

MYŠLENÍ  
SOUČASNOSTI

# Ticho

John Cage, filozofia  
absencií a skúsenosť ticha

Daniela Šterbáková



KAROLINUM

## Ticho

John Cage, filozofia absencií a zkušenost ticha

**Daniela Šterbáková**

---

Recenzovali:

Josef Fulka (Fakulta humanitních studií, Univerzita Karlova, Praha)

Vojtěch Kolman (Filozofická fakulta, Univerzita Karlova, Praha)

Jakub Kudláč (Fakulta multimediálních komunikací, Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně)

Vydala Univerzita Karlova, Nakladatelství Karolinum

Edičiu Myšlení současnosti riadi Miroslav Petříček

Grafická úprava Zdeněk Ziegler

Jazyková redakcia Simona Sklenářová

Sadzba DTP Nakladatelství Karolinum

Vydanie prvé

© Univerzita Karlova, 2019

© Daniela Šterbáková, 2019

Tato publikace byla vydána s finanční podporou grantu poskytnutého Grantovou agenturou České republiky, č. GA ČR 17-05919S, s názvem Mezi vnímáním a propozičním poznáním, řešeného na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy.

ISBN 978-80-246-4139-3

ISBN 978-80-246-4186-7 (pdf)

ISBN 978-80-246-4188-1 (epub)

ISBN 978-80-246-4187-4 (mobi)



Univerzita Karlova  
Nakladatelství Karolinum 2019

[www.karolinum.cz](http://www.karolinum.cz)  
[ebooks@karolinum.cz](mailto:ebooks@karolinum.cz)



## OBSAH

TROCHU TICHÁ, PROSÍM /7

TONALITA A TICHŮ /26

NÁPAD O PRERUŠENÍ ZVUKOVÉHO KONTINUA /42

Politika alebo umenie? /43

Zvuky a druhy ticha /60

Texty /65

Ticho, zvuk, trvanie: čas ako základ  
hudobnej štruktúry a náhodné operácie /75

PO ZVUKOVEJ KOMORE:

4'33" A NOVÁ ESTETIKA HUDBY /87

4'33" kontexty tvorby /89

Kompozičný postup a notácie /97

„Otvorenosť pre čokoľvek“ a prísne pravidlá /103

Rámovanie a zmena hudobných princípov /109

4'33" zvuky, hudba alebo...? /112

Cage proti tonalite /130

Keď počúvanie „kopíruje“ prírodu,  
a pritom je originálne /141

Rozpor Cageovej estetiky,  
nepriznané ticho a Duchamp, záver /153

AKÉ TO JE, POČUŤ NIČ: ROY SORENSEN O TICHU /178

Sorensenove teoretické východiská /180

Sorensenova KTV v praxi:

dvojité zatmenie, tma a ticho /211

SKÚSENOŠŤ PRÁZDNEHO ČASU IANA PHILLIPSA /279

Motivácia: ticho nie je len kontrast so zvukom a inšpirácia

G. E. Moorom /282

Je (sluchové) vedomie mysliteľné bez obsahov? /291

Kritické otázky /298

PIESEŇ O TICHU /326

Záver /337

Literatúra /346

Ten príbeh už čitateľ asi niekde počul. Interpret vystúpi na pódium, ukloní sa ako obvykle, sadne si za klavír, ktorého poklop už odhaľuje nablýskanú klaviatúru, všetko je, ako má byť. Obecenstvo v očakávaní natešene tlieska a potom, čo potlesk utíchne, nastáva chvíľa ticha – teraz to príde. Interpret necháva publikum na moment v napätí. A nič. Po nejakej chvíli stále nič, je to akési zvláštne. Stalo sa niečo, prečo nehrá? Všetci sa po sebe obzerajú v snahe zistiť, o čo ide, a pohľadom sa uisťujú, že divný pocit je na mieste. Niektorí si šuškejú, iní vyzerajú dosť naštvane. Vystrelil si z nich niekto? Zhruba po štyroch a pol minútach, k prekvapeniu všetkých, interpret vstane, ukloní sa a odchádza. Je dvadsiaty deviaty august 1952, štát New York, južne od Woodstocku, kdesi v lese v Maverick Concert Hall. John Cage, hudobný skladateľ, autor viacerých textov o hudbe a neskôr jeden z hlavných symbolov americkej avantgardy dvadsiateho storočia, so zvesenou hlavou opúšťa tamojšiu koncertnú sálu spoločne s Davidom Tudorom, klaviristom a prvým interpretom jeho diela *4'33"* (*Štyri minúty tridsaťtri sekúnd* alebo *Štyri tridsaťtri*). Po koncerte, na ktorom odznali úplne nové diela Earlea Browna, Christiana Wolffa, Mortona Feldmana, Pierra Bouleza a Henryho Cowella, to už jeden miestny umelec nevydrží, postaví sa a znudene zakričí: „Dobří ľudia, donúťme ich odísť preč...“<sup>1</sup>

Dielo *4'33"* je jedným z najradikálnejších v dejinách hudby vôbec. Ako čítame v inštrukcii k partitúre, pozostávajúcej z je-

---

<sup>1</sup> Aspoň takto si podľa dostupných správ udalosť zapamätal jeden z účinkujúcich skladateľov Earle Brown. Opieram sa tu o správu Davida Revilla, ktorú podáva vo svojej životopisnej knihe o Cageovi *The Roaring Silence. John Cage: a Life*, 2. vyd., New York: Arcade Publishing 2014, s. 156.

