leč nezadržitelně zmizela kdysi neměnná a spolehlivá životní vodítka a nahradila je krajina, kde vše bylo relativní a nic konkrétní; pevné záchytné body fyzického světa se staly chimérou. Řecko-římský světový názor založený na absolutních pravdách a logické analýze se rychle zhroutil a jeho místo zaujala bláznivá mozaika vztahů založených na asociacích. Za podpory freudovských výkladů psychiky nahradila individuální subjektivní realita objektivní racionalismus. Čas a prostor se najednou začaly chápat jako zaměnitelné. Kubistické experimenty lze částečně přičíst relativitě, stejně tak – jak se ukázalo – dílo choreografa Merce Cunninghama. „Když jsem se učil klasickému baletu," vysvětloval,

...prostor byl vnímán prismatem kukátkového jeviště, byl frontální. Jenže co když se jako já rozhodnete, že bude každý bod na jevišti stejně zajímavý? Říkali mi, že člověk vnímá jako nejdůležitější místo střed jeviště: že to je ústřední bod zájmu. V moderním malířství tomu tak ovšem nebylo a dojem z prostoru byl odlišný. Tak jsem se rozhodl, že prostor otevřu a zrovnoprávním a že každé místo – ať už používané, nebo prázdné – bude stejně důležité jako jakékoli jiné. V takovém kontextu nemusíte odkazovat k nějakému konkrétnímu prostorovému bodu. A když jsem si náhodou přečetl větu Alberta Einsteina, „v prostoru nejsou žádné pevné body", pomyslel jsem si, že jestli nejsou žádné pevné body, tak tedy každý bod je stejně zajímavý a stejně proměnlivý.[6]

Povšimněme si zajímavých paralel mezi tímto textem a způsobem, jakým Allan Kaprow popisuje dílo Jacksona Pollocka: „Do Pollockova obrazu nevstupujeme jedním konkrétním místem (ani stovkou takových míst). Člověk se do něj může zanořit a zase z něj vynořit, kdy a kde se mu zachce. Proto snad jeho umění dává člověku pocit, že věčně jde a jde – a to je velmi přesný postřeh."[7]

V tomto smyslu nelze avantgardu chápat jako alternativní nebo „fringe" hnutí, ale jako nevyhnutelný projev nového, vědeckého, cítění. Pokud ovšem tedy nové umění odráželo změnu v chápání skutečnosti ve 20. století, lze se ptát, proč avantgarda zůstala natolik vzdálená širším masám. Proč se nestala pop kulturou? Nabízejí se různá vysvětlení. Za prvé, Aristoteles měl možná pravdu, když tvrdil: „...sklon k napodobování je totiž lidem vrozen od dětství... také mají z reprodukcí všichni potěšení."[8] Pokud je toto pravda, pak podle všeho touha po napodobujícím, tj. narativním, umění přese všechny změny přetrvává. Za druhé, vyprávění z kultury nevymizelo. Spíše se přetavilo do nových forem, zejména ve filmu a později v televizi. Tyto nejrozšířenější a nejmocnější formy masové zábavy ve světových dějinách měly na převládající kulturu fenomenální vliv. Je tedy jistou ironií, že film a televize, dva nejvýraznější výdobytky technické revoluce – revoluce, která

6 Cunningham, M. (v rozhovoru s Jacqueline Lesschaeveovou). *The Dancer and the Dance.* New York/London: Marion Boyars, 1991, s. 17–18.

7 Kaprow, A. The Legacy of Jackson Pollock. *Art News*, říjen 1958, 57.6, s. 26.

8 Aristoteles. *Poetika.* Překl. Julie Nováková. Praha: Orbis, 1962, s. 38.

proměnila moderní myšlení –, přispěly k posílení postrenesančních vzorců vnímání, čímž vyvolaly trvalé napětí vůči antinarativním strukturám.

Toto rychle se měnící vnímání skutečnosti sice dalo vzniknout nejrůznějším „-ismům", ale teprve Marcel Duchamp stmelil vnitřní pnutí a rozpory v jednotnou estetiku. Duchamp byl zřejmě prvním umělcem 20. století, který plně pochopil, co posun v citu pro skutečnost znamená a že spolu s ním se musí změnit i smysl umělecké tvorby a její postupy. Začal si klást otázky po povaze používaného materiálu, podstatě uměleckých předmětů a vztahu umělce i diváka k uměleckému dílu. Slovy historika umění Michela Sanouilleta: „Duchampův pokus o nové přemýšlení o světě spočívá na dvou základech: na *stroji*, obraze a ztělesnění naší doby, a na *náhodě*, která pro naše současníky *de facto* nahradila božstvo."[9]

