

Divadlo zmiešaných médií

RICHARD KOSTELANETZ

ÚVOD K HAPPENINGOM, KINETICKÝM ENVIRONMENTOM A ĎALŠÍM MIXMEDIÁLNYM PERFORMANCOM.

1)

„Mnohí z nás sa odklonili od starých kánonov a zastaralých konvencií smerom k novej artikulácii priestoru, aby prímerejšie vyhovelí špecifickej požiadavke našej doby - videniu v pohybe.“

Laszlo Moholy-Nagy, *The New Vision* (Nové videnie, 1938)

Z určitého hľadiska nie je divadlo, ktoré kombinuje svoje vyjadrovacie prostriedky, nové, lebo spájanie rôznych druhov umenia je staré ako samo umenie. Rovnako ako primitívne obrady zjednotili tanec a divadlo, spev a sochu, oddelovanie týchto druhov umenia pravdepodobne nasledovalo vo vývoji ľudského vedomia po rozlíšení umenia a života. Keď sa už zreteľne rozoznávajú rozdiely medzi niekoľkými druhmi umeleckého vyjadrenia, jednotlivci sa mohli špecializovať v jednej alebo druhej oblasti a v renesancii sa začať podpisovať na osobné diela. Herbert Read píše: „Civilizácia trvala na špecializácii umeleckých funkcií.“ Z historického hľadiska sa len potom mohli špecialisti v jednom umeleckom odbore spájať s odborníkmi z iného odboru a vytvárať moderné divadelné hudobno-dramaticko-tanečné kompozície ako opery alebo muzikálové komédie.

Nové divadlo zmiešaných médií sa od primitívnych obradov, ako aj od muzikálov líši po prvé zložkami, ktoré nové kombinácie používajú, a po druhé radikálne odlišnými vzájomnými vzťahmi medzi týmito zložkami. Zatiaľ čo opera a muzikálová komédia kladú dôraz na poetický jazyk ako sprievod k spevu, hudbe a tancu, nové divadlo sa väčšinou vyhýba slovnému vyjadreniu a používa prostriedky (alebo médiá) hudby a tance, svetla a vône (prírodnej aj umelej), skulptúry a maľby, ako aj nové technológie filmu, magnetofónového záznamu, zosilňovacích systémov, rádia a priemyselovej televízie.

V starom divadle, dokonca aj v Ďagilevovom baletе, sa prvky navzájom dopĺňajú - hudba zreteľne sprevádza speváka alebo tanečníka a každý prvok je v súlade s rytmom druhého. V novom divadle však jednotlivé zložky zvyčajne fungujú nesynchronne alebo navzájom nezávisle a každé médium sa používa v rámci svojich vlastných možností.

Niektorí odborníci na divadlo zmiešaných médií, ako napr. Allan Kaprow, navyše zámerne vylučujú akékoľvek znaky konvenčného umenia, najmä také tradičné kontexty, ako sú umelecké galérie a divadelné alebo koncertné sály. Nové divadlo namiesto toho neurčuje svoju existenciu prostredím, v ktorom sa odohráva, ale zámermi svojich účastníkov. Ako povedal Ken Dewey: „Ľudia sa zhromažďujú, aby vyjadrili nejaký spoločný záujem.“ Tieto odchylky rozhodujúcim spôsobom odlišujú nové divadlo od tradičnej praxe, a hoci sa dajú vypátrať jeho predchodcovia, jeho novosť naďalej nemožno spochybňovať.

Nové hnutie sa všeobecne nazýva „happening“, čo nie je príliš výstižné, lebo nielenže majú všetky príklady nového divadla určitý scenár, ale aj veľmi málo využívajú náhodné procesy, či už v kompozícii, alebo v predvedení predstavenia, a dokonca ešte menej závisia

je svoju existenciu prostredím, v ktorom sa odohráva, ale zámermi svojich účastníkov. Ako povedal Ken Dewey: „Ľudia sa zhromažďujú, aby vyjadrili nejaký spoločný záujem.“ Tieto odchylky rozhodujúcim spôsobom odlišujú nové divadlo od tradičnej praxe, a hoci sa dajú vypátrať jeho predchodcovia, jeho novosť naďalej nemožno spochybňovať.

Nové hnutie sa všeobecne nazýva „happening“, čo nie je príliš výstižné, lebo nielenže majú všetky príklady nového divadla určitý scenár, ale aj veľmi málo využívajú náhodné procesy, či už v kompozícii, alebo v predvedení predstavenia, a dokonca ešte menej závisia

od improvizácie a menej vyzývajú obecnosť participovať. Pretože je to nová divadelná forma, zaslúži si nové meno. Ja uprednostňujem divadlo zmiešaných médií, lebo tento výraz vystihuje hlavné charakteristiky, a predsa obsiahne celé hnutie. V rámci tohto nového umenia rozlišujem štyri celkom odlišné druhy mixmediálnych aktivít: čisté happeningy, kinetické environmenty, javiskové happeningy a javiskové performance. Hoci sa väčšina predstavení zreteľne hodí do jednej či druhej konkrétnej kategórie, niekedy sa dielo presúva z jedného štýlu do druhého a zároveň presahuje štýlové hranice.

Pri čistých happeningoch nie je scenár presne určený, čo umožňuje vznik nečakaných udalostí v nepredvídateľnej postupnosti. Pohyby a identita oficiálnych účastníkov sú len zhruba naznačené a účastník smie improvizovať detaily vlastnej aktivity, hoci všeobecný zámer happeningu je zvyčajne vopred určený. Výsledné akcie sú, ako poznamenáva Michael Kirby, skôr *neurčité* než improvizované. Čisté happeningy si vyžadujú neobmedzené skúmanie priestoru a času - oboje sú väčšmi otvorené než uzavreté. Čistý happening neumožňuje divákovi sústredenie pozornosti na jeden bod ani vnímať dĺžku trvania. Predstavenie útočí na divákov, ktorí zvyčajne ani nemajú v úmysle byť divákmi, tým, že im dáva pocit, že aj oni sú účastníkmi významného procesu. Hoci Kaprow (od ktorého pochádza slovo „happening“, ktorý sa vytrvalo drží svojej ideálnej koncepcie) sa najskôr etabloval ako maliar, forma jeho predstavení sa menej týka toho, ako vidíme, než toho, ako počujeme:

„Priestor hľadiska nemá nijaké zvýhodnené miesto. Je to sféra bez pevných hraníc, priestor vyplnený samotnou vecou, a nie priestor obsahujúci vec. Nie je to obrazovo zarámovaný priestor, ale dynamický, stále sa meniaci, v každom okamihu vytvárajúci vlastné dimenzie. Nemá pevné hranice; nemá vzťah k pozadiu. Oko sa zaostruje, presne zameriava, odvracia, umiestňuje každý predmet vo fyzickom priestore oproti pozadiu; ucho však prijíma zvuk z akéhokoľvek smeru.“ [Edmund S. Carpenter, *Eskimo* (Eskimák, 1959)]

Kaprow poznamenáva, že autor čistého happeningu má bližšie k trénerovi basketbalu než k divadelnému režisérovi alebo choreografovi, lebo dáva pred predstavením hráčom len všeobecné pokyny. Jedno z Kaprowových posledných predstavení *Household* (Domácnosť, 1964) sa začína na „opustenej skládke na vidieku“ nasledujúcimi činnosťami:

11.00. Muži stavajú drevenú vežu na hromade odpadkov. Okolo nej zabadávajú tyčky so zdrapmi dechtového papiera.

Ženy stavajú hniezdo zo stromčekov a povrazov na inej hromade. Dookola hniezda vešajú na šnúru na bielizeň staré koše.