diného pokynu *tacet* (doslova aj v hudbe: „mlčí“, „je ticho“), „skladba“ je určená pre akýkoľvek hudobný nástroj alebo kombináciu nástrojov. Interpreti však na nástrojoch nemajú hrať, nepredvádzajú žiadnu hudbu, teda aspoň v tradičnom zmysle slova. Počas celého trvania diela nie sú žiadne zvuky – presne podľa inštrukcie skladateľa – produkované zámerne. Interpret však predsa len niečo predvádza: vystúpi na pódium, usadí sa a zdrží sa ďalšej akcie; a tým, že to urobí podľa inštrukcie partitúry, chce svoje predstavenie radiť medzi hudobné. Jeho nástroj však mlčí a na stole je hneď niekoľko otázok. Môže byť notový zápis obsahujúci jediný pokyn bez akejkoľvek hudobnej organizácie hudobnou skladbou? Čo robí hudbu hudbou? U Cagea okrem toho kulminuje problém, v akom zmysle patrí ticho do hudby, a napokon kľúčová otázka, či ho vôbec počujeme. Skladba *4'33"* je totiž často, počnúc Cageom, nazývaná ako „tichá“. Lenže, ako si všimol Kyle Gann, lepšie by bolo povedať, že je to „nezámerná hluková sonáta“.<sup>2</sup> Skladba totiž tak úplne tichá nie je. Ba čo viac, je plná zvukov, ktoré sú v koncertnej sále produkované zo všetkých možných zdrojov, od praskajúcich parkiet cez šum v publiku až po doliehajúci hluk zvonku – všetkým až na umlčané hudobné nástroje. *4'33"* je plná zvukov nenápadných, ktoré počas chvíle, keď sa interpret pridržia pokynu skladateľa a nezahrá ani notu, začínajú byť hlučné a spôsobovať rozpaky ohľadne toho, čo sa vlastne deje, keď sa nedeje nič.

Strih alebo veta druhá, filozofi a ich reč o tichu, reči a bytí. Prevládajúcu filozofickú debatu o tichu charakterizujú dva znaky. Prvým je, že ak sa hovorí o tichu, hovorí sa o ňom, až na výnimky, ktoré si tu postupne predstavíme, ako o súčasťi reči, teda ako o mlčaní. Mlčanie je niečo, čo robíme viac alebo menej úmyselne a vedome vtedy, keď jednoducho nič nevravíme. Ale zároveň sa v nadväznosti na to chápe ticho ako skutočnosť, ktorá zakladá reč (a teda aj mlčanie ako jej súčasť) a súvisí s prienikom k ľudskému bytiu. Mlčanie je podľa Heideggera v *Bytí a čase* modus, bytostná možnosť rozprávania;<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Kyle Gann: *No Such Thing as Silence. John Cage's 4'33"*, New Haven: Yale University Press 2010, s. 163.

<sup>3</sup> Martin Heidegger: *Bytí a čas*, prel. I. Chvatík, P. Kouba, M. Petříček jr. a J. Němec, 2. opr. vyd., Praha: Oikúmené 2002, § 34, s. 193–199.



a ticho (*Stille*) v kratšej eseji „Reč“ nechápe ako ľudský výkon v reči, ale ako zakladajúci element, ktorý človeka k reči privádza a umožňuje ju.<sup>4</sup> Merleau-Ponty dáva tejto myšlienke jemne odlišnú podobu, keď hovorí o reči, ktorá je nepriama v zmysle, že jej pravý význam nie je významom slov, ale odohráva sa medzi slovami; v tom, čo nie je vyslovené, ale ostáva zahalené tichom či mlčaním.<sup>5</sup> Ticho je potom základom reči, pretože je jej sprostredkujúcim médiom, a znamená jednak všetko, čo je len naznačené slovami, jednak samotnú možnosť náznakovosti.

Táto dvojznačnosť dáva úvahe o tichu zvláštnu dynamiku: zároveň plodí a hneď aj maskuje nejasnosť ohľadom toho, akú otázku si vlastne kladieme, keď sa pýtame, čo ticho je, ako to napokon dobre ukazuje jeden z prvých pokusov písať explicitne o tichu (mlčaní), kniha Maxa Picarda *Die Welt des Schweigens*.<sup>6</sup> Zdrojom nejasnosti o povahe otázky je fakt, že keď mlčíme, síce nič nehovoríme, ale vzniká tým ticho, ktoré je tichom len po zvukovej stránke reči. Reč je s myslením spätá, a teda keď nič nevravíme, mlčíme (sme ticho) len naoko, či skôr „na ucho“, po stránke počuteľného prejavu myslenia. Vo vonkajšom mlčaní prebiehajúce myslenie však nie je „tiché“, skôr je plné nevysslovených myšlienok a emócií ako významotvornej súčasti reči. Iste, mlčanie implikuje a môže tiež znamenať naslúchanie, v tom zmysle je mlčanie výrazom pre zdržanie sa slov navonok aj zvnútra, niečo ako nič vedome utváraných slov. Ale pokiaľ ho chápeme ako rečové, ako zdržanie sa, a teda zadržanie reči, ktorá sa k slovu hlási a ktorá, volne povedané s Merleau-Pontym, utvára zmysel na pozadí toho, čo druhý vraví, tak ani mlčanie „úplné“ nie je „ničím slov“. Nielen rozprávanie, ale aj mlčanie nesie zmysluplnú výpoveď,

---

<sup>4</sup> Martin Heidegger: *Řeč/Die Sprache*, in: M. Heidegger: *Básnický bydlí člověk*, prel. I. Chvatík, Praha: Oikúmené 2006, s. 45–81.

<sup>5</sup> Maurice Merleau-Ponty: *Nepřímá řeč a hlasy ticha*, in: M. Merleau-Ponty: *Oko a duch a jiné eseje*, prel. O. Kuba, Praha: Obelisk 1971, s. 53–93.