Jedním výsledkem Duchampova přehodnocování umění byl „ready-made". Duchamp vzal každodenní předmět a prostřednictvím metaforického rámování jej přetvořil v umělecké dílo. Tím zpochybnil pojmy umění a tvorba, a zároveň položil otázku odlišnosti života a umění. Podle Duchampa byl tvůrčí akt pouze částečně umělcovým dílem. „Celkem vzato, tvůrčí akt nepatří jen umělci; divák uvádí dílo do kontaktu s vnějším světem, neboť ho dekóduje a interpretuje jeho vnitřní předpoklady, čímž se na tvůrčím aktu podílí."[10] Tak vznikl klíčový aspekt avantgardy: nezbytná přítomnost a ústřední role diváka při tvorbě a dovršení díla. Duchamp mluvil o umělci jako bytosti „mediumistické", pocházející z „labyrintu někde mimo prostor a čas", skrz kterou se umělecké dílo vyjadřuje. Naznačil tím, že umělec je pouze spojnicí mezi idejí a divákem, jenž v jistém smyslu teprve umělecké dílo vytváří.[11] Umělce o úplnou kontrolu nad tvůrčím činem připravilo též začlenění náhody. Do procesu vstoupila příroda i její procesy a spolu s uměním vytvořila doposud nevídanou a nepředvídatelnou fúzi. Duchamp si na jedné straně vybíral technologické produkty, které měly čistě utilitární účel, například kolo od bicyklu nebo mlýnek na kávu, a proměňoval je v estetické objekty, a na druhé straně si podobným způsobem vybíral přírodní procesy, případně člověkem již nějakým způsobem zpracované, a pomocí rámování z nich vytvářel umělecká díla.[12] Mnoho avantgardních umělců si bylo vědomo potřeby změnit způsoby umělecké tvorby, ale jen Duchamp plně pochopil, že se zcela změnily samé základy umění.

Gertrude Steinová

Velmi intenzivně vnímala umělecká pnutí současné kultury Gertrude Steinová, která se v mnoha svých spisech zabývala hledáním alternativních základů pro divadlo a literaturu 20. století, jakož i struktury, která by s tímto stoletím a způsobem

9 Sanouillet, M.; Peterson, E. (eds.). *The Writings of Marcel Duchamp.* New York: Da Capo Press, 1989, s. 8.

10 *Tamtéž*, s. 140.

11 *Tamtéž.*

12 Příkladem může být jeho „Dust Breeding" („Zrození z prachu"). Na sklo po dobu čtyř až šesti měsíců dopadal prach, kupříkladu přes síto. Výsledek se pak uzavřel do průhledného obalu a stal se uměleckým dílem.

jeho myšlení a cítění korespondovala. Steinová popisuje, jak jednou z cest, která ji k tomuto alternativnímu přístupu přivedla, bylo její dětství ve městě Oaklandu v Kalifornii a opakovaná hostování úspěšné produkce hry *Chaloupka strýčka Toma* (*Uncle Tom's Cabin*). Jako děvče si z představení pamatovala fragmenty či izolované výjevy, většinou ty vizuálně nejpůsobivější, jako třeba slavnou scénu útěku otroků George a Elizy přes zamrzlou řeku Ohio, melodramatický pilíř hry. Pro mladou Steinovou narativ nehrál roli. Jak se ale blížilo dospívání a narativ se začal v jejím měnícím se vnímání silněji prosazovat, uvědomila si, že je pro ni jako zážitek stále nepříjemnější a neuspokojivější. Částečným důvodem této nelibosti vůči dramatu bylo poznání, že v jeho časové struktuře dochází k emocionálnímu přeryvu mezi událostmi na jevišti a reakcí publika. Pamatování si informací na jedné straně a předvídání děje na straně druhé divákovi doslova znemožňují zakusit divadelní událost v její přítomnosti. Steinová vysvětluje, že na jevišti se děje „něco, co nijak nemůžete ovlivnit".[13] A pokračuje: „To vede k nervozitě... a její důvod je ten, že emoce toho, kdo se na hru dívá, má vždy zpoždění nebo náskok."[14]

Steinová reaguje na základní aristotelovskou výstavbu dramatu, jíž dominuje zápletka. Zápletka jakožto strukturní princip je v západním divadle tak silný a omezující faktor, že diváka doslova drží v šachu a povoluje mu pouze velmi úzkou škálu odpovědí. Musí otrocky sledovat zápletku, ať ho zavede kamkoli, protože jen tak se dopídí jejího smyslu a na konci se dočká kýžené emocionální či intelektuální odměny. Stejně důležitý je i způsob vyjevování zápletky v prostoru. Postrenesanční přístup k divadelní iluzi se opírá o přesvědčení, že pokud diváci akceptují fyzické prostředí divadelního jeviště (vizuální a prostorové uspořádání, výpravu) jakožto emblém reálného světa, tak následně přijmou i iluzivní temporytmy. Jenže Steinová si všimla, že tak tomu prostě není. Říká k tomu:

Za prvé máme v divadle divadelní oponu, a už ta nám naznačuje, že náš rytmus je jiný než rytmus za oponou. Emoce vznikající před oponou nemůže jít ruku v ruce s tou, která je na druhé straně. Jedna z nich bude vždy mít před tou druhou zpoždění nebo předstih.[15]

V epistemologii Steinové jsou čas a prostor provázány, ovšem ne oním vzájemně kauzativním způsobem vlastním narativnímu dramatu. Steinová vlastně naznačila, že ve 20. století už iluze není možná.

