

Rozhovor. Ptal se Pavel Klusák, říjen 2005.

Co je pro hudbu, kterou poslední roky děláš, opravdu charakteristické? (Jinými slovy totéž: které její aspekty vřadit do její stručné vizitky?)

Charakteristická je, myslím, snaha dojít vždycky do bodu, kdy nevím, jak celá věc funguje a kdy mě to vykolejí natolik, že tomu přestávám chtít přijít na kloub a charakteristické je, že mi až tolik nezáleží na prostředcích, kterými tohoto stavu dosáhnu, dosáhnu-li ho vůbec, protože k tomu dochází velmi zřídka - používám i hybridních postupů, které z hlediska nepsané etiky volné improvizace, nejsou příliš košer: počítačové manipulace mikročástí z terénních nahrávek, recyklace koncertních nahrávek: t.j. občas upravuji během koncertu nahrávku koncertu předchozího a na tom dalším nahrávku této použité nahrávky nebo se pokouším o synestetickou interakci s filmem.

A z mé původní profese, architektury, mi zůstal zájem o tektoniku hraní: proporce a poměry mezi jednotlivými částmi a o to nejtěžší: jakési podvědomě přesně umístěné „body obratu“, které celou, většinou neuchopitelně plynoucí, zvukovou situaci mění a posouvají.

Z toho se, jak je vidět, stručná vizitka vypracovává těžko a já to neumím - bohužel, protože jsem o ni často žádán a posloužila by mi ke komunikaci s ostatními.

Ptám se na Tvou hudbu, ale zároveň tiše předpokládám, že jsi součástí scény, jakéhosi volně pojatého a živě proměnlivého žánru. Souhlasíš?

Já jsem shodou nahodilých okolností v úzkém kontaktu s barcelonskou odnoží scény volné improvizace a cítím se jí být velmi ovlivněn, ale zároveň pocituji samozřejmé rozdíly, vyplývající z odlišného temperamentu a kulturního zázemí (vláčet sebou do hudby svoji minulost, prožitou v komunismu je vážně často nesnesitelné, ale co s tím nadělám?) a tak se, mimo setkávání s hudebníky na festivalech, ocitám v nucené izolaci, která mě trápí, ale je i dobrá pro určitý odstup.

Jinak je ale celá scéna „nové improvizace“ založená na permanentní inovaci, takže charakteristika jednotlivých „škol“ nutně kulhá na obě nohy a hudebníci často snaze o rozparcelování žánru ukazují paty. Mluví se o tiché tokijské „onkyo school“, o španělské „buñce“, zaměřené na akustickou granulaci a intenzivní zvukovou strukturu, o redukcionismu berlínské a příbuzné zvukové preciznosti vídeňské scény, australské hudbě „drónů“ atd., přičemž se přirozeně všude najde nespočet výjimek z pravidla, které to celé stavějí na hlavu.

K čemu, k jaké činnosti (umělecké i neumělecké) bys přirovnal hudbu, kterou rozvíjíš?

K čiré existenci, jakou můžeš pocítit u jednoduchých činností, sekání dřeva, nošení vody, při práci v zahradě, kdy si strukturu určují samy úkony, které bezděky provádíš. Samozřejmě se můžeš snažit tomu začít určovat vědomě nějaký předem promyšlený řád a rytmus, ale obvykle u toho pak začne člověk vypadat jak idiot, celá promyšlená stavba dynamicky kontrastního umývání podlahy, například, začne působit mimovolně poněkud nepřipadně apod. Přičemž - nevím - asi účelem je jakousi záhadnou kombinací nezasahování a odměřené manipulace, učinit z běžného nevšední.

Je tahle scéna současných improvizátorů reakcí na nějaké rysy současného světa? Je „logickou odpovědí“ na rysy společnosti, zacházení s hudbou, zvukem, reakcí na stárnoucí umělecké směry?

Zcela určitě je, alespoň pro mě, nevyhnutelnou reakcí na akcelerované tempo doby, přeinformovanost, banální dostupnost téměř všeho a zároveň ničeho

atd. A ani ne tak odpovědí vědomě kritickou, jako odpovědí, která si do centra své pozornosti vybírá prvky většinou společností ignorované - nepointovanou situaci, zvukovou hypersenzitivitu, mikrodetaily, přirozený - nepostrkovaný čas...