<sup>6</sup> Max Picard: *Die Welt des Schweigens*, München: Piper 1988 (pôvodne 1948). Pozri tiež Picardom inšpirovaný text Bernarda P. Dauenhauera, *Silence: The Phenomenon and Its Ontological Significance*, Bloomington: Indiana University Press 1980, ktorý sa nesie v podobne nejasnom duchu, napriek snahe o upresnenie. Dauenhauer vychádza z analýzy rôznych významov a použitia slov ticho/mlčanie v reči (dvojznačnosť *silence*), taktiež z úvah o tichu ako fundamente diskurzu, ktoré chce chápať ontologicky.

hoci ju neartikuluje, ako píše Svetlana Alexijevič: „Počúvam, keď rozprávajú... Počúvam, keď mlčia... Aj slová, aj mlčanie – sú pre mňa text.“<sup>7</sup> Inak povedané, naše aktívne mlčanie nie je zárukou ticha (mlčania); mlčanie a ticho nie sú synonymá. Naopak, ticho musí byť niečo iné než mlčanie, ak mlčať znamená tiež *niečo* počuť alebo vnímať, čo v tomto kontexte znamená chápať „text“ na nepočuteľnej rovine, keď sa sám vytvára ako vedľajší (hlavný?) produkt pri reči alebo pri akte jej zadržania.

Téma mlčania, zdržania sa reči, sa vo filozofii prirodzene objavila až v dvadsiatom storočí po dvoch svetových vojnách, ako by sa z uvedeného mohlo zdať. Mlčanie a ticho boli vo filozofii v rôznych podobách prítomné od jej počiatkov, a to nielen preto, že šlo o praktickú stránku rozvíjania filozofie ústnou formou. (Pytagoras sám nič nenapísal, jeho učenie zasvätení mlčky počúvali a čo počuli si mali nechať pre seba.)<sup>8</sup> Téma ticha vo filozofii súvisela s rozvíjaním abstraktného myslenia, teda aj myslenia prostredníctvom negácií. Ticho a mlčanie sú napokon v rámci kresťanskej filozofickej teológie zavŕšením *via negativa*, negatívnej cesty poznania Boha, a nie sú už chápané ako prostriedok (výkon), ale ako cieľ, ktorý ostáva sám neskúmateľný, pretože spočíva v oblasti, ktorá sa jazykovo uchopiť nedá; je „za“ slovom, ale nie je negáciou slova, ktorá je stále jazyková.<sup>9</sup>

Strih alebo veta tretia, trošku voľnejšie: ticho a bežný život. Jamie Tennyson, jedna z dvoch hlavných postáv epizódy ame-

---

<sup>7</sup> Svetlana Alexijevič: *Vojna nemá ženskú tvár*, prel. M. Chovanec, Krásno nad Kysucou: Absynt 2015, s. 20.

<sup>8</sup> Por. Geoffrey S. Kirk – John E. Raven – Malcolm Schofield: *Předsókratovští filozofové. Kritické dějiny s vybranými texty*, prel. F. Karfík, P. Kolev a T. Vitek, Praha: Oikúmené 2004, s. 279–310.

<sup>9</sup> Tieto súvislosti podrobne mapuje vynikajúca dvojzväzková kniha Raoula Mortleyho *From Word to Silence* (I *The Rise and Fall of Logos*; II *The Way of Negation, Christian and Greek*, Bonn: Hanstein 1986) zvl. druhý zväzok, por. záver, príp. prílohy, s. 242–277. V obdobnom kontexte (teda nie v kontexte mlčania v reči, ale vymedzenia hranice zmysluplnej reči, ktorú nie je možné jazykovo prekročiť) je snáď možné uviesť Wittgensteinove tézy o mlčaní z *Traktátu* (Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus*, prel. P. Balko a R. Maco, Bratislava: Kaligram 2003). Pozri tiež knihu Jozefa Feketeho *Mlčanie, bytie, jazyk. Topológia filozofického mlčania*, Červený Kostelec: Pavel Mervart 2012, ktorá sa podrobne venuje problematike mlčania u Wittgensteina a v širšom kontexte u ďalších autorov.

rického televízneho seriálu *The Twilight Zone* (Zóna súmraku), po roku strávenom v úplnom mlčaní natahuje ruku smerom k Archiemu Taylorovi, plukovníkovi a váženému členovi klubu, aby mu ten vyplatil sumu, ktorú mu dlhuje, lebo s ním prehral stávkou. Pred rokom Taylor Tennysona vyzval, aby strávil rok v izolácii bez toho, že by prehovoril čo i len slovo. Teraz Tennyson zistiac, že Taylorov majetok je dávno preč, sám priznáva, že si pred rokom nechal odstrániť nervy vedúce k hlasivkám predvídajúc, že inak stávkou prehrá. Dôvod, pre ktorý Taylor Tennysona k stávke vyzval, bol prostý: keďže Tennysonov „netolerovateľný hlas“ počas návštev klubu nikdy neutíchal, Taylor si prial len jedinú – mať pokoj od otravného spoločníka Tennysona a užiť si aspoň trochu „mimoriadneho ticha“.

Keďže žijeme v neustálom ruchu, žiada sa nám ticho, ako raz povedal Cage.<sup>10</sup> V prostredí zahľtenom zvukmi a hlukmi sa utiekame na miesta, kde ideálne nie je nič, čo by zvuky mohlo vytvárať či k nim akokoľvek prispievať – mobilný signál a internet, doprava, stroje, ľudia. Chceme akustické ticho a očakávaný, z ticha prameniacci pokoj. Za ticho sme si ochotní v niektorých prípadoch zaplatiť: či už ide o bežné domáce spotrebiče chváliace sa svojim „extra silent“ chodom, počítače alebo hudobné a iné zariadenia, ktoré množstvo hluku minimalizujú (slúchadlá proti hluku). S cieľom vylepšiť parametre konzumného ticha budujeme miesta, ktoré tejto potrebe, a s ňou súvisiacemu technickému pokroku, slúžia – zvukotesné miestnosti. Lákavé je aj ticho odhlučnených bytoviek, či rovno od sveta izolovaných samôť niekde pri lese, pri potrebe cestovať lietadlom sú tu zase zvláštne salóniky, vstup do ktorých je podmienený nie najlacnejším členstvom a kde pri troche šťastia nehra hudba. Napokon je tu niečo aj pre tých najnáročnejších – najtichšie hodinky na svete boli vraj skonštruované tak, aby nevydávali ani najjemnejší zvuk. Niektorí sú dokonca ochotní zaplatiť cenu ticha nielen doslovne, ale aj tým, že sa im z dosiahnutého ticha robí fyzicky zle, ako o tom píše John Biguenet vo svojej útlej knižke *Silence* z populárnej