Úplný scenár pre *Gangsang* Dicka Higginsa znie: „Jedna noha dopredu. Prenes váhu na túto nohu. Opakuj tak často, ako treba.“ V lete 1966 tanečnica Ann a architekt Lawrence Halprinovi zhromaždili skupinu ľudí na pláži a požiadali ich, aby postavili z naplaveného dreva prístrešky. Výsledný proces, z ktorého skutočne vznikla dedina z naplaveného dreva, bol čistým happeningom. Takým je aj masové zhromaždenie ľudí „Be-In“, ktorého autom nie je jednotlivec, ale kolektív. Čisté happeningy sa väčšinou neuskutočňujú v konvenčnom divadelnom prostredí, ktoré svojou povahou uzatvára priestor a vynucuje si zameranie pozornosti na dej. Niektoré happeningy využívajú prirodzené prostredie, ako les, bazén, stanicu Grand Central Station alebo celé mesto. Niektoré sa môžu odohrávať kdekkoľvek, kedykoľvek, buď pred zámerným obecnosť, náhodným zhromaždením rôznych ľudí, alebo vôbec pred nikým.



Kinetické environmenty sa od čistých happeningov líšia tým, že sú podrobnejšie plánované, ich priestor je špecifickejšie definovaný a zovretejší, správanie účastníkov (alebo zložiek) je presnejšie naprogramované. Podobne ako happeningy sú však štruktúrne otvorené v čase a sú schopné povzbudzovať účasť divákov. Umelecký kolektív USCO - US Company vytvoril kinetické environmenty z hudby, nahraných zvukov (napr. neustále bítie srdca), obrazov, sôch, strojov, elektronických prístrojov (napr. televízie alebo osciloskopu) a premietaných obrazov z diapozitívov alebo z filmu. Kinetickým environmentom s menším počtom prvkov je Theatre of Eternal Music La Monte Younga, v ktorom Young spolu s tromi ďalšími hudobníkmi vytvára v uzavretom priestore presne zostavený akord konštantného harmonického zvuku, ktorý sa elektronicky zosilňuje až do výšky sluchovej bolesti a ktorý sa prenáša cez niekoľko reproduktorov; zvuk môže zvyčajne úplne vyplniť priestor aj divákovo vedomie. Nahrávka z Youngovho divadelného predstavenia už však nie je kinetickým environmentom, samozrejme, pokiaľ si poslucháč znovu nevytvorí pôvodnú situáciu predstavenia - environment - v zatemnenej miestnosti s niekoľkými reproduktormi, diapozitívmi orientálnej kaligrafie a vôňou kadidla.

Javiskové happeningy sa líšia od čistých happeningov predovšetkým tým, že sa odohrávajú v definovanom priestore, najmä na divadelnom javisku. Na druhej strane sa akcie účastníkov od predstavenia k predstaveniu obmieňajú alebo sa vopred neurčujú; vhodné procesy alebo flexibilný scenár zaisťujú, že jednotlivé udalosti sa nedajú presne opakovať. Pretože priestor je pevne určený, obecnosť je zvyčajne oddelená od účinkujúcich, a tak má viac pozorovateľskú než účastnícku úlohu. Javiskovými happeningmi sú zvyčajne koncerty Johna Cagea, ako aj väčšina diel Ann Halprinovej a niektoré choreografie Merce Cunninghama. Kaprow píše, že „happening s empatickou odozvou len u časti prítomných divákov nie je happening, ale javiskové divadlo.“ Futbalová hra je napríklad pre diváka javiskovým happeningom a pre účastníka čistým happeningom.

Pri javiskovom performance, ktorý má vopred naplánovanú koncepciu a realizuje sa presne tak ako kinetický environment, sú hlavné akcie vopred určené, obecnosť má pozorovateľskú úlohu a dimenzie priestoru a času sú zvyčajne tiež dopredu určené. Vo všetkých týchto ohľadoch sa javiskový performance skutočne podobá tradičnému divadlu; ale tam, kde divadelná hra zdôrazňuje text, nové divadlo dokonale mieša prostriedky komunikácie a väčšina predstavení je celkom bez slov. Keď sa aj používa reč, slová väčšinou fungujú ako izolované minimálne syntaktické fragmenty „nájdeneho“ zvuku. Napr. v *Sames* Kena Deweyho a Terryho Rileyho (1965) sa stále znovu opakujú krátke frázy - „Ja“, „To nie som ja“ - a jeden hlas sa znásobuje do zboru, zatiaľ čo javisko zdobí šesť nehybných dám v svadobných šatách a na strop a steny divadla sa premieta film. Javiskové performance ponúkajú vnemový zážitok podobný dynamickému tanečnému výstupu alebo strhujúcej pantomime.

Nasledujúca tabuľka* znázorňuje rozdiely medzi jednotlivými druhmi:

DRUH	PRIESTOR	ČAS	AKCIA
čistý happening	otvorený	variabilný	variabilná
javiskový happening	uzavretý	variabilný	variabilná
javiskový performance	uzavretý	fixný	fixná
kinetický environment	uzavretý	variabilný	fixná

(* Keď „otvorený“ je ekvivalentom variabilného (premenlivého) a „uzavretý“ sa rovná fixnému (stálemu), potom tri aspekty - priestor, čas, akcia - dávajú s týmito dvoma spôsobmi možnosť 2³, čiže ôsmich druhov nového divadla. Samozrejým dôsledkom sú nasledujúce štyri dosiaľ nezrodené druhy nového divadla, ktoré som nepomenoval individuálnymi názvami:

1. Otvorený-fixný-variabilný by bol napríklad: pohybuj sa kdekoľvek, akýmkoľvek spôso-

kom tridsať minút.

2. Otvorený-fixný-fixný: premiestni desať sudov z miesta X na miesto Y ľubovoľnou trasou presne za päť minút.

3. Uzavretý-fixný-variabilný: rob, čo chceš v ohraničenom priestore pol hodiny; príkladom by mohlo byť čisto improvizované jazzové predstavenie s časovo presne stanoveným komcom.

4. Otvorený-variabilný-fixný: terénny pretek krajinou, kde nie sú značkové chodníky.)

Všetky tieto rozličné formy divadla zmiešaných médií majú spoločný zreteľný odklon od renesančného divadla - odklon, ktorý zahŕňa nielen odmietnutie divadla jednoznačných formulácií a skonzretizovaných zápletiiek, ale aj odmietnutie klíšé, ktoré vytvára jednotný pohyb, synchronný sprievod a dopĺňajúca výprava. Pravou hodnotou divadla zmiešaných médií je možnosť najliberálnejšieho definovania divadelnej aktivity: je to akákoľvek situácia, kde nejakí ľudia hrajú predstavenie pre druhých, bez ohľadu na to, či diváci majú v úmysle byť obecnosťou alebo nie.