**Jak málo a jak moc má „nová improvizace“ společného s dřívější hudbou?
V čem je nejvíc jiná, v čem naopak až překvapivě pevně navazuje?**

O tomhle probíhají na internetu vášnivé diskuse a občas mě pobaví, jak drasticky jsou si jejich účastníci schopni vjet do vlasů kvůli něčemu, tak efemérnímu jako je bezpointová hudba. Často tahle hudba vadí jazzmenům nebo teoretikům tzv. současné vážné hudby, protože jde proti vyposilované technice hry na nástroj a je neanalyzovatelná, respektive analýza správně „odhaluje“ banalitu základních stavebních kamenů. Ale nejsrandsnější na tom je, že se většinou neví o kom se vlastně mluví, protože se různí lidé neshodnou na tom, kdo do scény „volné improvizace“ vlastně patří a kdo už ne a má-li se celému žánru říkat „eai - electro-acoustic improvisation“, nebo „lowercase impro“, nebo „reductionism“... Tzv. „nová improvizace“ přirozeně staví na pozicích, které předtím vybojovali její předchůdci: John Cage, Morton Feldman, okruh skladatelů kolem „musique concrète“, freejazz ... a průkopníci i současníci zároveň: AMM, Derek Bailey aj. a má s nimi některé shodné znaky, ale zásadním rozdílem je až na výjimky absence proklamovatelného konceptu. Výrazové prostředky se blíží určitým konkrétním stylům (styčné body s DJskou nebo „noise“ scénou, se současnou „vážnou“ hudbou, butó tanečníky...), ale většinou má rozdílný kontext a téměř vždy rozdílná východiska. Společným rysem je, že většina téhle hudby má téměř nulovou teoretickou uchopitelnost a hlavně „hlásatelnost“. Což je handicap i ozdravný prvek zároveň.

V čem Tě Tvá dnešní hudba uspokojuje na rozdíl od Sledů a jiné hudby, kterou jsi dělal dřív?

Je to vlastně jediná situace v mém občanském životě, kdy můžu být sám sebou, kdy odhodím chtění a sebeobhajování a jenom existuju a zároveň (a tady jsme jako často u této hudby v hájemství protimluvu), protože existence není jenom letargické přežívání tak každý nepatrný pohyb ruky má okamžitý vliv na probíhající zvukovou situaci a mám nekonečně mnoho možností kterým směrem se pustit a jak to celé ovlivnit. Sledě, živé sledě, jsem vždycky pokládal za součást tzv. „populární hudby“, jakkoliv je to nepřesné vzhledem k mnoha nepřipadným srovnáním a je to typ hudby, kdy hudebník neustále hraje určitou roli (alternativního kytaristy například), což je ale samozřejmě skvělé (a prožil jsem si s tím úžasnou etapu svého života) dokud jej baví si s touto „rolí“ hrát, případně ji narušovat, měnit kontext, míchat žánry ... a mě to trošku už unavilo a už se nám nechtělo jenom pořád dokola opakovat úspěšný koncept a tak jsme to utnuli, možná i o něco později, než by bylo bývalo zdrávo. Zkrátka chci říct, že se to nedá srovnávat, protože oba přístupy mají svoji odlišnou kvalitu a jejich propojení je bohužel zřídka víc než jen zajímavé.

„Jak“ tu hudbu „posloucháš“, myslím když nehraješ a jsi posluchačem druhých? Probíhá v čase jako příběh nebo skladba, anebo by byl omyl hledat lineárnost? „Galerijní princip“?

A tohle je zajímavé - mockrát jsem přemýšlel na tím, že u tohoto typu hudby je vlastně stejné „umění“ ji poslouchat jako hrát. Kvalitní posluchač je ceněn stejně jako hráč, protože vnímat smysluplné traktování času, nebo ocenit nezasahování ve správnou dobu je totiž stejně tvůrčí jako je vytvářet. Často je potřeba „proexistovat se“ spoustou stavebního materiálu

k jednomu epifanickému okamžiku a nepropásnout tuhle příležitost dá kupodivu hodně práce.