---

<sup>10</sup> John Cage: *Silence. Lectures and Writings*, Hanover: Wesleyan University Press 1961 (reprint 1973). Český preklad: John Cage: *Silence. Přednášky a texty*, prel. J. Šťastný, R. Tejkal a M. Kratochvíl. Praha: tranzit 2010, s. 109. Citujem podľa českého prekladu.

rady *Object Lessons* vydavateľstva Bloomsbury.<sup>11</sup> Mercedes Maybach S600, ktorého zadná kabína je údajne „to najtichšie, čo kedy bolo v rámci automobilovej výroby vytvorené“,<sup>12</sup> pôsobil na recenzenta Wall Street Journal dojmom takého ticha, až sa mu z jazdy v ňom robilo mdlo. Mercedes počas jazdy tak spoľahlivo odfiltroval inak bežné hluky a vibrácie (zvuk prúdiaceho vzduchu do kabíny vozidla, hluk motora, nerovnosti vozovky a podobne), že novinárovi sediacemu na zadnom sedadle až po chvíli došlo, že zvláštny pocit, ktorý má, sa nápadne podobá pocitu človeka sediaceho v simulátore.

Okrem toho, že si ticho vyžadujeme pre seba, môžeme a často ho aj vyžadujeme od druhých, keď ticho naznačujeme gestom ukazováka priloženého na pery, prípadne sprevádzaného zašepkaným slovom s citelným výkričníkom, alebo znakom (niektoré autobusové spoločnosti v Anglicku napríklad zakazujú telefonovanie a hlasný hovor v priebehu jazdy nielen so šoférom autobusu, ale aj medzi cestujúcimi navzájom, obdobný zákaz platí obvykle v kostoloch a v niektorých zdravotníckych zariadeniach). Ticho je predmetom grafického znázornenia nielen v jazyku (využitím interpunkčných znamienok od čiarky až po tri bodky, pričom každé z nich môže reprezentovať tak trochu iné ticho),<sup>13</sup> ale typicky aj v hudbe (hudobná pauza). Na ticho tiež narazíme vo výtvarnom umení, a to nielen na tých obrazoch (a plastikách), ktoré v určitom zmysle „sú o“ mlčaní, teda kde je mlčanie či naslúchanie zobrazené

---

<sup>11</sup> John Biguenet: *Silence*, New York: Bloomsbury 2015, s. 9–15.

<sup>12</sup> Dan Neil: Mercedes Maybach S600. The Silence is Deafening, *The Wall Street Journal* (online), 6. 2. 2015, <https://www.wsj.com/articles/mercedes-maybach-s600-the-silence-is-deafening-1423249856>; J. Biguenet: *Silence*, s. 14n.

<sup>13</sup> Peter Hall, režisér britského Národného divadla, výstižne popisuje rôzne spôsoby použitia ticha u Harolda Pintera, predstaviteľa modernej britskej drámy, v texte „Directing Pinter“ (in: *Harold Pinter: You Never Heard Such Silence*, ed. A. Bold, London: Vision Press Limited 1984, s. 26, cit. in: J. Biguenet: *Silence*, s. 67): „U Pintera je rozdiel medzi pauzou, tichom a výpusťou. Pauza je naozaj most, kde si publikum myslí, že ste na jednej strane rieky a potom, keď prehovoríte znova, na druhej. To je pauza. Často je alarmujúca. Predstavuje medzeru, ktorá sa retrospektívne vyplní. Nejde o mŕtvy koniec – to je ticho, kde sa konfrontácia stala takou extrémnou, že sa už nič nedá povedať, kým sa teplota neznižuje alebo nezvyšuje a potom sa stane niečo celkom nové. Výpusťka je veľmi malé zaváhanie, ale je tam. Líši sa od čiarky a bodkočiarky, ktorú Pinter nepoužíva takmer nikdy. Čiarka je niečo, čo môžete prebehnúť, prejdete cez to. A bodka je proste bodka. Zastavíte.“ Pinter explicitne vo svojich hrách uvádza na niektorých miestach „ticho“.

priamo alebo nepriamo, ako napríklad pri zobrazovaní čítania, študovania, pozorovania a premýšľania, pri portrétoch rôzne naladených osôb, pri krajinkách a panorámach, zátišliach, katedrálach a modlitbách, ale tiež v určitom zmysle na obrazoch, ktoré zachycujú hluky rôznej intenzity, prvé nádychy a posledné výdychy, rozlúčky, zver trhajúcu svoju korisť, tancovačky, zábavy a pitky, dojčenie, šitie, búrky, rieky, trhoviská, salóny a kluby, rôzne práce sezónne a rutinné, rituály, odpočinok, pikniky, pláže, kaviarne, dohadovanie, zakazovanie a tak ďalej.

Keď sa v týchto a podobných kontextoch hovorí o tichu, spontánne a bežne tomu rozumieme. Ticho je prirodzená, ale tiež veľmi zvláštna potreba. Ľudská aktivita smerujúca k nemu alebo od neho, či už je to v kontexte umenia, filozofie, alebo bežného života, začína pôsobiť o to zaujímavejšie, keď si položíme otázku, čo to vlastne ticho je a či je to niečo, čo sa dá dosiahnuť, niečo, čo uspokojuje potrebu, ktorú vytvára, podobne ako je to s hudbou. O čom to vlastne hovoríme, keď hovoríme o tichu?