Při hledání alternativy k vyprávění začala Steinová zkoumat divadlo „z hlediska pohledu a zvuku, a to ve vztahu k emoci a času, ne tedy ve vztahu k zápletce a ději".[16] A dospěla k závěru, že „cokoliv, co není příběhem, může být hrou".[17]

13 Stein, G. *Lectures in America*. Boston: Beacon Press, 1985, s. 98.
14 *Tamtéž*, s. 99.
15 *Tamtéž*, s. 95.
16 *Tamtéž*, s. 104.
17 *Tamtéž*, s. 119.

Důraz na jednotu v klasicistní teorii dramatu byl pokusem o ovládání vztahů mezi časem, prostorem a vyprávěním v rámci dramatické struktury. Čas určoval prostor, a ten zas omezoval možnosti fyzického jednání. Steinové bylo jasné, že divadlo je jevem časovým a prostorovým, rozhodla se však tyto dvě struktury od sebe oddělit. Divák si do divadla přináší jiné mechanismy vnímání i emocionální potřeby, které nevyžadují vyprávění spoutané časovými a prostorovými faktory. Výsledkem bylo drama-krajina (landscape drama):

Cítila jsem, že kdyby byla hra totéž, co krajina, nebyl by žádný problém s divákem a s tím, jestli jeho emoce má vůči hře náskok, nebo zpoždění, krajina totiž nepotřebuje žádné seznamování. Vy se s ní seznamovat můžete, ale ona s vámi nemusí, je prostě tady. Když hra vzniká, vztah mezi vámi a jí nabývá významu pouze tehdy, když se na ni díváte.[18]

Steinová podobně jako Knight vysvětlila, že základní struktura landscape dramatu spočívá na vztazích a juxtapozicích spíše než na lineárním toku konvenčního narativu.

Krajina má svůj tvar a hra musí mít koneckonců svůj tvar a věci musejí být ve vzájemných vztazích, ale příběh není věc, vždyť člověk pořád něco povídá, a krajina se nehýbá a je pořád v nějakých vztazích, stromy se pojí ke kopcům, kopce k polím, stromy vzájemně mezi sebou, jakákoli část toho všeho k nebi a každý detail ke každému jinému detailu, na příběhu záleží jen tehdy, když chceš příběh vyprávět anebo poslouchat, ale ten vztah tam stejně je. A z toho vztahu jsem chtěla udělat hru, a udělala jsem ji, plno jich je.[19]

Princip landscape dramatu Steinová osvětlila pomocí metafory cestování vlakem a cestování letadlem. Při tom prvním cestovatel hledí z okna, a jak vlak projíždí krajinou, vidí sled obrazů. Obrazy se střídají a cestovatel si vzpomíná, co viděl, a předvídá, co se objeví nového. Naproti tomu cestovatel v letadle při pohledu z okna pod sebou vidí v jediném okamžiku celou krajinu. Podobně jako u krajinomalby má pozorovatel plnou svobodu a na specifický prvek krajiny se může dívat po libosti a v jakémkoli pořadí. Lze najednou uchopit obraz (komplex idejí) jako celek. Steinová přišla s návrhem divadla, které by se díky své struktuře stalo ekvivalentem krajiny a jehož parametry a obsah by sice byly určovány umělcem, avšak metodu a organizaci vnímání i způsob zpracování informací by z velké části stanovoval divák. Pro toho se zážitek stane spíše kontemplací či rozjímáním, není již tak spěšný jako u lineárního dramatu; princip sekvencí nahrazuje struktura vztahů.

18 *Tamtéž*, s. 122.
19 *Tamtéž*, s. 125.

Když se oprostíme od nutnosti uspořádat materiál generovaný představením lineárně a v předem určeném tempu, divák bude podle Steinové moci setrvat v *nepřetržité přítomnosti*, tj. ve skutečnosti od-momentu-k-momentu, která tvoří každodenní existenci. (Steinová při psaní používala techniku „začínat znovu a znovu", čímž narušovala tok okamžiku a vracela se zpět k nastavení mysli na začátku díla, s cílem vytvořit pocit nepřetržité přítomnosti.) Režisér a dramatik ovlivněný Steinovou, Richard Foreman, poznamenal, že jeden z důsledků tohoto přístupu je důraz „na podstatu objektu spíše než na auru jeho kulturního a emocionálního užití".[20] Ideálně by tedy divák měl být pohroužen do přímého zážitku předkládaných obrazů a idejí. Mysl nezatěžují nejrůznější irelevantní odkazy, vzpomínky či anticipace, které by spustily vzorce myšlení odvádějící diváka od toho, co se děje na jevišti. Tato svěžest a bezprostřednost nejsou v konvenčnějších divadelních formách možné.

Přístup Gertrudy Steinové k divadlu a k literatuře může být chápán jako kulturní obdoba einsteinovské vědy. Její dílo přesunulo těžiště zájmu od lopotného a na čas vázaného narativu k prostorovému konstruktu, kdy veškeré složky jsou stejně zajímavé a divák rozhoduje o způsobu vnímání díla.