Jako posluchač používám jednoduchý trik, totiž, že se pokouším pohybovat se „v přítomnosti“ s hráči, hned zapomínat, co na co navazovalo, protože vím, že něco jako příběh nebo linie se stejně objeví dodatečně třeba i za několik dní.

Za tu dobu, co „to“ hraješ: V čem jsi poznal tenhle proud tvorby lépe? S čím jsi do něj vstupoval, respektive co z původních představ se korigovalo?

Vlastně jsem do toho proudu nijak vědomě nevstoupil, jenom jsem si v určitém okamžiku uvědomil, že to, co mě baví vytvářet si doma pro sebe, můžu po příkladu jiných stejně tak dobře dělat i na pódiu a sdílet to s někým, koho to zajímá. Ta linka se vleče přes dětské pokusy s kazetovým magnetofonem National, přes improvizace ve skupině 28 Sung-sungů (především na albu-kazetě Let's talk about spray), pozdní fázi skupiny Výkřiky břich, domácí projekt Nápoje, zvukové deníky začleňované na alba Sledů a posléze používané jako základ dua Tílko, až po protnutí několika nesourodých principů v jednorázovém „Trioduu“- tady jsem vlastně poprvé zakusil improvizaci bez jakékoliv přípravy a domluvy a původní představa, že vlastně je možné zkombinovat různé přístupy a výsledek bude tím pádem vždycky nějak svébytný vzala velmi rychle za své. Najednou se při společném turné ukázal být DJský přístup Akiho Ondy neslučitelný s hektickým vrstvením elektronických zvuků dua Cremaster, i když vycházející ze stejného základu volné improvizace a pro mě je obojí úhel pohledu velmi inspiřující. Objevil jsem i jakýsi nepsaný „etický kodex“ určitého kruhu improvizátorů, který nepřipouští „umělé dochucování“ zvuků efekty a smyčkováním a zajímavé bylo, že téměř všichni, které jsem potkal, dokázali díky tomuto vědomému omezení dosáhnout velmi osobního přístupu a rozpoznatelného zvuku. Ale k tomu jsem došel během času i tak nějak sám a začal tyto prostředky používat míň a míň nebo netypickým způsobem a pro mě bylo velkým zadostiučiněním, když přišel po koncertě Will Guthrie a říkal: „Všiml jsem si, že občas používáš „loop machine“ a přistihl jsem se s překvapením, že mi to nevádí!“

Jaký je nejrozšířenější mýtus/omyl kolem téhle hudby?

Že se na ni kladou nároky jako na „kompozici v reálném čase“ - vím to, protože jsem tenhle omyl často používal. Občas někdo doporučuje, kdy měla celá struktura vygradovat a skončit - ale na to vždycky říkám, že takhle to není, že to je jakoby někdo poslouchal něčí rozhovor v hospodě a najednou přiskočil a: „Já vás tady pozoruju, jak se bavíte a dobrý, dobrý, ale měli jste skončit už před pěti minutama, tam to tak nějak dávalo smysl!“ A, jak i vyplývá z našeho rozhovoru, nevím moc, jak tuto hudbu plnou antitezí popisovat, jak o ní psát, když recenze se většinou smrsknou na popis toho, na co kdo hrál a jaké vyluzoval zvuky a na závěr se ještě přidá výčet jmen průkopníků, které to recenzentovi připomínalo. To už líp vyznívají texty zabývající se improvizovanou hudbou z jiného než hudebního hlediska.

Ize se v téhle zvláštní disciplíně „učit“ od dobrých spoluhráčů? Jak se pozná dobrý improvizátor? Kdo se Ti zdá být opravdu dobrý, už opravdu daleko na svojí cestě?