Vyššie zmienený kontext ticha v reči príznačný pre filozofiu je možné chápať ako kontext vyššieho rádu, ktorý v sebe nesie iný problém, na prvý pohľad maskovaný a snáď až banálny; problém, ku ktorému nás však obracia doba hluku a s ňou spojená potreba mnohých ľudí nepočuť *nič*. Bežne hovoríme, že počujeme ticho, napríklad na prechádzke v lese alebo keď opustíme hlučnú spoločnosť: žiadne zvuky a hluky, len ticho. Mlčanie tu snáď funguje ako model popisu počutia ticha. Keď mlčíme, naslúchame. Predpokladáme teda, že budeme počuť *niečo*, aj keby to neprichádzalo alebo aj keby to neprichádzalo „cez uši“: ak ticho vytvára nový zmysel, predpokladáme, že niečo („ticho“) budeme vnímať aspoň akosi nepriamo. Ticho má svoju funkciu a význam, ktorý z reči naberá a do reči vkladá. Okrem toho má tiež špecifický, tvárny, a teda *vnímateľný* obsah. Je ale ticho *niečím*, čo by bolo možné počuť, keď v prísnom zmysle slova je výraz „ticho“ spojený s absenciou zvuku, teda označuje zvukové *nič*?<sup>14</sup> Kontext reči napovedá, že keď

---

<sup>14</sup> Je pritom dôležité hovoriť o absencii, teda o *úplnom* chýbaní zvuku, nie o *privácii*, teda o *relatívnom* chýbaní určitého zvuku, pri ktorom otázka nevyvstáva tak naliehavo – relatívne ticho je možné stále vysvetliť poukázaním na počutý zvuk, čiže na určitý kauzálny základ tejto skúsenosti. Hoci zvuky v skúsenosti ticha rolu

môžeme tichu prisudzovať vnímaný význam a rozumieť mu, musíme byť tiež schopní ho počuť. Ide o podmienku, ktorá rozvinutie tohto zmyslu umožňuje. Ako počujeme, keď niekto hovorí, takisto počujeme, keď mlčí; doslovne teda počujeme jeho ticho a v ňom vnímame, čo toto ticho „vraví“.

Medzi vnímaním zamlčaných významov, ktorým v tichu reči rozumieme, alebo presnejšie, ktoré sme schopní aspoň nejak, hoci nedokonale, rozšifrovať, a počutím ticha na rovine zmyslovej, takáto priamočiara súvislosť však nie je. Je niečo iné hovoriť o porozumení významu reči so všetkými jej zložkami, ktoré ju utvárajú, vrátane ticha, a niečo iné je hovoriť o zmyslovom zakúšaní – počutí ticha v situáciách, pri ktorých nedochádza (aspoň nie v bezprostrednom či nutnom zmysle) k artikulácii a dešifrovaniu významu. Ide tu o podobné odlišenie ako pri vnímaní zvuku. Na jednej strane rozumieme zvuku vysloveného slova, ale o význame zvuku sa dá hovoriť aj ako o *rozpoznaní* zvuku ako patriacemu určitému predmetu, teda ako zvuku zdroja, ktorý ho vydáva. Počujeme *veci* za zvukmi, autá, gitary, padajúce lístie. Zvuk tiež môžeme vnímať jednoducho ako zvuk, súbor sluchovo zachytiteľných kvalít bez referenčného vzťahu zvuk – vec, ako o tom premýšľal Pierre Schaffer pri popisoch svojej konkrétnej hudby a po ňom iní.<sup>15</sup> Význam zvuku je odlišiteľný od počutej matérie zvuku, pretože významy toho istého zvuku môžu byť rôzne: zvuk sirény, ktorý počujeme v rámci koncertného programu, má pre nás iný význam než ten istý zvuk, ak ho počujeme sediac za volantom auta. Vzhľadom na to, že tichá sú bežnou súčasťou

---

zohrávajú, jej špecifickosť môžeme lepšie vidieť vtedy, keď ich do úvahy najprv tematicky nevťahujeme, keď prevedieme metodologické *epoché* od zvuku.

<sup>15</sup> Pierre Schaeffer: *Konkrétna hudba*, prel. F. Tvrдый, Praha: Supraphon 1971. Termín „akuzmatická skúsenosť“ v zmysle skúsenosti, pri ktorej sú zvuky počuté bez toho, že by odkazovali k svojim zdrojom, používa napríklad aj Roger Scruton pri svojich popisoch hudobnej skúsenosti (napríklad jeho kniha *The Aesthetics of Music*, Oxford: Oxford University Press 1997, reprint 2009). Podľa Scrutona pri posluhu (tradičnej západnej) hudby vnímame jej vlastnú, vnútornú kauzalitu (tonálne usporiadanie zvukov, ktoré sa na základe posluhu dá metaforicky popisovať ako naväzovanie, vyžadovanie sa, dopĺňanie sa a podobne), nie fyzikálnu kauzalitu vzniku zvuku, t. j. samotný úder na hudobný nástroj. K analýze pojmu „akuzmatický“ u Schaeffera pozri knihu Briana Kanea *Sound Unseen. Acousmatic Sound in Theory and Practice*, New York: Oxford University Press 2014, zvl. prvá kapitola.

sluchovej skúsenosti, môžeme sa pýtať, či je práve uvedený popis možné analogicky vzťahnuť aj na ticho: je možné ticho počuť ušami v tomto neartikulovanom zmysle, teda mimo kontext reči alebo vnímania zvukov ako nositeľov významu o svojich zdrojoch? Keď je tichu možné rozumieť, vieme ho takto jednoducho počuť? Alebo inak, ako by sme mohli tichu rozumieť, ak by ho nebolo možné bezprostredne zakúšať tak ako zvuky, teda v priamom zmysle slova *počuť*?