Antonin Artaud

Na první pohled se Antonin Artaud jako pravděpodobný ideologický společník Steinové nejeví. Jeho spojení se surrealisty a teorie „krutosti" zakládající duchovní spřízněnost s expresionisty mají s intelektuálním a kontemplativním přístupem Steinové k divadlu málo společného. Artaud však chce po vzoru šamanů umožnit divákovi pochopit dílo přímo, bez zprostředkujícího působení jazyka či myšlenky: „Nuže ano – navrhuji zacházet s diváky, jako zachází fakír s hady, a skrze organismus je přivádět k nejsubtilnějšímu poznání..."[21] – a snaží se tak o návrat ke stavu, který Steinová zažila jako dítě při představení *Chaloupka strýčka Toma*. Artaud v narativu viděl synonymum otupujícího západního literárního divadla: „V každém případě – a spěchám to rovnou říci – divadlo, které inscenaci a realizaci, tedy vše, co má v sobě specificky divadelního, podřizuje textu, je divadlem idiota, blázna, úchylného člověka, školometa, šosáka, antipoety a pozitivisty, to znamená člověka Západu."[22] – a místo něj požadoval divadlo, které by inscenaci nadřadilo textu.[23] Teorie ani tvorba Steinové nemají žádnou vazbu na východní myšlení a kulturu, u Artauda tomu tak evidentně je; představuje tedy další významnou linii ve vývoji avantgardy.

Jeden z rysů, jimiž se Artaud liší od Steinové, je mysticismus. Jeho texty jsou nasyceny odkazy na magické či duchovní stavy tak, jak tomu u Steinové nikdy

20 Foreman, R. *Unbalancing Acts*. New York: Panthon Books, 1992, s. 79.

21 Artaud, A. *The Theatre and Its Double*. Přel. Mary Caroline Richards. New York: Grove Press, 1958, s. 81. – Česky: *Divadlo a jeho dvojenec*. Přel. Jan Kopecký a Ladislav Šerý. Praha: Hermann & synové, 1994, s. 92.

22 *Tamtéž*, s. 44.

23 Viz zejména Metaphysics and the Mise en Scène. In: Artaud, A., *op. cit.*, s. 33–47.

nebylo; stav transu, který chce navodit u diváka, je odlišný od jejího stavu kontemplace a intelektuální pohotovosti. Přesto jim však v jistém ohledu šlo o jedno a totéž. Artaud stejně jako Steinová odmítal vyprávění a snažil se rozetnout tradiční scénické vztahy mezi časem a prostorem. Usiloval o přímé uchopování obrazů vedoucí k intuitivnímu porozumění uměleckému dílu. Hledal zkrátka alternativu ke strukturám a percepčním mechanismům postrenesančního divadla a věřil, že ji našel v balijském divadle, s nímž se setkal při koloniální výstavě v Paříži v roce 1931. Spatřil zde možnost nahrazení západní lineární narativní struktury vztahovým modelem. „V balijském divadle nejde o konflikt citů," ne zcela přesně poznamenal. „Drama se nerozvíjí mezi city, ale mezi duševními stavy zjednodušenými a zredukovanými na gesta – na schémata. Balijci zkrátka realizují ve svrchované míře ideu ryzího divadla, kde vše, koncepce i realizace, má váhu a stává se skutečností toliko stupněm své objektivace *na scéně*."[24] Stejně jako Steinová vnímal Artaud divadlo – přinejmenším částečně – prostorově (což znamená spíše divadlo vztahů než divadlo vyprávění). Navrhl nový scénický fyzický jazyk, který „lze definovat pouze možnostmi dynamického a prostorového vyjádření, které stojí proti možnostem vyjádření v dialogizované řeči".[25]

Neuspořádané myšlenky, jež Artaud tak ambivalentně ve svých spisech formuloval, daly od konce padesátých do počátku sedmdesátých let vzniknout velké části avantgardního divadla. Manifest „divadla krutosti" se pro avantgardní divadelníky této doby stal doslova biblí. V něm i v jiných svých statích Artaud v podstatě odmítal veškeré západní divadlo se vším všudy: jeho strukturu, obsahy i závislost na jazyce („slovům se musí dát asi takový význam, jaký mají ve snu"), postavu, psychologii i literární texty. Dál volal po zrušení konvenčního jeviště a hlediště, které měly být nahrazeny „jednotným místem bez přehrad a bariér, jež se stane vlastním divadlem akce. Bude obnovena bezprostřední komunikace mezi divákem a představením, mezi hercem a divákem – a to tím, že divák se bude nalézat ve středu samotné akce, bude jí obklopen a ona jím bude procházet."[26] Žádný z těchto jeho dílčích konceptů nebyl zcela nový. Artaud ve svých esejích hlásal myšlenky a přístupy, které zkoumali již symbolisté, expresionisté a surrealisté, všichni ve snaze nějakým způsobem obejít racionální myšlení a přímo se pomocí umění napojit na podvědomí. Ovšem Artaudův důraz na duchovno a jeho totální fascinace hovory s podvědomím byly mnohem intenzivnější a důslednější než jakákoli před ním existující teorie či praxe. A na rozdíl od mnohých průkopníků nových cest v umění na začátku 20. století se Artaud téměř výlučně zaměřil na divadlo.