Dá se výborně naučit co člověk dělat nechce - to jde rychle. Opak je samozřejmě těžší a bolestný i v tom smyslu, že hraje-li člověk s dobrými spoluhráči, většinou to vrhá silné světlo na jeho vlastní slabé stránky, ale je to zase něco od čeho se může příště odpíchnout.. Dobrý improvizátor většinou přestane hrát ve chvíli, když má pocit, že nemá k právě probíhajícímu co dodat a já vyloženě vyhledávám spoluhráče, kteří

hrají dál i když já přestanu a na to navazuje vlastně další základní prvek tzv. „nová improvizace“, kterým se odlišuje, když to trochu zjednodušíme, od improvizace jazzové nebo etnické - totiž jakési „společné ucho“, které neodposlouchává co hraje spoluhráč a nekomunikuje s ním ve smyslu odpovídání na jeho podněty, ale jakoby poslouchá celek nad tím. Je to v ideálním případě sled několika paralelních zvukových stop, které spolu nevedou rozhovor, ale existují vedle sebe. Což samozřejmě vypadá jednoduše, ale hůř se to smysluplně provádí. Vlastně myslím, že mě se to ještě beze zbytku nepříhodilo. Rád bych v tomhle rozhovoru po každé druhé větě dodával, že jsem ve volné improvizaci na samém začátku cesty, ale to by bylo asi únavné a neúnosně by to celé interview protahovalo.

Z lidí se kterými jsem v poslední době hrál jsou mimořádně daleko na svojí cestě hudebníci z barcelonského kolektivu IBA (Ruth Barberán, Ferran Fages a Alfredo Costa Monteiro), kteří tak trochu mimo hlavní radar rozvíjejí svoji osobní estetiku a pro mě osobně jsou dál než mnozí jejich slavnější kolegové. Pak jsou hudebníci, kteří se s určitým specifickým cítěním už narodili a hrajou tak nějak jakoby jenom dýchali: s jistou žádoucí vrozenou chladnokrevností kontrabasistka Margarida Garcia, zmíněný akustický gramofonista Ferran Fages a z těch starších např. pianista John Tilbury, který zahraje jediný rovný tón v tak přesném místě, že mě to několikrát málem položilo na záda. A kytarista Taku Sugimoto, kterého jsem ovšem naživo neslyšel.

Cítíš nějakou duchovní dimenzi téhle aktivity?

Nedávno mi kamarád, který po mě chtěl nahrávku, aby věděl co si má představit pod pojmem „zvuková improvizace“ po jejím pečlivém vyposlechnutí říkal: „Tak já nevím - žádné bombastické zvukové efekty tam nejsou, jak jsem čekal - tak má se u toho aspoň meditovat, nebo co?“

I když člověka napadají v souvislosti s koncertem slova jako: rituál nebo hluboký ponor do elementárního materiálu, žádný mysticismus bych v tom nehledal, to mě spíš přitahuje, že ty situace jsou vlastně jakoby obyčejné a magické zároveň. A jakmile řeknu, že je to jediná chvíle, která mi umožňuje být sám sebou - s jakým jiným termínem než poněkud nadsazeným: „duchovní dimenze“ se dá vlastně operovat?

Mají improv muzikanti, se kterými ses setkal, společný rys?

Mají - aniž bych si je chtěl všechny nějak přespříliš idealizovat - jsou to v překvapivé většině otevření lidé, kteří jednají velmi zpříma a mají společnou potřebu vyhraněné identity, která je často povrchně považována za hypetrofované ego. Nefunguje tu až na výjimky princip „elity“ a těch ostatních. Docela se mi líbí historika, kterou jsem nedávno slyšel a snad je i pravdivá, že totiž perkusionista Lê Quan Ninh odmítl hrát na jednom festivalu improvizované hudby jenom proto, že mu pořadatelé chtěli dát vyšší honorář než ostatním hudebníkům v domnění, že jako proslulý interpret současné vážné hudby spadá do jiné cenové kategorie. Dovětek historiky je, že pak (zřejmě z pořadatelské solidarity) celý rok nebyl pozván na jiné festivaly. Ať už je to tichou poštou zkruslená legenda nebo ne, docela přesně to odpovídá mým improvizčním kamarádům, jak je znám.

Věříš nahrávkám? Má cenu pořizovat je?