Takto formulovaná otázka napovedá, že predložená kniha nebude, aspoň nie explicitne, pokusom o analýzu skúsenosti ticha v kontexte reči či v kontexte filozofickej teológie, ako o tom bola zmienka vyššie. Týka sa skôr bežného používania jazyka a jeho vzťahu k skutočnosti, ktorú má jazyk vystihovať; je tak výrazom intuície, že tu niečo ako skúsenosť ticha je a má zmysel o nej hovoriť. Bežný rozum a jazyk na tomto mieste podnikajú nesamozrejmý krok: keď povieme, že ticho je neprítomnosť zvuku, hovoríme čosi netriviálne. Chýbanie zvuku označujeme ako niečo, s čím máme skúsenosť. Tento spôsob uvažovania o tichu na základe zvuku pritom nie je nutne myslený v reduktívnom zmysle. Ako reduktívna by sa daná úvaha mohla javiť v porovnaní s uvedeným, obvyklým kontextom o tichu mlčania, tichu ako základe reči a podobne; teda ako podmienená fyzikalistickým spôsobom uvažovania o zvuku ako zvukovom vlnení a tichu ako jeho neprítomnosti: prečo hovoriť o tichu z hľadiska zvuku, keď máme reč, „vyššiu“ formu organizácie zvuku, ktorá je človeku bližšia a ticho v nej má svoje nepochybné miesto? Prečo znižovať ticho mlčania na zvukové prázdno? Tak to však myslené nie je: povedať, že absencia zvuku „je“ ticho, znamená povedať, že „je“ to niečo – niečo, čo počujeme a nad čím sa obvykle nezamýšľame, keď to zakúšame, či keď o tom hovoríme, ale pritom tomu nejako rozumieme. Z čisto fyzikálneho hľadiska to nedáva zmysel; v tejto reči o skúsenosti je absencia, nič, povýšená na „niečo“; predstavuje ontologický krok. V tomto zmysle je skúsenosť a jej jazykový odraz iste možné interpretovať na základe veľmi odlišných ontologických intuícií. Ak vychádzame z roviny úvahy o tichu ako zmyslovo zakúšanej absencii zvuku, toto pozadie môže priamo zaznieť: je ticho niečím, čo by sme mohli vnímať, a teda dáva zmysel hovoriť o tichu ako o entite *sui generis*,

alebo naopak, o čom bežne hovoríme ako o počutí či vnímaní ticha si vyžaduje iný, alternatívny, subjektívne založený popis? Do úvahy tak budú vstupovať rôznice sa intuície týkajúce sa toho, čo je (ontologicky) skutočné, o čom sa dá povedať, že to je. Patria absencie do sveta skutočnosti?

Zvlášť vo svetle naznačeného filozofického kontextu ticha môže otázka o zmyslovo vnímanom tichu pôsobiť stroho, až zbytočne. Prečo oddelovať vnímaný význam od matérie, ktorá význam nesie, a čo nám takéto skúmanie povie o človeku, ak vôbec niečo? Úlohou a zámerom knihy ale nie je tento typ otázok, ktoré úvahu o tichu bezprostredne spájajú s úvahou o mlčaní, reči a bytí, nijako zatláčať do pozadia, skôr naopak, pokúsiť sa ich nanovo vidieť po tom, čo sa s danými súvislosťami explicitne nezachádza (aj keď nebudú tematickým obsahom knihy). Z tohto hľadiska bolo jednou z prvotných motivácií na pozadí textu pokúsiť sa zistiť, či je možné vidieť alebo aspoň zahliadnuť súvislosti, o ktorých filozofia hovorí ako o samozrejmych, ktoré sú zakotvené v skutočnosti zmyslového vnímania poskytujúceho prvý a bezprostredný kontakt s okolitým svetom a so sebou samým ako jeho súčasťou, a ak áno, v čom. Vlastným hnacím motorom úvahy je však napokon snaha zistiť, či vieme filozofickým jazykom popísať skúsenosť, ktorá sa zdá byť na hranici takého popisu: je skúsenosť s absenciou možná? Celkovo sa tak budeme venovať trom okruhom ľudského záujmu, ktoré v sebe spájajú a koncentrujú otázky o tichu: hudbu, ktorá k tomuto inému položeniu otázky viedla (a otvára množstvo iných zaujímavých otázok), zmyslové vnímanie a ontológiu ako skúmanie toho, čo je a čo je čo. Prepojenosť ontológie a filozofie vnímania k nám bude z viacerých strán prenikať najmä v druhej polovici knihy.

Teraz však otázka o počutí ticha pôsobí trochu vágne. Závisí predsa na tom, ako ticho definujeme. Ak je ticho dostatočne nízkou hladinou zvuku, potom ho samozrejme počujeme. Záleží na situácii, v akej sa ocitáme, ktorá určuje štandard pre to, čo za ticho pokladáme a čo už nie. Ticho na ulici je len iná úroveň zvukovej hladiny, ktorú ako „ticho“ neoznačíme v prípade, že sa vyskytne v nahrávacom štúdiu.<sup>16</sup> V hudbe zase ticho ob-

---

<sup>16</sup> Všíma si to Roy A. Sorensen: *Seeing Dark Things. The Philosophy of Shadows*, New York: Oxford University Press 2008, zvl. kapitola „Hearing Silence“, s. 267–290, ktorej analýze sa budeme podrobne venovať.



vykle znamená neprítomnosť notovaného zvuku – nachádza sa tam, kde je zvuková pauza – to ale nevylučuje, že okrem znenia skladby k nám doliehajú zvuky, ktoré k notovaným zvukom či tónom skladby nepatria a ktoré obvykle ignorujeme a nepokladáme vzhľadom na počúvanú hudbu za zvuky hodné pozornosti: môžeme teda počuť ticho. Ak pod „tichom“ chápeme „zvukové vlnenie mimo dosah ľudského sluchu“, teda vlnenie nad prahom počutelnosti (ultrazvuk) a pod ním (infrazvuk), tak ticho nepočujeme. Predstavuje to však znovu variáciu na prvú možnosť. Pes svoju píšťalku počuje (ultrazvuk, ktorý počujú aj delfíny, či netopiere); ticho sú potom opäť zvuky, hoci pre človeka sluchom nevnímateľné. Takých zvukov je pritom celá škála, pretože aj častice obsiahnuté vo vzduchu sú v pohybe – ide o tzv. Brownov pohyb –, a teda produkujú tlakové vlnenie, o ktorom by sme bežne hovorili ako o zvuku, ak by ho bolo možné zosilniť natoľko, že by sme ho počuli. Obvykle však o tlakových vlnách, ktoré nepočujeme, ako o zvukoch nehovoríme – ako „zvuk“ zvyčajne označujeme tlakové vlnenie, ktoré počujeme.