V divadle zmiešaných médií performer zvyčajne nestvárňujú roly, ale predvádzajú predpísané úlohy. Pretože sú ich gestá a pohyby v rozličnej miere menej presne naprogramované ako účinkovanie hercov v divadelnej hre, performer v divadle zmiešaných médií na rozdiel od hercov nenapodobňujú iné osoby, ale ukazujú iba samých seba. Keďže sa upúšťa od synchronizácie, vzťahy medzi všetkými aktivitami, či už v určitom momente, alebo počas trvania celého predstavenia, smerujú k vzájomnej nespojitosti v štruktúre a nemajú zvyčajne ústredné zameranie. Pretože spôsoby prezentovania materiálu sú takmer také rozdielne ako počet umelcov v divadle zmiešaných médií, každé predstavenie si vyžaduje od diváka aktívne zapájanie sa a vysoko osobné vnímanie. Tieto symptómy zdanlivého zmätku, ktoré často spôsobujú, že oko nevie, kam sa má pozeráť, a ucho nevie, čo má počúvať, nútia obecnosť uvedomovať si poriadok v chaose.

Proces chápania neznámej formy komunikácie zahŕňa tri rozdielne zistenia, ktoré Edward T. Hall v *The Silent Language* (Tichá reč, 1959) definuje ako „súbory, izolované prvky a vzorky. Súbory (slová) vnímame ako prvé, izolované prvky (zvuky) sú zložkami, ktoré tvoria súbory, zatiaľ čo vzorky (syntax) sú spôsobom, akým sa súbory spolu spájajú, aby dávali zmysel.“ Pri vykresľovaní viacerých druhov komunikácie v mixmediálnom predstavení sa hovorí viacerými jazykmi naraz, čo si vyžaduje, aby obecnosť bolo umelecky polylinguálne rovnako ako jeho tvorca. Realizovaný žáner by sa mohol ilustrovat výrokom Richarda Southerna: „Každé dobré divadlo má byť zrozumiteľné hluchému človeku.“ Navyše nakoľko každý nový divadelný kus má tendenciu vytvárať amorfnú definíciu priestoru, nepresnú koncepciu v čase, nekonvenčný rytmus predstavenia obecnosť často s ťažkosťami rozlišuje, kedy sa jednotlivá časť predstavenia skončila.

V divadle zmiešaných médií sa predstavenie zvyčajne otvára ohlásením hudobno-obrazového komplexu, ktorý sa hneď realizuje. Mixmediálne predstavenia sa namiesto používania hudobných techník variácie a vývoja alebo dramatických foriem lineárneho vývoja zvyčajne väčšmi pridávajú jedného z troch vzorov - nemodulovaný vývoj, ktorý podporuje alebo vyplňa počiatkový náčrt; dokonale nesúvislú koláž rôznych častí alebo spojená následnosť sekvencií, ktoré spolu súvisia niekoľkými spôsobmi. Prvá forma je častejšia, ak nie charakteristická pre environmenty, druhá pre oba druhy happeningov a posledná pre javiskové performance; ale vo všetkých prípadoch neexistuje potreba vzájomného súladu medzi druhom a štruktúrou. Pribež, ak jestvuje, funguje skôr ako konvencia než ako odhalená štruktúra alebo základná zložka, pretože témy predstavenia sa pravdepodobne viac vynárajú z opakovania určitých akcií alebo zo spojitosti obrazov. Chápanie mixmediálneho predstavenia potom viac pripomína pozeranie sa na ulicu alebo počúvanie

cudzej konverzácie než dedukovanie témy divadelnej hry: čím dlhšie a hlbšie divák roz-pitvára a porovnáva zvukovo-obrazový komplex predstavenia a spája rozmanité prvky, tým väčšími dielu rozumie.

Podobne ako mnohé z najdôležitejších tendencií v súčasnom umení aj divadlo zmieša-ných médií viac zdôrazňuje procesy tvorby než finálny produkt, a to ho spája s primitívnymi predverbnými spoločenskými rituálmi. „Divadelná hra môže byť urobená vec,“ píše Richard Southern, „ale divadlo sa robí.“ Ešte dôležitejšie je, že používa rôzne prostriedky komunikácie na vytvorenie takej oblasti aktivity, ktorá pôsobí na všetky zmysly. Z historického hľadiska nové divadlo znamená radikálny odklon od foriem 19. storočia, ktorý mo-derné divadelné médium, na rozdiel od iných druhov umenia, má ešte len podstupiť. „Divadlo je vždy o 20 či 30 rokov pozadu za poéziou,“ napísal raz Eugene Ionesco, „a do-konca aj film je pred divadlom.“ Ak bola vzbura v poézii vzdialená od renesančných teó-rií vnímania a spájania, tak nové divadlo stelesňuje odmietnutie lineárnej formy a vysve-ľovanej pravdy. Podobne ako nový film Jeana-Luca Godarda a Alaina Resnaisa, nové di- vadlo skúma znázornenie času a ako nová architektúra možné tvary priestoru.

2)

„HAPPENINGY NEPOCHYBNE VISELI 'VO VZDUCHU' NAJMEJŠI 80 ROKOV, MOŽNO AJ DLHŠIE.“

Ken Dewey, „Xings“ (1965)

Divadlo zmiešaných médií nevzniklo zo vzduchu; v skutočnosti nielenže existujú jeho predchodcovia v štyroch veľkých avantgardných hnutiach raného moderného umenia - futurizme, dadaizme, Bauhause a surrealizme - ale nové divadlo siaha až k zreteľne mo-derným tendenciám vo všetkých druhoch umenia, ktoré zahŕňa: v maľbe, sochárstve, hudbe, tanci, filme a divadle. Umenie rozhodne vychádza z umenia, lebo umelca viac ovplyvňujú konceptuálne modely, ktoré pozoruje v umení a ktoré si uchováva v pamäti, než umelecké zážitky; a aj podnety, ktoré nachádza mimo umenia, zapadajú väčšinou do vzorov, ktoré predtým sformovali takéto konceptuálne modely. „Cieľom každého štýlu je verné stvárnenie prírody a nič iné, ale každý má svoju vlastnú koncepciu prírody,“ uviedol na prelome nášho storočia nemecký historik Alois Riegl a jeho intelektuálny na-sledovník, súčasný kunsthistorik E. H. Gombrich formuluje výrok: „Nemôžeme nikdy presne oddeliť to, čo vidíme, od toho, čo vieme.“ Preto je zblížovanie týchto tendencií a vplyv mixmediálnych predchodcov spolu s dialógmi, ktoré jeden druh umenia trvalo udržiava s inými druhmi umenia, asi najpresvedčivejším vysvetlením, prečo sa divadlo zmiešaných médií muselo objaviť v tomto čase, ako aj prečo napriek rôznorodosti záze-mia a zámerov jednotlivých autorov dosahuje nové divadlo ako celok veľmi výrazný cha- rakter.

Futurizmus, Dada, Bauhaus a surrealizmus reprezentujú vzájomné spájanie umelcov z rôznych oblastí - spisovateľov, hudobníkov, sochárov, maliarov a architektov - ktorí najprv vydávali manifesty ohlasujúce kolektívny zámer alebo v jednom prípade založili inštitúciu a potom individuálne aj spoločne vytvárali umelecké diela. Tieto hnutia majú tiež spoločné odmietnutie archaických koncepcií estetickéj formy, ako aj bariér, ktoré tradične oddeľovali jeden druh umenia od druhého. V roku 1913 napísal Guillaume Apollinaire: „Môžete maľovať, čím chcete, fajkami, poštovými známkami, hracími kartami, lustrom, kúskami olejového plátna, goliermi, tlačovým papierom, novinami.“ Odvtedy mohli všetky druhy umenia súťažiť s maliarstvom presahovaním do ďalších oblastí ume-nia a tradičné idey umeleckej čistoty sa zahodili na smetisko dejín umenia. Historicky prvým z týchto multimediálnych hnutí bol futurizmus, ktorý vznikol v roku 1909

v Taliansku futuristickým manifestom (*Futurist Manifesto*) básnika - politika Filippa Tommase Marinettiho. Hneď po svojom vzniku malo hnutie v úmysle tvoriť umenie repre- zentujúce rôzne vlastnosti a činnosti ako rýchlosť, simultánnosť, kinetickú kontinuitu, inte- rakciu viditeľných a neviditeľných síl, zmeny v prostredí, názorové skoky atď.