Kázal revoluci, která zničí staré formy a vše, co očividně na starých formách spočívá. Bude to nahrazeno zcela novým typem divadla: novým ideologicky, formálně, novým z hlediska účinku na diváka. Artaudovy texty se staly bezprostředním

24 Artaud, A., *op. cit.*, s. 59.

25 *Tamtéž*, s. 100.

26 *Tamtéž*, s. 108.

a přímým předchůdcem happeningů, velké části tvorby souboru Living Theatre, ansámblové fyzické tvorby souboru Open Theatre, environmentálního divadla z dílny Performance Group a mnoha dalších.

John Cage

Spojnici mezi Gertrudou Steinovou a Antoninem Artaudem může v jistém smyslu představovat John Cage, který jejich myšlenky šířil a vytvořil z nich základ poválečného avantgardního divadla. Právě Cage Artauda objevil díky skladateli Pierru Boulezovi. S jeho dílem seznámil Mary Caroline Richardsovou a ta je přeložila do angličtiny. A když měl Cage v roce 1960 sestavit seznam deseti knih, které ho nejvíce ovlivnily, začal Gertrudou Steinovou, „čímkoliv od ní".[27] Spolu s hnutím Zen tak zřejmě Steinová zásadně poznamenala člověka, který posléze sám nejvíce ovlivnil rozvoj americké avantgardy. Tak jako se ona snažila najít alternativní způsob pro porozumění divadlu a literatuře, Cage pátral po alternativním způsobu strukturování hudby. Ovšem právě restrukturování hudby ho dovedlo k radikální reorganizaci a chápání divadla a tance.

Jedním z nejpřevratnějších odkazů díla Steinové se stal fakt, že se část tvůrčího procesu přesunula od umělce k divákovi. Tradičně divák dílo uzavíral tím, že dovyplnil vzorec, který mu umělec předepsal. V případě tzv. landscape dramatu ovšem neexistuje jediné správné čtení díla. Steinová v tomto ohledu o třicet let předběhla francouzské strukturalisty, kteří bojovali proti konceptu uzavřeného díla a konečného čtení. „Cílem literárního díla [literatury jakožto díla]," tvrdil Barthes, „je proměnit čtenáře tak, aby se ze spotřebitele stal tvůrcem."[28] Velká část avantgardy se pokoušela nahradit spotřebu tvorbou, v Cageově díle se ovšem díky důrazu na náhodu a nedourčenost stal tento koncept ústředním. Cage doslova zrušil veškerou uměleckou intenci tím, že vytvářel struktury, které performeři načrtli v hrubých obrysech a diváci či posluchači pak doplnili. Eliminoval se obsah, aby divák mohl přesunout pozornost na prostředí, v němž se představení uskutečňovalo, a také – což je signifikantní – na vlastní procesy vědomí. Cage vysvětloval, že „neintencionální hudba se snaží posluchači ukázat, že poslech skladby je jeho vlastním aktem".[29]

Základem Cageovy estetiky bylo ticho. Stalo se zástupcem prostoru, nezáměrnosti, svobody a kreativity. Došlo k tomu díky jeho zjištění – zásadnímu a revolučnímu, byť mělo kořeny ve futurismu a dadaismu –, že při snaze o definici nelze odlišit hudbu od „hluku". Všechny zvuky jsou si rovny, a pokud některé z nich nazveme hudbou, jde o čistě hodnotový soud. Ze všech tradičních západních vlastností hudby – výška, témbr, hlasitost a délka – je pouze délka vlastní všem

27 Cage, J., *op. cit.*, s. 138.
28 Barthes, R. *S/Z.* Přel. R. Miller. New York: Hill & Wang, 1974, s. 4.
29 Cage, J., *op. cit.*, s. 11.

zvukům; ve struktuře délky je implicitně obsažen koncept ticha. Jednoduše lze říci, že pro Cage tedy hudba sestávala z veškerých zvuků i ticha v rámci jisté časové struktury. Zjistil ovšem také, že absolutní ticho neexistuje. V roce 1951 chtěl provést experiment a zakusit totální ticho; vstoupil tedy do zvukově zcela izolované komory, ovšem uvědomil si, že stále slyší dva zvuky: hukot vlastního nervového systému a krevní oběh. Odtud pochází jeho definice ticha jako „veškerého námi nezamýšleného zvuku".[30] A nadto také, že když se rozhodneme „nedělat rozdíl mezi záměrným a nezáměrným, mizí hranice mezi subjektem a objektem, uměním a životem atd.".[31]

Hudba se tak stala prostředkem strukturování okolního prostředí v tom smyslu, že lze zaslechnout „hudbu" každodenního života, že život a umění splývají. Když však zmizí hranice mezi životem a uměním, vyvstává otázka smyslu umění: „K čemu je umění, když už ho máme v životě?" kladl si Cage rétorickou otázku. A měl i pohotovou odpověď: „Protože jím něco slavíme."[32] Ovšem pokračoval takto: „Mám však za to, že mnohem zajímavější než jakékoli formy oslavy je každodenní život, jakmile si ho začneme uvědomovat. To *jakmile* nastává v okamžiku, kdy jsou naše úmysly nulové. Tehdy si najednou uvědomíme, že svět je magický."[33]