Tu nám môže pomôcť krátka fyzikálna odbočka. Decibel je jednotka zvukovej hladiny, ktorá dáva do pomeru objektívnu hodnotu výšky zvukovej hladiny, ktorú je možné namerať pomocou prístrojov, s referenčnou hodnotou pre ľudský sluch. Zvuková hladina je hodnota akustického tlaku. Ten sa stanovuje ako miestna odchýlka od priemerného atmosférického tlaku, ktorá je spôsobená zvukovou vlnou. Zvukové vlny sú tlakové, princíp šírenia zvuku je mechanický – vlna sa začne šíriť po náraze častíc, napríklad keď udrieme vareškou na hrniec. Zvuková hladina nula decibelov, ktorá sa pokladá za prah ľudského sluchu, nie je úplné ticho (neprítomnosť zvukového vlnenia), ale najnižší pre človeka počuteľný zvuk. Vyskytuje sa vtedy, keď sa nameraná intenzita akustického tlaku rovná referenčnej hodnote pre ľudský sluch (pre vzduch je to dvadsať mikropascalov). Pri takomto tlaku je teda – pokiaľ máme skutočne dobrý sluch – možné počuť slabý zvuk. Nula decibelov teda označuje situáciu, v ktorej k zvukovému vlneniu dochádza, hoci je veľmi nepatrné a sluchom sotva zachytiteľné. Nejde o situáciu, pri ktorej by sme nemohli počuť vôbec nič, pretože by tam žiadne zvukové vlnenie (akustický tlak) ne-

bolo. Vlnenie je nepatrné, tlak je veľmi nízky, ale nie je rovný nule. Pre zaujímavosť, zvuk desaťkrát intenzívnejší ako nula-decibelové skoro-ticho má desať decibelov, ktoré zodpovedajú zvuku padajúceho listu, zvuk stokrát intenzívnejší má dvadsať decibelov, zodpovedá šumu jesenného lístia, a zvuk rozhovoru má šesťdesiat decibelov a je miliónkrát intenzívnejší ako naj-tichší zvuk. Hranica bolesti sa udáva v rozmedzí stodvadsať až stoštyridsať decibelov, čo je približne hluk rockového koncertu alebo lietadla počutého v tesnej blízkosti.

Podľa fyziky teda nikdy nepočujeme ticho, pretože sluch z definície prichádza so zvukom. Len čo jeden zvuk doznie a počujeme jeho ticho, započujeme zvuk iný a je po tichu. Žiadne zvuky nie sú len vo vákuu, pretože tam nie je vzduch, prípadne iné médium prenosu častíc, teda dostatok častíc, ktoré by do seba mohli vzájomne narážať pri pôsobení zvukovej vlny a tým ju prenášať; panuje tam absolútne ticho.<sup>17</sup> Fyzik by však pri otázke, či vo vákuu *existuje* ticho alebo nie,

---

<sup>17</sup> Hoci vo vesmíre sa nevyskytujú zvuky (vlnenie, ktoré je zachytiteľné ľudským uchom), elektromagnetické vlnenie spôsobené nebeskými telesami je možné zachytiť a počuť, ak ho dostatočne zosilníme. Ide o tzv. plazmové či magnetosonické vlny. (Plazma je ionizovaný plyn, stav hmoty vo vesmíre. Pozostáva z nabitých častíc, ktoré môžu vytvárať a byť ovplyvnené elektrickým a magnetickým poľom.) Tieto vlny sú tlakové, tak ako zvukové vlny, ale zároveň sa vyznačujú magnetizmom. Keďže sa vyskytujú v zvukových frekvenciách, je možné ich zachytiť pomocou špeciálnych „magnetických mikrofónov“, zhustiť v čase, zosilniť a prehrať pomocou reproduktora. Nie sú to teda zvuky, ale na zvuky transformovaná energia, ktorú v prísnom zmysle človek nemôže počuť. Teoretická predstava „obohatenia“ ľudského sluchu pomocou špeciálnej pomôcky, ktorá by to umožňovala, potom vyvoláva netriviálnu otázku, čo znamená zmyslovo vnímať a či by sa – a v akom zmysle – napokon nedalo hovoriť o počutí, či vnímaní zvukov vesmíru. (Prečo hovoriť o vnímaní s použitím pomôcok ako sú okuliare a naslúchadlá, ale nie v prípade umelých pomôcok – napr. vizuálne protézy pre nevidiacich –, ak by dokázali generovať pomerne presnú, systematickú a objektívnu reprezentáciu v určitej – či novoutvorenej – zmyslovej modalite? Treba definovať vnímanie ako závislé na zmyslovom orgáne alebo na účele, ktorý plní?) Pozri článok Tonyho Phillipsa z NASA, s mnohými zvukovými ukázkami, *The Sounds of Interstellar Space*, *NASA Science* (online), 1. 11. 2013, [https://science.nasa.gov/science-news/science-at-nasa/2013/01nov\\_ismsounds](https://science.nasa.gov/science-news/science-at-nasa/2013/01nov_ismsounds), Martina Archera *What Does Empty Space Sound Like? We Need Your Help to Find Out*, *The Conversation* (online), 23. 11. 2016, <https://theconversation.com/what-does-empty-space-sound-like-we-need-your-help-to-find-out-69252>, a článok venovaný otázke umelého vnímania: Julian Kiverstein – Mirko Farina – Andy Clark: *Substituting the Senses*, in: *The Oxford Handbook of Philosophy of Perception*, ed. M. Matthen, Oxford: Oxford University Press 2015, s. 659–675.