Futuristické maľby sú okrem obdivu k strojom zdanlivo na hranici pohybu, čím zavádzajú to, čo Gyorgy Kepes definuje ako „simultánnu reprezentáciu mnohých viditeľných aspek- tov, z ktorých sa skladá udalosť,“ a futuristickí básnici zaznamenali v písanej podobe ab- straktné zvuky každodenného života. Tak ako Marinetti využíval rôzne veľkosti typografie na vytvorenie obrazu - básne, ktorá vyjadrovala, ako napísal Laszlo Moholy-Nagy, „pohyb, priestor, čas, vizuálne a sluchové vnemy,“ tak aj skladateľ - maliar Luigi Russolo predví- dal v roku 1913, že hudba „rozlomí tento úzky kruh čisto hudobných zvukov a osvojí si roz- manitosť hlukov - zvukov,“ a následne zostrojil *Intonarumori* (Hlukové varhany) na mecha- nické vytváranie zvukov v divadelnom kontexte. Čoskoro nato sám Marinetti postuloval divadlo zmiešaných médií (ktoré nikdy nezrealizoval), ktoré by využívalo „výnalyzy 20. storočia - elektrinu a film“ a zároveň poéziu, scénu a rekvizity.

Zatiaľ čo futurizmus objavil, že nové technológie sa stanú vhodnými nástrojmi pre mixme- diálne umenie, dadaizmus postavil všetkých nasledujúcich moderných umelcov do konfrontácie s netradičnými materiálmi a zároveň zaviedol ich používanie v umení. Keď sa básnik podpísal na stránku v telefónnom zozname a Marcel Duchamp pripevnil pseudonym „R. Mutt“ na porcelánovú záchodovú misu, dadaisti vyhlásili, že ready-made „found objects“ (nájdene objekty) sú rovnako umeleckými dielami ako ručne vyrobené umelecké predmety. Pri uplatňovaní takej absolútnej estetickej slobody konštruovali dadaistickí umelci v priestore aj v čase mixmediálne konglomeráty, ktoré podľa Williama Seitzsa „prebúdzali zmysly a citlivosť k veľkému množstvu stretov hodnôt, foriem a účinkov, medzi ktorými žijeme.“ V roku 1920 premenili kolníski dadaisti výstavu na niečo, čo by sme dnes označili za mixmediálny environment. David Gascoyne píše:

„Pri vstupe do galérie musel človek prejsť cez verejný záchod. Vnútri dostali diváci se- kerky, s ktorými sa, ak chceli, mohli vrhnúť na vystavené objekty a maľ- by.“ Asi najvšestrannejší dadaista Kurt Schwitters premenil vlastný domov na environment s viacerými miestnosťami. Neskôr prednášal fonetickú báseň *Ursonata* (1924), ktorú Moholy-Nagy v retro- spektíve opisuje ako „báseň trvajúcu 35 minút, ktorá obsa- huje štyri vety, prelúdiu a kadenciu vo štvrtjej vete. Slová neexistujú, skôr by mohli jestvovať v hocíjakom jazyku; ne- majú nijaký logický, len emocionálny kontext; pôsobia na ucho svojimi fonetickými vibráciami podobne ako hudba.“

Vo Schwittersovej koncepcii „Merz composite work of art“ (Kompozitné umelecké dielo Merz, 1920) možno rozpoznať výnimočné proctvo nového divadla 60. rokov, aj keď jeho špekulatívna predstava nikdy neprerástla popísané stránky:

„Na rozdiel od divadelnej hry alebo opery má javiskové predstavenie Merz všetky časti navzájom neoddeliteľne späté; nedá sa napísať, čítať alebo počúvať, môže sa konať len v divadle. Až doposiaľ jestvoval v divadelných predstaveniach rozdiel medzi scénou, textom a partitúrou. Každý faktor sa pripravoval zvlášť a dal sa aj oddelene vychutnávať. Javisko Merz pozná len zjednotenie všetkých faktorov do zloženého diela. Materiálmi na vybavenie scény sú všetky pevné, tekuté aj plynné látky ako biela stena, človek, prekáž- ka z ostatného drôtu, modré pozadie, svetelný kužeľ... Materiálmi pre partitúru sú tóny a hluky, ktoré môžu vydávať husle, bubon, trombón, šijací stroj, dedove hodiny, prúd vody atď. Materiálmi textu sú všetky skúsenosti, ktoré podnecujú inteligenciu a pocity.“

Robert Rauschenberg: Monogram, 1955 - 1959, Moderna Museet, Stockholm



Materiály sa nemôžu používať logicky v ich objektívnych vzťahoch, ale len v rámci logiky umeleckého diela. Čím intenzívnejšie narušuje umelecké dielo racionálnu objektívnu logiku, tým väčšie možnosti umeleckej stavby vznikajú... Vezmite si skrátka všetko od sieťky na vlasy patriacej dáme z vyššej spoločnosti až po vrtulu *S.S. Leviathan*, pričom stále majte na pamäti dimenzie, ktoré si dielo vyžaduje."

Tento opis bol takým presným prorokom súčasného umenia, že niektorí kritici považovali prvé diela za určitý druh neodadaizmu; táto klasifikácia, podobne ako niektoré ďalšie rané kategórie, však bola príliš obmedzeným opisom vzhladom na rozmanitosť divadla zmiešaných médií.

Na rozdiel od futurizmu, dadaizmu a surrealizmu - neformálnych združení rovnako zmýšľajúcich umelcov - bol Bauhaus vzdelávacou inštitúciou s jasne formulovanými zámermi, najmä vzhľadom na spojenie umenia s remeslom, umelca s technikou, umeleckého designu s každodenným životom. Architekt Walter Gropius, zakladateľ Bauhausu v r. 1919, sformoval fakultu Bauhausu z niekoľkých druhov umenia - medzi jeho členmi boli uznávaní architekti, maliari, sochári, scénografi, fotografi, typografi, priemysloví designéri a spisovatelia. Z takýchto rozdielnych zdrojov Bauhaus začal - podľa Herberta Readu - „doposiaľ najväčší experiment v estetickom vzdelávaní.“ V polovici 20. rokov polyumelec Laszlo Moholy-Nagy počas vedenia prípravného kurzu podrobne skoncipoval mechanizované divadlo zmiešaných médií „Mechanized Eccentric“ (Mechanizovaný excentrik), ktoré malo predstavovať syntézu formy, pohybu, zvuku, svetla (farby) a vône“ súčasne na troch javiskách; výsledkom by bolo „Theatre of Totality“ (totálne divadlo), ktoré, ako píše, „pri rozmanitých vzájomných kombináciách svetla, priestoru, plochy, formy, pohybu, zvuku, človeka - a pri všetkých možnostiach ich obmieňania a kombinovania - musí byť jedným organizmom.“ V tom istom čase sám Gropius vymyslel „Total Theatre“ (Totálne divadlo), žiaľ, nikdy nezrealizované, v ktorom by sa mohol celý interiér meniť tak, aby sa hodil k forme divadelnej udalosti. Obrazovo ohraničené prosceńium javiska by sa mohlo zmeniť na vyčnievajúce pódium spredu obkolesené v polkruhu orchestrom alebo na úplne kruhové sedenie ako pri športe alebo v cirkuse. Gropius napísal: „Architekt súčasného divadla by si mal klásť za cieľ vytvoriť veľký ovládací pult pre svetlo a priestor natoľko účelový a adaptabilný, aby mohol zodpovedať akejkoľvek novej predstave divadelného režiséra.“ Takáto konštrukcia by bola ideálnou štruktúrou pre dnešné divadlo

