udalostnú a kvalitatívnu zmenu modusu (ne)vedomia.

Bod 1. nadobúda zmysel a význam len v súvislosti s bodom 2. Oba sa však môžu stať a stávajú sa predmetom samostatného výskumu.

<sup>3</sup>Na margo meniacej sa textuality umeleckých druhov v súčasnosti Jozef Cseres v texte *Site & Room* píše: „Dnešní tvorcovia prostredníctvom nových technológií útočia už aj na zdanlivo neohroziteľnú ontologickú podstatu médií — ich spaciálno-temporálne koordináty a limity. Hudobné dielo už dávno nie je vtesnané do časového rámca opakovaných živých prevedení alebo mechanicko-elektronických prehrávaní, a ani architektonický priestor nemusí byť trojrozmerný, a dokonca ani reálny.“ (Cseres, 2004, s. 46) Má na mysli prítomnosť umeleckej intermedialnej idey vo virtuálnom priestore a hlavne jej „zozmyslu-pĺnenie“ istým konceptuálnym rámcom: „Konceptuálne a virtuálne aspekty diela sú rovnako dôležité ako jeho (i)materiálna forma, sú do nej imanentne zakódované“ (tamtiež, s. 46).

6 Iné modusy, režimy vedomia sa aktivujú masmediálnou multimedialitou (rôzne televízne show programy, rôzne postsocialistické recyklačné muzikály, neinvenčné koncerty populárnej hudby) a iné súčasťou, inakostne provokujúcou umeleckou intermedialitou. S istým zjednodušením možno povedať, že v prvom prípade sa atakujú prvé, vedomé zmyslové úrovne vedomia, kým v druhom prípade môže dôjsť k prebudeniu obsahov oveľa hlbších, resp. vyšších dimenzií vedomia človeka. V trblietavých „lunaparkoch“ multimedialných show máme do činenia s kvantitatívnym, pasívnym navrstvovaním použitých médií (takpovediac na „vonkajší efekt“). V korela(k)tívnej intermedialite s umeleckou intenciou nejde len o znásobovanie, ale o aktívne usúvzťažnenie médií, o snahu vytvoriť nový korelát, ktorý svojou kvalitou presahuje ich vlastnosti („vnútorný efekt“). Divák-poslucháč sa môže v prípade hudobno-intermediálnych simulácií tohto druhu konfrontovať s novými (neraz i v reálnom čase vytváranými), intermedialne konfúznymi dielami *sui generis*, ktorých inakostná osobitosť vyplýva z ich komplementárne dialogickej konfrontácie a umocňovania akosti vzájomne „presakujúcich“ textualít viacerých transparentne procesuálnych umeleckých médií.<sup>4</sup> V intenciách tohto „presakovania“ vlastností performatívnej textuality do fixovanej textuality a naopak je možné hovoriť o korela(k)tivitve *tekutej* intermediality.

7 K nesmierne zaujímavým intermedialným dielam tohto druhu, demonštrujúcim uvedené myšlienky a charakteristiky, patrí aj nasledujúci projekt jedného z najzaujímavejších postáv brnianskej scény nekonvenčnej hudby a zakladajúceho člena rockovej alternatívnej skupiny Výkřiky břich v 80. rokoch a zoskupenia Sledě, živé

sledě v 90. rokoch lanského storočia, architekta a „zvukotvorcu“ **Ivana Palackého**. V tomto storočí už radikálne opustil platformu nekonformnej piesňovej tvorby, aby sa mohol vydať vlastnou cestou krajne experimentálnej, v neposlednom rade i konkrétnej hudby a osobitého sound-artu. Po dočasnom pôsobení v duu Tílko s členkou Sledov, Američankou Jeniffer Helia de Feliceovej, ktoré sa snažilo ešte o skĺbenie oboch polôh „glejom“ koláží rôznych zvukových „pohľadníc a denníkov“, sa zameral výhradne na komplementárne brikolérsku hru s diktafónmi, kontaktnými mikrofónmi na rôznych predmetoch, manipuláciu s mikronahrávkami prostredia, ako aj s preparovanou akustickou gitarou, ktorú používa aj ako dychový nástroj, či s amplifikovaným strojom na pletenie Dopleta 160. Spomedzi jeho projektov spomeňme intermedialne *Koberce, záclony* (2004 – 2006), na ktorých spolupracoval s VJ-kou Věrou Lukášovou (vlastným menom Filipom Cenekom).