mohol zneistiť: nie sú tam možno žiadne zvuky, ale povedať, že tam existuje niečo, čo nie je nič, sa zdá byť skôr filozofické, nie fyzikálne (o fyziku sa opierajúce) tvrdenie. Človek by toho vo vákuu napokon asi mnoho zažiť nestihol (čo niektorých filozofov motivuje k úvahám o kauzálnej sile ničoty),<sup>18</sup> ale podmienky vákua môžu do určitej miery simulovať zvukotesné miestnosti, ktoré sú na pokusy s tichom dostačujúce a nie sú až také nebezpečné pre život. V týchto miestnostiach nie sú žiadne zvuky, ktoré by ľudský sluch mohol zachytiť, čo stačí, ak chceme v úvahe pracovať so zvukom zachytiteľným ľudským sluchom a nie so zvukovým vlnením ako takým. Vo zvukotesných miestnostiach často nesvieti svetlo (svetlo produkuje zvuk), namiesto pevnej podlahy sú tam oceľové drôty, pod ktorými priestor pokračuje dolu, steny miestnosti vrátane dverného priestoru sú z každej strany obložené zvuk pohlcujúcimi ihlanmi; je tam úplná tma a ticho. Miesto, ktoré by mohlo splniť sen človeka o tichu. A predsa nás ani tieto miestnosti na vlastné ucho nepresvedčia, že ticho, ktoré sa snažíme dosiahnuť, existuje. Tí, čo vo zvukotesnej miestnosti boli, odišli so zaujímavou skúsenosťou, ale nebolo to ticho, čo zakúsili. Hoci sa k tomuto motívu budeme opakovane vracieť, môžeme hneď prezradiť, čo zažili. Neprekvapivo – zase zvuky. Pre niektorých z nich však nečakane zvuky vlastného tela v rozsahu, v akom to ešte nikdy predtým nepočuli.<sup>19</sup> Žijeme obklopení zvukmi, zvonku aj zvnútra.

Ako už bolo naznačené, v polovici dvadsiateho storočia otázku o počuteľnom tichu v rámci hudby uvedením svojej skladby 4'33" položil a špecifickým spôsobom rozvinul práve John Cage. V dobe, keď americká spoločnosť Muzak začala pomocou káblov šíriť špeciálne upravenú hudbu do verejných priestorov (tento fenomén poznáme z reštaurácií, nákupných centier a podobne), Cage túžil po tichu. Pokladal ho za zá-

---

<sup>18</sup> Obhajoba kauzálnej sily absencií stojí na predpoklade, že kauzalita nie je vzťah medzi udalosťami, ale faktami a fakty sa môžu týkať absencií; pozri odkazy v druhej časti knihy, ktorá sa téme kauzality podrobne venuje.

<sup>19</sup> Podobný zážitok ticha noci popisuje Ellen v jednoaktovke *Silence* Harolda Pintera (in: Harold Pinter: *Landscape and Silence*, London: Methuen 1969, s. 31–51, s. 43): „Around me sits the night. Such a silence. I can hear myself. Cup my ear. My heart beats in my ear. Such a silence. Is it me? Am I silent or speaking? How can I know? Can I know such things? No-one has ever told me.“

sadné pre svoju tvorbu a domnieval sa, že ak zvuky umlčíme, budeme môcť počuť úplné ticho. A tak začiatkom päťdesiatych rokov navštívil zvukotesnú miestnosť na Harvard University. Zažil tam jedno zo svojich najväčších životných sklamaní, ktoré sa mu stalo trvalou inšpiráciou, ako to opakovane zmieňuje v mnohých svojich textoch a rozhovoroch. Cage po tejto návšteve dokončil prácu na diele 4'33", o ktorom uvažoval už dlho predtým a ktoré neobsahuje žiadne notované zvuky. No v kontraste k svojej pôvodnej predstave o skladbe teraz začal hlásať, že ticho neexistuje, sú len zvuky a zvuky sú hudba.

Cageove tvrdenia nie sú triviálne. Vo svojej knihe *Silence*, ku ktorej sa budeme opakovane vracieť, ponúka dve tézovité vysvetlenia, prečo nemôžeme ticho počuť, ktoré vo svojej hudbe dôkladne rozvíjal. (Ako uvidíme, Cageovu hudbu je z tohto hľadiska možno chápať ako založenú podstatne konceptuálne.) Prvé vysvetlenie je, že ticho, absencia zvuku, neexistuje. Máme dočinenia len so slovom, ktoré nevyjadruje žiadnu skutočnosť; všade okolo nás a v nás sú potenciálne zdroje zvukov, ktoré zvuk často vydávajú. Sú to práve ambientné zvuky prostredia, na ktoré zameriaval svoju pozornosť. Cage následne usudzuje, že ak absencia zvuku neexistuje, nemožno ju sluchom vnímať, pretože vnímanie je vždy vnímaním niečoho a nie ničoho; umožňujú ho predmety a nie ich absencie. Ale môžeme sa pýtať: v akom zmysle musí byť skúsenosť skúsenosťou s *niečím*, aby ňou vôbec bola? Predsa s rôznymi typmi absencií sa nielen vo vnímaní, ale aj v skúsenosti zo širšieho hľadiska, stretávame úplne bežne, ako si to všímal už Aristoteles v knihe *O duši*, keď uvažoval, že vnímanie je zamerané na vnímateľné a *nevnímateľné*: zrak sa zameriava nielen na svetlo, ale tiež na tmu, sluch nielen na zvuk, ale aj na ticho, a to isté platí pre zvyšné tri zmysly, k čomu sa na príslušnom mieste dostaneme. Cageovej téze, ako aj jej myšlienkovému vývinu, sa budeme podrobne venovať. Práve Cageova hudobná a textová tvorba totiž umožňuje sledovať zrod otázky o tichu v súčasnej kultúre a myslení; zápas bežného postoja k tichu, o ktorom si myslíme, že je a že ho počujeme, s radikálnym odvrátením sa od tohto názoru; zápas vo svojom jadre filozofický, ktorý však na otázku o tichu neodpovedá a vríši otázky iné. Pôda hudby otázku nanovo nielen formuluje, ale dáva jej konkrétnu