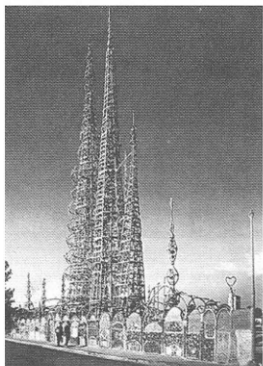
zmiešaných médií, ktoré si zvyčajne vyžaduje vytvorenie priestoru vhodného na špecifické predstavenie alebo predstavenie vhodné pre jestvujúci priestor.

Vo svojom pôvodnom zámere sa surrealizmus výrazne líši od futurizmu a dadaizmu, pretože zatiaľ čo jeho predchodcovia chceli začleniť do umenia realie moderného života, surrealisti sa pokúšali odhaliť skryté sily v jedincovi - reprezentovať vnútornú osobnú realitu, aby vytvorili nové vedomie. S týmto cieľom chceli surrealisti potlačiť túžby individuálneho ega a zároveň narúšať konvencie lineárnej organizácie spoločnosti. Mnohí umelci často spolupracovali na básňach a maľbách, pričom každý vytváral svoju časť nezávisle od ostatných. Maliar Max Ernst, ktorý bol predtým, než sa stal surrealizmom, dadaistom, vyvinul „frotáž“ tak, že položil list papiera na náhodne vybraný materiál a šúchal ceruzkou po papieri. „Kresby urobené takýmto spôsobom,“ píše Calvin Tomkins, „stratili charakter použitého materiálu a získali celkom nový

aspekt.“ Niektoré druhy divadla zmiešaných médií používajú podobne náhodné techniky ako frotáž na odhalenie originality, ktorú by autor s vedomým zámerom pravdepodobne nemohol vytvoriť. Hoci Ernstovým zámerom bol anti-úmysel a anti-umenie, jeho technika paradoxne prispela do pokladnice stratégií, z ktorej môžu úmyselne čerpať ďalší umelci. Pri uprednostňovaní nelogickej a nesynchronnej činnosti čerpá nové divadlo aj zo surrealistického záujmu o koláže. Hoci túto kompozičnú techniku v skutočnosti vyvinuli Pablo Picasso a Georges Braque niekoľko rokov pred vznikom surrealizmu, surrealistickí básnici a maliari sa dôkladnejšie zamerali na skúmanie možností nelogických juxtapozícií. Výsledkom bola celkom nová estetická syntax, ktorú kritik Jill Johnston nazýva „logikou simultánného videnia.“ Po skúmaní takejto kompozičnej „logiky“ v rámci rôznych médií - či už poézie, prózy, maľby, alebo hudby - surrealisti skutočne začali od parížskej výstavy v r. 1938 vytvárať trojdimenzionálne environmenty. Marcel Duchamp navrhol, ako uvádza Michael Kirby, „veľkú centrálnu halu s jazierkom obklopeným skutočnou trávou. Medzi zeleňou stáli štyri pohodlné postele. Zo stropu viselo 1200 vriec s uhlím. Na osvetlenie malieb visiacich na stenách Duchamp plánoval použiť elektrické senzory, ktoré by pri prerušení lúča zažili svetlá pri jednotlivých dielach.“ Na ďalšej surrealistickej výstave Duchamp ovinul okolo celej výstavnej siene šnúru. Podobne ako pred nimi dadaisti sa surrealisti vyhlasovali za „anti-umelcov“, ale pritom vytvárali (a predávali!) diela, ktoré dnes obdivujeme ako majstrovské kusy, a príklady, ktoré dali, mali veľký vplyv na ďalší vývoj umenia.

Divadlo zmiešaných médií siaha aj k ďalšej základnej tendencii v modernom maliarstve - k vývoju, ktorý sa začal koncom 19. storočia Paulom Cézannom, od pevnej perspektivy k simultánne znásobenému uhlu pohľadu. Podstatou Cézanneovej veľkej revolúcie bolo začlenenie niekoľkých predmetov do dvojdimenzionálnej plochy, ktoré sa dali vidieť len z rôznych uhlov pohľadu - napríklad stôl je znázornený akoby z pohľadu zhora, fľaša akoby z pohľadu z boku. Táto technika ovplyvnila mnohých zarytých kubistov ako Picassa a Braqua a neskôr Willema de Kooninga, ktorého *Woman I* (Žena I, 1952) znázorňuje postavu z rôznych uhlov pohľadu zároveň, v mnohých náladách, pri rôznom osvetlení a v rozličných šatách. Siegfried Giedion píše: „Kubizmus skoncoval s renesančnou perspektívou. Zobrazuje predmety relatívne, čiže z rôznych pohľadov, pričom žiadny z nich nemá výnimočné postavenie.“ Inými slovami, časové momenty a perspektivy sú mnohonásobne navrstvené na jednu ešte pravouhlú perspektívu; niektoré príklady divadla zmiešaných médií dosahujú podobné kubistické spojenie časovej a perspektívnej rozmanitosti v jednom rámci.

V maliarstve však taký vývoj znamenal opačnú činnosť, ktorá je v podstate pohybom von z rámca maľby do tretej dimenzie - priestoru a prípadne aj do štvrtej dimenzie - času a ktorá už nenaznačuje hĺbku a trvanie iluzórnymi prostriedkami, ale skutočne ich dosahuje ako fyzikálne vlastnosti. V dejinách maliarstva vyúsťuje koláž do asambláže, ktorá rozširuje princíp koláže do priestoru a rôznych médií. Picasso zaviedol používanie tejto modernej metódy prilepením kúska olejového plátna na kubistickú kompozíciu *Still Life with Chair Caning* (Zátšie s prútenou stoličkou, 1912) a potom okolo nej omotal konopný povraz namiesto rámu. William Seitz píše, že takýto čin reprezentuje „absorpciu nahromadených predmetov metódou, ako aj témou maľby.“ Na základe Picassovho umeleckého precedensu, píše Harriet Janisová a Rudi Blesh, „vývoj obrazu smeroval do priestoru a prípadne prechádzal do akcie a (alebo) foriem v časopriestorovom kontinuu.“ V polovici 50. rokov Allan Kaprow, pôvodne maliar, rozšíril princíp koláže o čas, keď nechal prerásť výstavu svojich asambláží *Penny Arcade* (1956) do celkového environmentu s pohyblivými časťami. V tom čase napísal: „Pretože sme nespokojní s *působením* maľby na naše ďalšie zmysly, budeme využívať špecifické vlastnosti pohľadu, zvuku, pohybu, lu-