Například při jeho ikonoklastické skladbě *4'33''* seděl u klavíru pianista 4 minuty a 33 vteřin. Během té doby se zvedlo a zas položilo víko klavíru na znamení tří hudebních „vět", ovšem nezazněla jediná nota; šlo tedy o čtyřapůlminutové „ticho". „Hudbu" tvořily zvuky koncertního sálu, při prvním uvedení ve venkovní hale bylo slyšet listy šelestící ve větru, bušení deště do střechy a také šum obecenstva. Cage mimo jiné tvrdí, že jsme neustále obklopeni zvuky, příjemnými či nepříjemnými, a pokud dokážeme přesměrovat naši pozornost, začneme svět kolem nás zakoušet zcela jinak.

Z jeho přístupu bezděky vyplynul poznatek: pokud ticho neexistuje, tak jakákoliv akce může být zdrojem zvuku či může naslouchání zvuku strukturovat. Každá akce je tedy v jistém smyslu hudbou, a obráceně, každá hudba je akcí. Cage tvrdil: „Relevantní akce je divadelní (hudba [pomyslné oddělení sluchu od ostatních smyslů] neexistuje), všezahrnující a záměrně bezúčelná. Divadlo je v každém okamžiku procesuální; každý lidský tvor je v nejlepší možné situaci pro vnímání."[34] Díky této estetice se začaly rozdíly mezi doposud jasně vymezenými divadelními formami hroutit. Pokud totiž není žádný rozdíl mezi hudbou a hlukem, mezi zvukem a tichem, tak nemůže být ani žádný smysluplný rozdíl mezi hudbou, divadlem a tancem. Jsou to všechno vizuální a auditivní performanční formy.

Pokud jsou si všechny zvuky rovny, jak věřil Cage, důvody k naslouchání jednomu zvuku spíše než jinému jsou čistě otázkou osobního vkusu. S částečnou oporou

30 *Tamtéž*, s. 166.
31 Cage, J. Experimental Music: Doctrine. In: *Silence*, s. 14.
32 Kirby, M.; Schechner, R. An Interview with John Cage. *Tulane Drama Review*, zima 1965, X.2, s. 58.
33 *Tamtéž*, s. 65.
34 Cage, J. *Silence*, s. 14.

v myšlenkách Gertrudy Steinové se vzbouřil proti tomu, aby byla divákovi podsouvána osobní vize někoho jiného. Tázal se, proč by měl člověk chodit na koncert a poslouchat něco, co daný skladatel považuje za líbivou či významotvornou kombinaci zvuků? A tak začal pracovat na tom, jak z kompozice odstranit umělecký záměr a nahradit jej nedourčeností a náhodou.

„Náhoda" znamená metodu kompozice. K určení výšky, témbru, délky a dalších rysů každé noty používal Cage *Knihu proměn* (*I'ťing*), házel kostkou nebo mincí, čímž co možná nejvíce osekal specifický skladatelský vklad. „Nedourčenost" znamená výsledek, který v rámci dané struktury zcela náhodně vznikl. Třeba v případě skladby *4'33"* byl rámec celku daný – šlo o časový rámec –, nebylo ovšem možné předem stanovit zvuky každého konkrétního představení, protože zcela závisely na prostředí, v němž se odehrávalo. U jiných skladeb byl interpretům zadán vymezený časový úsek a seznam akcí či zvuků, které měli vytvořit; v rámci takto určené struktury však měli při „hraní hudby" naprostou volnost. Jindy zas onu nedourčenost zajišťovaly nahrané hudební smyčky, které byly sice pro dané představení nahrány, ale pak se vybíraly zcela náhodně. Ve skladbě *Williams Mix* Cage citoval úryvek z Beethovenovy *Deváté symfonie* a do *Imaginární krajiny č. 4* (*Imaginary Landscape No. 4*) začlenil rozhlasové pasáže, čímž předjímal postmoderní pastiš a princip samplování často používaný v popové hudbě osmdesátých let. Rozhlas se svými „chytlavými zvuky (catching sounds)" – jak jim Cage říkal – do skladby vnesl zdánlivě smysluplný obsah, kontext však jakýkoli význam negoval a z takto transformovaného jazyka a konvenční hudby vznikla zvuková tapiserie jakožto nová hudební forma.[35] Mnozí Cageovo odmítání umělecké intence a kontroly považovali za kacířství, v principu se však nelišilo od praxe typické pro klasická concerta, kdy hudebník začne v rámci pevné hudební kompozice improvizovat na jisté téma (cadenza).