Nahrávky mám moc rád, jenže jsou především samostatná kategorie svého druhu a to i live záznamy, protože často ochuzeny o „rituál“ dané situace vyznívají kontrastně k tomu, co se ten den dělo. Nevím přesně čím to je, ale často užasnu nad nahrávkou vlastního koncertu, protože tam hraje úplně něco jiného než jak si to pamatuju, nebo vlastně zvuky jsou přirozeně zhruba stejné a na stejných místech, ale celé to uzavřené na tom lesklém cédéčku dostává jaksi jiné vyznění. A někdy to zní i líp než to znělo

naživo. Je to banální, ale jsou věci, které znějí líp naživo a jiné, které znějí líp jako zkoncipovaná nahrávka.

Často se mezi muzikanty diskutuje o tom, zda má smysl vytrhávat z celé improvizace „povedené“ části, nebo jestli se to tímto stylem celé devaluje ve smyslu, že se ztrácí kontext, ze kterého se k „povedenému“ došlo. Záleží samozřejmě na konkrétní věci, ale mě výběr většinou nevádí (asi i proto, že volná improvizace není v úplném středu mých zájmů), protože i ten vypovídá většinou o přístupu autora a je to svého druhu samostatné dílo. S koncertem ale nemá, nebo by, myslím, nemělo mít mnoho společného.

Na co hraješ? A proč? Jak jsi k dnešním nástrojům došel?

Můj přístup je, že si pro různé projekty vybírám různé nástroje a baví mě mezi nimi přeskakovat. V triu s Ruth Barberán a Margaridou Garcia jsem hrál na akustickou kytaru, kterou jsem si upravil tak, abych na ni mohl občas hrát jako na dechový nástroj - v místě, kde bývá upevněn řemen, mám vyvrtný otvor do něhož za pomoci vysoustružených nástavců můžu zasazovat nátrubky z různých dechových nástrojů a foukat přes ně do ozvučnice.

V duu s Willem Guthriem jsem použil „preparovaných diktafonů“ v kombinaci s jejich „vyšetřováním“ kontaktními mikrofony. Dřív jsem taky hrával na různé hračky a amplifikované spotřebiče, ale ty teď nahradil jednoduškový pletací stroj Dopleta 160, jehož zvuk mě fascinoval v dětství, jak na něm teta pletla čepice v barvách trikolóry (jednu ještě mám) a my jsme u ní stáli s mými bratrance a s pootevřenými ústy fascinovaně hleděli na soustavu pohybujících se jehel a nesměli jsme se stroje dotknout.

Když jsem hrál na běžné nástroje konvečním způsobem, většinou jsem dřív nebo později sklouznul do něčeho, co jsem znal, nebo do kliše, která jsem někde pochytil. Jakmile se změní technika hry nebo se nástrojem stane něco, co jím normálně není, tohle nebezpečí neodpadá, ale nastane fascinující období, kdy musí člověk začít vytvářet z první vody nový osobní slovník a hledat zvuky, které jsou v předmětech, někdy dost hluboce ukryté. Tak proto. Na prvním koncertě jsem na pletací stroj prvních deset minut jenom pletl a jak to pořádně neumím, v pletencích se začaly objevovat nepravidelné dírky, jak mi to sjelo celé z jehel a začalo to připomínat svého druhu partituru, něco co by se, mít systematickou duši, dalo pěkně rozvíjet. To se uvidí.

Napadají Tě „pravděpodobné scénáře“ pro budoucnost, co bude s touhle scénou a tímhle typem tvorby?

Něco předvídat je samozřejmě nemožné už jenom proto, že celá scéna je v prazákladech zaměřená na bourání „pravděpodobných scénářů“.

V poslední době jsem ale začal pracovat na nahrávkách nočních koncertů v přírodě, jakýchsi elektronických i akustických improvizací s prostředím a následně mě překvapilo, že několik lidí to zmiňovalo jako možné pokračování žánru, tedy promíchání improvizace s terénními nahrávkami, což zase znovu není nic konceptuálně nového (primárně se v noci ozývají známé zvuky kvákání žab, sinusoidní pískot hmyzu apod.), ale zdá se mi, že pokud by se k tomu přistoupilo z nového úhlu, lze dospět ke odlišným výsledkům, než v minulosti, že je tu možná nové pole k rozvíjení kruhu.

Ivan Palacký

zdroj: www.fiume.cz/carpetscurtains/
Koberce, záclony (Carpets Curtains)