di, vóni, dotyku. Akékoľvek predmety sú materiálmi pre nové umenie." Následne posunul kolážovú techniku o krok ďalej k čistým happeningom, ktoré, ako píše, „sú v štruktúre a obsahu logickým rozšírením 'environmentov'." Tam, kde bol kedysi priestor statický a divák pasívnym pozorovateľom, sa dnes stáva priestor kinetickým a divák účastníkom. Ak Jack Pollock považoval plátna za priestor, v ktorom maliar robí a prezentuje svoje akcie, Kaprow v čistých happeningoch odstránil plátna a premenil samotnú akciu na umeleckú udalosť (event). V roku 1960 Kaprow napísal: „Priestor už nie je obrazový, ale skutočný (a niekedy oboje); teraz sa využíva zvuk, vône, umelé svetlo, pohyb a čas." Takisto v polovici 50. rokov Robert Rauschenberg začlenil do svojej koláže nazvanej *Monogram* (1955-59) vypchatú kozu, čím vytvoril „kombinovanú" alebo stojanovú maľbu. V roku 1959 zaviedol štvorrozmernú maľbu (výraz, ktorý spočiatku mohol definovať tiež určité úsilia nového divadla) tým, že v diele *Broadcast* začlenil do poľa skutočné rádio. Podľa kurátora a kritika Henryho Geldzahlera spočíva historický význam mixmediálneho divadla maliarov „v pokuse niektorých maliarov znovu zaviesť do nášho umeleckého života zreteľný ľudský obsah."

Zo sochárstva prenikli do nového divadla dve súčasné tendencie - jedna vonkajšia a druhá vnútorná. Prvá tendencia si kladie za cieľ zložiť sochu z jej ťažkého piedestálu a vyniesť ju von z múzea do neformálneho prostredia a zároveň prináša do sochárstva neformálne materiály ako pokrivené diely auta alebo iný odpad, aby sa sochy zintímili a prístupnili divákovi. Marcel Duchamp položil vo svojom diele *Mobile* (1913) bicyklové koleso na podstavec, čím zaviedol nielen „ready made", ale aj kinetické skulptúry. Koncom dekády zaviedol ruský sochár Vladimir Tatlin moderný spôsob konštrukcie abstraktného objektu bez použitia rozličných materiálov a navrhol skulptúrny *Monument to the Third International* (Pamätník tretej internacionály, 1919-20), ktorý mal byť vysoký vyše 1000 stôp. David Smith, pravdepodobne najvýznamnejší moderný americký sochár, neskôr uprednostňoval umiestňovanie svojich kovových diel na vlastnom trávniku pred domom; Simon Rodia, ktorého zámery možno neboli také klasicky umelecké ako Smithove, skonštruoval na svojom dvore majstrovské *Watts Towers* (Wattove veže) priamo v chudobnej štvrti Los Angeles. Jeho diela sú také veľké, že pokusy o ich presťahovanie a premiestnenie sú asi vopred márne. Podobne Claes Oldenburg vždy prispôsobuje vystavenie svojej skulptúry celkovému prostrediu, aby vytvoril ilúziu, že prostredím nie je galéria alebo múzeum, ale umelecky sformulovaný priestor a zvyčajne dovoľuje divákovi *dotýkať* sa svojich diel. Presťahovanie skulptúry von sa ihneď stáva fyzickou realitou a metaforou rozšírenia skulptúrnych návrhov do divadelného prostredia; pretože podobne ako skulptúry v životnej veľkosti Georgea Segala, blízkeho priateľa Kaprowa, budia dojem „zrazu zamrznutých happeningov" (ako poznamenáva Lucy Lippardová), tak aj Oldenburgove divadelné kusy, najmä *The Store* (Sklad, jar 1962), majú ponúknuť rovnako hmatateľný zážitok ako jeho socha.

Druhý hlavný vývoj v súčasnom sochárstve smeroval od materiálneho konceptu priestoru k zdanlivému a kinetickému objemu. Na rozdiel od klasického sochárskeho diela, ktoré určuje jeho hmota, konštruktivistické diela prezentujú skeletový rám, ktorý obklopuje priestor (alebo teleso) diela. „Popierame pojem ako priestorovú formu vyjadrenia," napísali bratia Naum Gabo a Antoine Pevsner. „V skulptúre eliminujeme (fyzickú) hmotu ako plastický prvok." „Objem" konštruktivistickej skulptúry je zdanlivý (uzavretý a klamlivý), a predsa konštantný, aj keď sa zakaždým znovu definuje, keď sa divák pohybuje okolo diela. Carola Giedionová-Wecklerová píše: „Z každého uhla pohľadu je to akoby iná kompozícia." Mobily a ďalšie formy kinetických skulptúr stále znovu artikulujú svoj zdanlivý objem a vymedzenie „[konštantnými] pohybmi bodov (veľmi drobných telies) alebo pohybom lineárnych prvkov alebo väčších telies," píše Moholy-Nagy. Ďalej pokračuje, že

v tomto ohľade existujú mobily Alexandra Caldera v čase ako „bezzvážové rozmiestnenie objemových vzťahov a interpretácií" (to vysvetľuje, prečo ich film reprodukuje vernejšie než fotografie). Moholy-Nagy sám navrhoval plastické a mechanické „svetelné skulptúry," ktoré pôsobivo menia a odrážajú okolité osvetlenie. V roku 1937 napísal Moholy-Nagy Giedionovej-Wecklerovej: „Len tým, že venujeme sviežu pozornosť problému svetla, vstupujeme do nového čítania...," ktoré sa dá stručne vyjadriť jedným slovom - plynutie." Preto boli kinetické skulptúry predzvestou takých úsilí nového divadla, pri ktorých sú ľudia a predmety menej skulptúrными objemami v pevne stanovenom priestore, ako je to v literárnom divadle, ale skôr kinetickými silami v neustále znovu artikulovanom priestore. Ak nové divadlo vyrastá z túžby maliarov a sochárov rozšíriť ich umenie do času, potom vychádza aj zo záujmu niektorých hudobných skladateľov o priestor, ktorý ich diela zaplnili. Táto tendencia opäť dopĺňa hudobnú tendenciu zužitkovať v divadelnom kontexte všetky možné materiály, bez ohľadu na ich médium, predchádzajúce zvyčajné použitie alebo umelecký status. Richard Wagner bol pravdepodobne prvým významným moderným skladateľom, ktorý obľuboval mixmediálne diela; niektoré nedávne happeningy ako-by ironicky komentovali jeho koncepciu „umeleckého diela budúcnosti." Omnoho neskôr začlenil ruský skladateľ Alexander Skriabin do svojho diela *Prometheus - The Poem of Fire* (Prométeus - poéma ohňa, 1910) svetelný projektor a neskôr plánoval *Mysterium*, ktoré, ako píše Faubion Bowers, chcel predviesť z najvyššieho vrcholu v Indii pred obecnstvom, ktoré by tiež mohlo sledovať dej na plátne, vdychovať rôzne druhy kadidla a zároveň vykonávať rôzne činnosti podľa Skriabinových inštrukcií.