Ticho fungovalo podobně jako vizuální prostor a Cage přiznal, že skladbu *4'33"* zřejmě ovlivnila bílá plátna Roberta Rauschenberga vystavená v Black Mountain College v roce 1951. Tato plátna, na něž se barva nanášela válečkem, neměla nic společného s jakoukoli technikou a ani nepracovala s kontrasty v tónu. Rauschenberg vysvětloval, že „vždycky chápal bílé malby nikoli jako pasivní, ale jako... hypersenzitivní. Že když se na ně člověk dívá, tak podle stínů skoro vidí, kolik lidí je v místnosti nebo jaká je denní doba."[36] Cage tyto malby označil za „letiště světel, stínů a částic".[37]

Steinová chápala prostorové konstrukty jako alternativní způsob vytváření a vnímání umění. Artaud se zase snažil najít novou cestu k chápání umění bořením fyzických a mentálních hranic mezi divákem a prostorem performera, tj. mezi uměleckým dílem a jeho percepcí. Cage však do umění zakomponoval prostor/ticho

35 Produkce *Imaginary Landscape #4* měla premiéru v McMillan Theatre na Kolumbijské univerzitě roku 1952. Hrát se však začalo až chvíli před půlnocí, kdy už skončilo vysílání většiny rozhlasových stanic, takže z éteru toho bylo možné „chytit" velmi málo.

36 Tomkin, C. *Off the Wall*. New York: Penguin Books, 1981, s. 71.

37 Cage, J. On Robert Rauschenberg. In: *Silence*, s. 102.

Variace V (*Variations V*) ve Filharmonickém sále v New Yorku, 1965, partitura John Cage, filmová režie Stan VanDerBeek, TV obraz Nam June Paik, choreografie Merce Cunningham. Partitura – třicet sedm poznámek vymezujících strukturu, složky a metodu realizace – vznikla pomocí náhodných operací: jednotlivé prvky byly určovány házením mincí. Konkrétní zvuková realizace se při každém provedení měnila podle toho, jak rozhlasové antény reagovaly na pohyby tanečníků. U stolu (zleva doprava): John Cage, David Tudor, Gordon Mumma; vzadu (zleva doprava): Carolyne Brownová, Merce Cunningham, Barbara Dilleyová. Foto Hervé Gloaguen. S laskavým svolením John Cage Trust.

jakožto „naléhavě nezbytnou" složku díla, jako něco, co má stejnou váhu a důležitost jako všechny konkrétní složky, které byly v umění předmětem analýzy už od antiky. Ticho bylo pro Cage něco jako kameny v japonské zahrádce uspořádané na písku: „...prázdnota písku, který někde v prostoru ty kameny potřebuje proto, aby byl prázdný."[38]

Cage doslova serval z divadelní tvorby i divadelního vnímání hodnotové soudy a přišel s mnohem širší definicí divadla: „Cokoli, co poutá zrak a sluch."[39] Jinými

38 Cage, J. History of Experimental Music in the United States. In: *Silence*, s. 70.

39 Kirby, M.; Schechner, R., *op. cit.*, s. 50.

slovy, divadlo jednoduše vzniká rámováním nějaké akce. Tato definice nejenže ruší hierarchii kvalit – alžbětinská tragédie má stejnou váhu jako žonglér někde na rohu ulice či výjev, který vidíme z okna –, ale také přesouvá problematiku intence na diváka. Když tedy divák ohraničí nějakou aktivitu rámem, tato aktivita se pro něj stává divadlem, ať v něm „performeři" účinkují vědomě, či nikoli. A na závěr je nutné připomenout, že Cage svou tvorbu považoval za naturalistickou. Nešlo mu o to, napodobit vnějškové rysy pozorovatelného světa, ale tvořit napodobováním přírody „v jejím *modu operandi*".[40]

Bertolt Brecht

Brecht sice určitě o Cageovi nevěděl, a ani Cage se o Brechtovi nezmiňuje, nicméně některé myšlenky mezi nimi rezonují, zejména v Brechtových textech o hudbě a opeře. Brechta vůbec nezajímala otázka náhody či nedourčenosti, zajímal se však o ústřední postavení diváka v tvůrčím procesu. Brechtovy myšlenky jsou dnes tak rozšířené a hojně vykládané, že není zapotřebí je zde detailně rozvádět; postačí zmínka styčných bodů s avantgardou.

Podobně jako u dalších klíčových osobností avantgardy bylo i Brechtovo umění formováno vědeckou revolucí. Brecht žádal divadlo odpovídající novým potřebám[41] a zároveň vydatně a přímo čerpal v asijských zdrojích. K formulaci konceptu zcizení, *Verfremdung*, mu pomohlo, že viděl čínského herce Mei Lan-Fanga. Koncept zcizení a „zcizovacího efektu" (*Verfremdungseffekt*) lze částečně vnímat jako pokus o uchopení estetické distance zásadní pro většinu umění, či – slovy Brechta – „zcizení [které] je nezbytné pro porozumění".[42] Brecht se bouřil proti tomu, když divadlo manipuluje s emocemi diváka a nutí ho k empatickému ztotožnění. Místo toho přišel s návrhem epického divadla, jež „musí podávat zprávu. Nesmí věřit, že člověk se díky empatii dokáže ztotožnit s naším světem, a ani to nesmí chtít."[43] A musí odmítat iluzivnost, díky níž se divák „dostává do transu".[44]