Ich kooperácia pri tomto diele predstavuje jeden z príkladov spomínanej výraznej tendencie k prekračovaniu a rozmazávaniu hraníc textualít rôznych umeleckých médií. Už v pilotnej verzii projektu pracovali s konfúznou korela(k)tivitou troch z nich – sound-artu, videografiky a fotografie, konkrétne s tromi čiernobielymi umeleckými fotkami Jaroslava Pulicara *Poutě (Pilgrimages)*, a to na otvorení jeho výstavy v Domě umění v Brne roku 2004. Kým Palacký vytváral svojou maximálne úspornou manipuláciou so spomínanou gitarou a kontaktnými mikrofónmi strohé, avšak plastické plochy drobných sónických záznejov a „zárezov“, VJ Lukášová vstúpala do statickej textúry fotografií dynamickým, neklišéovitým, digitálne „tekutým“ editovaním ich častí a detailov. Fixovanú finálnu podobu nadobudli deleuzovsky záhybové *Carpets, Curtains* (Koberce, záclony) na DVD nosiči roku 2006,

<sup>4</sup>Osobitnú kapitolu by v tematickom kontexte tejto štúdie mohli tvoriť súčasné projekty výtvarno-sónických inštalácií, ktoré „zmiešavanie“ textualít demonštrujú markantným spôsobom. Spomedzi množstva tvorcov spomeňme aspoň invenčné diela *Intersection* (1993 – 1995) či *O Telephone* (2002 – 2007) Dona Rittera, kontinuálny projekt z prvej dekády tohto storočia *The Great Fences of Australia* Jona Rosea, *Rendez-vous* (2001) hansa w. kocha (Cseres, 2008, s. 8 – 11), *(Void)Traffic* (2003/2004) Yunchul Kima, soundartové eventové projekty a inštalácie Gordona Monahana, Steva Rodena, Vladimira Tarasova, Josefa Daněka a Blahoslava Rozbořila, u nás stále nie celkom docenené inštalácie Milana Adamčiaka od 60. rokov minulého storočia, alebo okruh tvorcov v rámci projektu *Hermes' Ear*, kurátorsky realizovaného a komentovaného He<sup>er</sup>me<sup>er</sup>om (Kassák Centre for Intermedia Creativity, 2006).

utkané v troch hlavných častiach — *Shanghai, Yesnoyesno* a *Untitled*.

Kooperácia zvukotvorby Ivana Palackého a interaktívne previazaného VJ-ingu Věry Lukášovej sa tu opäť nesie v duchu maximálne sústredného prehodnocovania možností nekonvenčného dialógu „(mini)aury“ každého konkrétneho (mini)zvuku a prekvapivo sugestívnych fragmentov odvíjajúcich sa, resp. pozastavených obrazov. *Shanghai* vizuálne tematizuje spočiatku nervné rýchle striedanie záberov farebných plochých rýb v akváriu a následne v kontraste ich statické, avšak miestami „rozpíjajúce sa“ čiernobiele podoby (s priehľadom na ulicu, viditeľnú cez priesvitné akvárium za nimi). V úvode *Yesnoyesno* sa zas v čiernej ploche zjavujú záhadné zvislé minivýseky z neskoršie rozpoznateľných mihov krajiny za oknom vlaku, sledované očami malého dievčaťa. Tok meniacich sa obraz-pohybov je kompozične do nemalej miery inšpirovaný horizontálnym hudobným plynutím (ako pri čítaní partitúry zľava doprava), vrátane jeho vertikálne premietajúcich sa premien. To všetko sa deje v organickej previazanosti s Palackého hudobným tkaním „*tichej zvukovej tapisérie s veľkými okami a nepravidelnými, občas ťažko postrehnuteľnými, inokedy veľmi hrubými uzlíkmi, rozstrapkanými a miestami sa párajúcimi*“ (Ferenc, s. 48). Na výslednom zvukovom tvarovaní sa podpísali aj nepredvídateľné chyby počítačového softvéru (spôsobené večer pred realizáciou obhryzením spájacích káblov hravou mačkou v Palackého miništúdiu), ktoré sa stali vítanou indeterministickou výzvou pre oboch v reálnom čase tvoriacich autorov. Cyklus uzatvára časť *Untitled*, používajúca upravované úryvky z amatérskeho civilného videa a priezory na tkaninu záclon v kombinácii s verbálnymi nápismi typu „Miesto tajemství je tu jen zlatá rybka“, „Podívej se za záclonu“, „Hledej“ a i., ktoré sa taktiež rozplývajú v režime nedefinovateľnej logiky tohto novodobého korela(k)tívne

intermediálneho diela. Vhlbiť sa doň znamená priamo zakúsiť paradigmatickú inakosť princípov súčasnej „tekutej“ hudobno-umeleckej intermediality, ktorá v tomto prípade predstavuje minimálne v stredoeurópskom kontexte jednu z jej najpodnetnejších podôb.<sup>4</sup>

**P. S.** Význam novodobej korela(k)tivity interferujúcich umeleckých médií si možno uvedomiť aj v súvislosti s ich schopnosťou *sprítomniť* danú chvíľu „tu a teraz“. Americká svojbytná skladateľka, speváčka, režisérka/choreografka a autorka osobito špecifických opier **Meredith Monk**ová vidí užitočnosť svojho celistvého umeleckého gesta (hudby, poézie a detailnej choreografie pohybu), odohrávajúceho sa počas vystúpenia v časopriestore jedinečného kontaktu s ľuďmi, v tom, že:

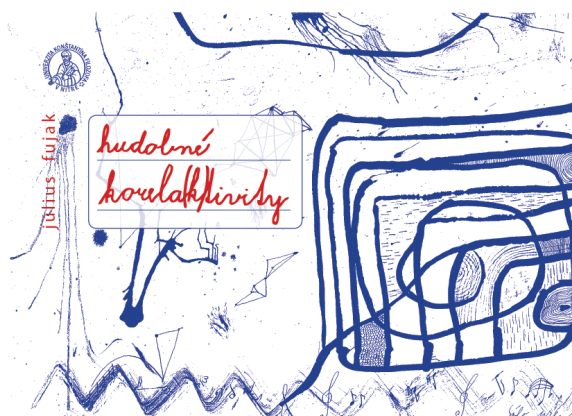
(...)rozvíja predstavivosť, duševnú slobodu, tvorivosť, generuje pamäť a hlavne vedomie prítomnej reality a okamihu, toho, čo vo svojej neuchopiteľnej prchavosti znamená“. Ponúka tak príležitosť (...)prebudiť sa k vhladu do okamihu a toho, čo sa v ňom deje. V tomto zmysle sa umenie stáva prototypom, resp. vzorom získavania bohatstva skúsenosti vo svete, v ktorom žijeme (Monk, 2002, s. 2).

Korporeálnu celistvosť súčasného, korela(k)tívne intermediálneho umeleckého gesta tak možno chápať ako homeostaticky „liečivú“ alternatívu voči informačnému smogu, klipovitej fragmentarizácii, masmediálnym i privátne pestovaným kamuflážam, ako aj zjavným alebo skryto zákerným formám manipulácie nášho života.

autor je hudobný kompozítor a estetik

Úryvok z knižnej publikácie Július Fujak:  
*Hudobné korela(k)tivity* (výber štúdií a článkov  
/nielen/ o hudobno-intermediálnej semióze  
z rokov 2002 – 2008).

Nitra : Katedra Kulturológie Filozofickej fakulty  
Univerzity Konštantína Filozofa, 2008. 110 s.  
ISBN 978-80-8094-365-3



## Literatúra

- CSERES, Jozef. *Hudobné simulakrá*. 1. vyd. Bratislava : Hudobné centrum, 2001. 192 s. ISBN 80-88884-30-6.
- CSERES, Jozef. Site & Room. *Era21*. 2004, roč. 4, č. 3, s. 46–47.
- CSERES, Jozef. Co že se to dnes děje se zvuky v prostoru? *His voice*. 2008, roč. 8, č. 2, s. 8–11.
- FERENC, Petr. Koberce záclony: Místo tajemství je tu jen zlatá rybka. *His voice*. 2006, roč. 6, č. 3, s. 48.
- GODÁR, Vladimír. *Kacírské quodlibety*. 1. vyd. Bratislava : Music forum, 1998. 184 s. ISBN 80-88737-12-5.
- GODÁR, Vladimír. *Rozhovory a úvahy*. Bratislava : AEPRESS, 2006. 229 s. ISBN 80-88880-69-6.
- HANSEN-LÖVE, Aage. Allgemeine Probleme der Intermedialitätsforschung und ihre zentrale Begrifflichkeit — Kutzer Abriss der Fragestellungen. *Paragrana*. Band 7, 1998, Heft 1, s. 1–24.
- Hermes' Ear*. Ed. He<sup>e</sup>y<sup>r</sup>me<sup>a</sup>r<sup>s</sup>. Nové zámky : Kassač centre for Intermedia Creativity. 175 s. ISBN 80-968562-2-7.
- KOFROŇ, Petr. *Tón ne! Čítanka pro ty, kdo pochybují o smyslu nové hudby*. 1. vyd. Brno : Host, 1998. 168 s. ISBN 80-86055-38-8.
- LOMUTO, Michel. *Listening to Gesture*. Prednáška na konferencii 9<sup>th</sup> International Congress on Musical Signification, Universita Tor Vergata, Rím, Taliansko, september 2006.
- MIKO, Valér. *Nová spontánnosť*. Autoreferát dizertačnej práce, 2006. 20 s.
- MONK, Meredith. <http://www.meredithmonk.org>.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Cestami poetiky a estetiky*. Praha : Československý spisovatel, 1971.
- PARTCH, Harry. *Genesis of a Music*. 2. vyd. New York : Da Capo Press, 1979. 517 s. ISBN 0-306-80106-X.
- PLESNÍK, Lubomír. *Estetika inakosti*. 1. vyd. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa, Filozofická fakulta, 1999. 140 s. ISBN 80-8050-199-8.
- STEFANI, Gino – LISI, Stefania Guerra. *A Bodily Semiotics of Music*. Prednáška na konferencii 9<sup>th</sup> International Congress on Musical Signification, Universita Tor Vergata, Rím, Taliansko, september 2006.
- TARASTI, Eero. *Existential Semiotics*. Bloomington : Indiana University Press, 2000. 218 s. ISBN 978-0253337221.
- TARASTI, Eero. *Metaphors of Nature and Organic Unity: An Introduction to a Biosemiotics Analysis of Symphony Music*. Prednáška na konferencii 7<sup>th</sup> International Congress on Musical Signification, Imatra, Fínsko, jún 2001.