Kde Wagner a Skriabin chceli zaútočiť na zmysly rôznymi podnetmi, americký skladateľ Charles Ives, podobne ako pred nim Gabrieli a Mozart, si želal prispôbiť priestor predstavenia tak, aby podporoval jeho skladateľský zámer; v jeho skladbe *The Unanswered Question* (Nezodpovedaná otázka), ktorú napísal v r. 1908, ale uviedol až o mnoho rokov neskôr, sú dve skupiny hudobníkov zámerne navzájom oddelené a sólista má v sále určené tretie miesto. Skladateľ Henry Brant píše: „Je to úplný kontrast medzi tromi prvkami - harmonickým, melodickým a kontrapunktickým materiálom - v kvalite tónov, tempe (ktoré zahŕňa zrýchlenia, spomalenia a rebato), metre a rozsahu. Medzi týmito tromi zložkami neexistuje žiadna rytmická koordinácia okrem približnej koordinácie na miestach nástupu." Keď sa zvuk doslova presúva z jedného miesta na druhé, skladba nadobúda choreografickú kvalitu a jej priestor sa stáva kinetickým. Tým, že Ives poskytol trom zvukovým zdrojom relatívnu autonómiu, vytvoril to, čo by sme dnes definovali ako javiskový happening. Neskôr sa sám Brant zaoberal možnosťami zvuku v priestore, pričom rozmiestnil hudobníkov po celej ploche predstavenia (a niekedy aj pod ňu); väčšinou v plne elektronických skladbách využíval technické možnosti šírenia zvuku pomocou jedného alebo viacerých reproduktorov.

V Amerike patria k najvýznamnejším vplyvom, ktoré formovali divadlo zmiešaných médií, myšlienky a práce Johna Cagea, ktorý spravil začiatkom 80. rokov intelektuálny skok, ktorý spojil všetky koncertne predvádzanú hudbu s divadlom. V skladbe *4'33"* (1952), ktorá mala spomedzi Cageových umeleckých príkladov pravdepodobne najrozhodujúcejší vplyv, prichádza klavirista David Tudor k stoličke a sedí - len ticho sedí - predpísaný čas. „Hudba" sa skladá zo všetkých zvukov, ktoré náhodne vznikajú počas predstavenia dlhého štyri minúty tridsaťtri sekúnd a „divadlo" pozostáva zo všetkých rozmanitých vizuálno-sluchové činností, ktoré sa stanú v rámci tohto časového rozpätia. Rozvedením dôsledkov tohto príkladu Cage spravil radikálny krok, keď povedal, že akékoľvek a všetky zvuky, vydávané hocjakým spôsobom, či už úmyselné, alebo náhodné, sú „hudbou" a že všetky činnosti viditeľné okom a počuteľné uchem tvoria „divadlo". V roku 1954 napísal v prednáške nazvanej „45' pre rečníka": „Divadlo sa uskutočňuje po celý čas, všade, kde

niekto je. A umenie jednoducho uľahčuje presvedčanie ľudí, že je to tak." Väčšina tvorcov nového divadla síce obdivuje slobodu obsiahnutú v Cageovom postoji, ale zároveň zaujíma trochu konzervatívnejší postoj, ktorý predpokladá, že akékoľvek a všetky zvuky a obrazy, ako aj akékoľvek juxtapozície týchto prvkov sú realizovateľnými zložkami divadelnej situácie, ktorú umelec vytvára v určitej súvislosti a koncepcii - čo mal na mysli Schwitters, keď opísal „dimenzie, ktoré si vyžaduje dielo.“ Len tvorcovia čistých happeningov urobili konečný skok spolu s Cageom a považujú neúmyselné prvky za neodlúčiteľnú súčasť diela.

„Cage sa v súčasnosti zaoberá menej hudobnou štruktúrou ako divadlom,“ vyjadril stručne a výstižne Milton Babbitt; mnohý divák považoval Cageove komické vystupovanie a prúdke a rozviate pohyby Davida Tudora nad a pod klavírom za rovnako zaujímavé ako zvuky, ktoré vydávali. Sám Cage skutočne vyhlásil, že často ho väčší zaujmú machinácie hráčov orchestra než hudba, ktorú hrajú, najmä keď ich pohyby nie sú jednotné. V hre *Theatre Piece* (Divadelný kus, 1960), ktorá ako všetky jeho novšie diela nemá presne určené predvedenie, úmyselne nahradil svoje zvyčajné predpisy sluchového zážitku pokynmi na vizuálne činnosti (ktoré, samozrejme, mimovoľne spôsobujú zvuky). Jeho najnovšie mixmediálne predstavenia vytvárajú situáciu, ktorá ponúka podľa jeho slov „autonómne správanie simultánnych udalostí,“ vizuálnych aj sluchových. Dôkladne hybridný event, spektakulárne *Variations V* (Variácie V, 1965), v ktorých sa Cageova hudba spája s tancom Merce Cunninghama, filmami Stana VanDerBeeka a niekoľkými druhmi zložitej elektronickej technológie, je pravdepodobne najoriginálnejšou a najzaujímavejšou formou opery, akú dnes má Amerika.

Divadlo zmiešaných médií vychádza aj z tendencií v súčasnom tanci. Z historického hľadiska prvý významný vývoj v modernom tanci nastal podľa Johna Martina upúšťaním od kladenía dôrazu na klasické pózy (rámovanie obrazov) a choreografické konvencie (štylizácia) a sústredením sa na originálnejšie pohyby a osobnejšie vyjadrenie. S týmto posunom od stagnácie ku kinéze a od rozprávania príbehov (a vytvárania stálych postáv) k vykonávaniu činností, ktoré nie sú presne určené, ale len naznačené, podnielil nový tanec Isadory Duncanovej a Mary Wigmanovej vznik premenlivejšej a dynamickejšej koncepcie priestoru, ktorá sa neskostnatene a stále znovu artikulovala. Diela Anny Halprinovej a Merce Cunninghama sú vyvrcholením druhej revolúcie moderného tanca. Halprinová, ktorá rozvíjala svoje nápady v San Franciscu pomerne nezávisle od Cunninghama, ktorý žil v New Yorku, dovoľuje vo svojej práci len prirodzený pohyb vznikajúci v priebehu uskutočňovania určitej úlohy. Preto hoci sa v jej predstaveniach ľudia pohybujú často úplne nádherne, krása, ktorá tu vzniká, je viac „nájdenná“ ako úmyselná. Navyše jej diela ukazujú zreteľne neobmedzené využitie priestoru a materiálu - čo je prístup charakteristický pre celé mixmediálne hnutie. V niekoľkých svojich posledných aktivitách pokračuje Halprinová vo svojej záľube v čistých happeningoch, pri ktorých udalosť okrem svojho vlastného priebehu rozvíja zostavovanie princípov, ktoré definujú predstavenie. Príkladom je už spomenutá stavba mestečka z naplaveného dreva.