Brecht svého cíle dosáhl prostřednictvím různých strategií se společným základem. Ten pojmenoval v jedné ze svých divadelních básní: „Ukaž, že ukazuješ!" Diváci si měli být v každém okamžiku vědomi toho, že se dívají na divadelní událost a hodnotí ji. „Hluboký zážitek", který od diváka chtěli romantici – tedy totální pohroužení do světa hry –, se ocitl v klatbě, protože divák vydaný všanc iluzi není schopen myslet. Podle Brechtovy známé tabulky, v níž jsou zaneseny protiklady dramatického a epického divadla, je výsledkem procesu zcizování fakt, že epické

40 Cage, J. On Robert Rauschenberg. In: *Silence*, s. 100.

41 V *Dialogu o herectví* hovoří Brecht o „obecenstvu vědecké doby". O několik let později v *Rozhovoru s vyhnancem* prohlašuje: „Divadlo musí jít s dobou a veškerým jejím pokrokem, nesmí se loudat tisíc mil pozadu, jak to dělá dnes... Podívejte se na letadlo a pak na divadelní představení. Lidé získali pro své jednání novou motivaci; věda našla nové dimenze, jimiž ji může měřit; je na čase, aby umění našlo nový výraz." (Brecht, B. *O divadle*, s. 26, 67.)

42 Brecht, B., *op. cit.*, s. 71.

43 *Tamtéž*, s. 25.

44 *Tamtéž*, s. 136.

divadlo „nutí [diváka] rozhodovat se... stavět se čelem... dospívat k poznání... být schopen se změnit".[45]

Brechtův avantgardismus je částečně odvozen od toho, jak usilovně uvádí diváka do stavu vědomí, v němž se musí rozhodovat. Tento stav zcela jistě není artaudovským transem ani kontemplativním rozpoložením Steinové, ač i ona neustále vracela čtenáře/diváky zpět k nim samým. Brechtův zcizovací postup má jisté estetické i emocionální – byť politicky vyhraněné – styčné body s trvalou přítomností Steinové. V eseji k *Vzestupu a pádu města Mahagonny* Brecht prohlásil, že „jednou z jeho funkcí je změnit společnost".[46] Brechtovo epické divadlo bylo analytické a nearistotelovské; jeho odmítnutí empatie a napodobení hrály pro vývoj avantgardy klíčovou roli.

Black Mountain College

Většina těchto myšlenek nezačala klíčit v New Yorku, ale v Black Mountain College, experimentální škole v Severní Karolíně, založené roku 1933. Ta se daleko od kulturních center Spojených států stala oázou, kde mohli umělci, hudebníci, tanečníci, spisovatelé a divadelníci pracovat svobodně, bez neustálého tlaku galerií, kritiků a komerční poptávky. Nejistá finanční situace školy nutila umělce neustále přehodnocovat svůj přístup k umění a hledat levné a novátorské formy prezentace. Mnozí tam v letních měsících učili za byt, stravu a drobný honorář. Škola byla místem pro výzkum, experimentování a myšlení. Ke konci třicátých let se stala útočištěm pro mnohé evropské umělce prchající před nacistickým terorem, zejména pro několik členů Bauhausu. Po válce poskytla testovací prostor mnoha tvůrcům rodící se americké avantgardy, mezi nimiž byli Buckminster Fuller, Eric Bentley, Willem a Elaine de Kooningovi, Arthur Penn, John Cage, Robert Rauschenberg, Merce Cunningham, Franz Kline, Paul Goodman a mnozí další.

K rané divadelní tvorbě patřily *Spectrodrama* (1937) a *Tanec smrti* (*Danse Macabre*, 1938), nenarativní, vesměs nonverbální performance bývalého člena Bauhausu Xanti Shawinského uplatňující různá média,[47] a environmentální uvedení hry Irwina Shawa *Mrtvé pohřbívati* (*Bury the Dead*) v roce 1939 v režii Roberta Wunsche. Tato díla sice v mnohém předjímala americké avantgardní divadlo, na divadlo mimo Black Mountain však měla velmi malý přímý účinek. Vliv experimentů prováděných v Black Mountain se začal výrazněji uplatňovat teprve po válce.

Cage zde poprvé učil v roce 1948, kdy celé léto přednášel o skladateli Ericu Satiem. V té době měla ve Spojených státech premiéru hra *Léčka Medúzy* (*La ruse de la Meduse*), kterou Satie napsal před první světovou válkou, a stala se v pravém

45 *Tamtéž*, s. 37.

46 *Tamtéž*, s. 41.

47 Schawinsky popsal *Spectrodrama* jako „symfonickou inter-akci a účinek; barvu a zvuk, pohyb a světlo, zvuk a slovo, gesto a hudbu, ilustraci a improvizaci". Duberman, M. *Black Mountain: An Exploration in Community*. New York: E. P. Dutton, 1972, s. 98. V *Tanci smrti* měli diváci masky, a tím se stali součástí představení.