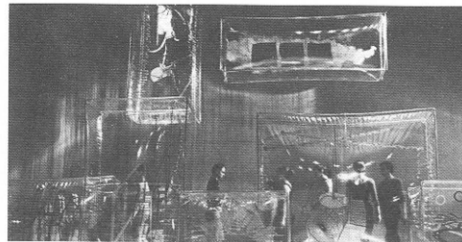
Cage a Cunningham počas dlhjej vzájomnej profesionálnej spolupráce rozvinuli podobné estetické princípy, a ak Cage tvrdí, že všetky zvuky sa môžu považovať za hudbu, tak Cunningham verí, že všetky druhy pohybu v akejkoľvek kombinácii, či už úmyselne choreografické, alebo nie, sa môžu považovať za realizovateľné zložky „tanca“. Aby demonštroval tento trend, dal v *Collage I* (1952) svojej skupine pokyny, aby robila na javisku také každodenné činnosti ako česanie vlasov, čistenie zubov a umývanie rúk. Okrem toho, že vystavil tanec vplyvu všetkých možných pohybov, Cunningham dosiahol štyri veľké zmeny v štruktúre tanca. Prvou zmenou je, že oslobodil tanec od podriadenosti rytmu sprievodnej hudby. Cunningham nielenže väčšinou tvorí svoje tance bez hudob-

ného sprievodu, ale keď už používa hudbu (ktorú zvyčajne vyberá až po zostavení tanca), tanečníci nesledujú jej zvuky - hudba funguje ako rovnocenná nezávislá estetická paralela k ich pohybom. Cunninghama definícia hudby je samozrejme rovnako liberálna ako Cageova a v jeho predstaveniach *How to Pass, Kick, Fall and Run* (Ako prejsť, Kopnutie, Padaj a bež, 1965) pozostávajú „partitúry“ len zo smiešnych historiek, ktoré číta John Cage. Jill Johnston píše, že Cunninghama choreografie boli „prvým príkladom v tanci, v ktorom sa veci, o ktorých sa logicky predpokladá, že nemajú nič spoločné, skladajú do hromady alebo sa im necháva možnosť, aby do seba samy zapadali.“ Druhou zmenou je, že Cunninghamovi tanečníci sa nielen pohybujú nezávisle jeden od druhého, ale aj časti ich tela fungujú v podobne diskontinuálnej syntaxi. Tretou zmenou je opustenie tradičného pravidla, že každý tanec má mať jediný pevne stanovený poriadok; niekedy si Cunningham hádže mincou, aby určil sekvenciu častí tanca. Poslednou zmenou je, že jeho choreografie sa vzdávajú od tradičného tanca tým, že z pohľadu zameraného na jedného tanečníka sa pozornosť sústreďuje na celé javisko (ako Pollockove all-over paintings oživujú celé plátna), ako aj tým, že opúšťajú tradičnú oporu, ktorou je vyvrcholenie a rozuzlenie. Autori nového divadla majú v týchto princípoch veľa spoločného s Cunninghamom; a podobne ako Cunningham a Cage takmer všetci odmietajú teórie, že umenie má vyjadrovať autorove emócie alebo upriamovať pozornosť na určité vonkajšie odkazy. Ich umenie na nás pôsobí najmä, ale nie celkom, ako systémy zmyslových foriem.

Podľa dichotómie Marshalla McLuhana bol film tradične „horúcim“ médiom. Pretože film zamestnáva taký malý rozsah celého ľudského zorného poľa, podporuje nezaujatosť obecnstva. V posledných rokoch sme však boli svedkami mnohých pokusov zintímniť filmový zážitok a väčšími zainteresovať diváka - viac hmatovo než vizuálne. *Posledný rok v Marienbade* (1962) Alaina Resnaisa so svojimi rozmazanými kontúrami a neurčitým dejom má chladnejší, komplikovanejší charakter ako bežný film. Podobne ako divadlo zmiešaných médií sú mnohé z najlepších filmov od roku 1960 - Godardovej éry - zhusťnejšie od sekvencie k sekvencii alebo menej závislé od rozprávania vyslovene súvislého príbehu a zároveň náročnejšie na zmyslové schopnosti; tieto formálne zmeny robia z filmu médium, ktoré väčšmi zapája tie časti obecnstva, ktoré sú ochotné alebo pripravené dať sa zaangažovať.

Experimenty vo viacsobnej projekcii, siahajúce od Cinerama (premietanie filmu na trojrozmerné plátno) až po 3-D, sa navyše pokúšajú zaujať viac ľudskej pozornosti než konvenčné premietanie na plátno - účinok podobný efektu, ktorý vzniká, keď človek sedí veľmi blízko pri obrazovke. Keď napríklad filozof Ludwig Wittgenstein dokončil seminár alebo prednášku, ako si spomína jeho žiak Norman Malcolm, zvyčajne sa hneď ponáhlal do kina, kde vždy chcel sedieť v prvom rade. Plátno „zaujímalo celé jeho zorné pole a jeho myseľ sa odvracala od myšlienok na prednášku a od nepríjemných pocitov.“ Cinerama môže dosiahnuť podobné úplné pohltenie, ako dokazuje jeden z prvých príkladov - jazda na tobogane, ktorá stále vyvolávala frenetické výkriky. V mnohých 3-D filmoch, móde, ktorá trvala príliš krátko, sa v niekoľkých prípadoch využívalo zdanie hĺbky na šokovanie obecnstva. Súčasné základné úsilie, vyjadre-

Merce Cunningham & Company, Walkaround Time, 1968, foto James Klossy

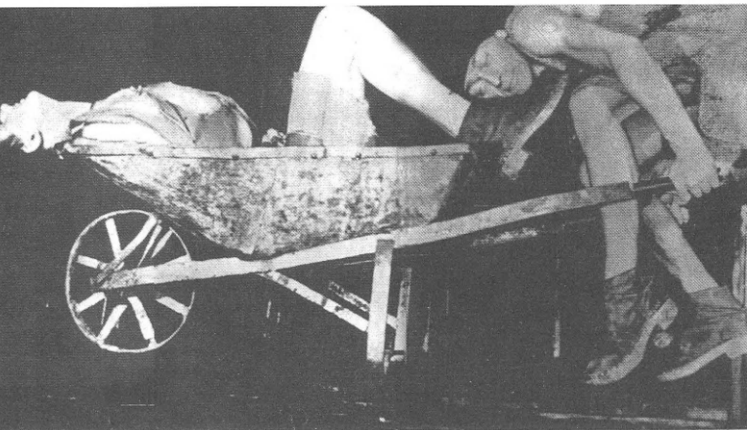


né rôznymi umelcami ako Milton J. Cohen a Stan VanDerBeek, pozostáva zo systémov filmov a diapozitívov, ako aj šošoviek a zrkadiel, ktoré premietajú obrazy na celý možný priestor nad dlážkou, často v kombinácii so živými performermi, hudbou a iným zmyslovým vnemom; estetickým modelom je klasické planetárium. Howard Junker píše:

„Poznatkom je, že vytváranie dokonalej ilúzie znamená obklopenie obecnstva obrazmi.“ Teda tým, že oči sú obklopené vizuálnymi údajmi, takéto pokusy presnejšie kopírujú charakter reálneho života než „neorealizmus“ alebo najvernejší dokumentárny film.

Vo väčšine úsilí divadla zmiešaných médií sa však film stáva ďalším prostriedkom na vyplnenie priestoru. Niekedy sa nafilmované zábery premietajú na stenu alebo plátno, ako aj pohyblivú rekvizitu a (alebo) osobu. Film funguje aj ako komentár k samotnému médiu - hlavnou témou filmu *Prune. Flat.* (Slivka. Byt.) Roberta Whitmana je iluzionistická schopnosť filmu; preto nielenže sa určitá akcia vo filme úplne líši od tej istej akcie opakovanej naživo na javisku, ale premietanie nafilmovaného obrazu na živého performeru vytvára zvláštne efekty na film aj na performeru. V takejto situácii mixmediálny umelec berie hoto-
vový produkt - fotografiu alebo film - a vkladá ho do premenlivého procesu - situácie. Tým vytvára nielen jedinečné modely integrácie, ale aj rozmanitejšie reakcie.

V *The New Vision* (Nové videnie) ponúka Moholy-Nagy prekvapivo komplexný náhľad na bezprecedentný charakter celej súčasnej kultúry, keď poznamenal, že tak ako sa presunul v pozíciu dôraz „zo syntaxe a gramatiky na vzťahy medzi jednotlivými slovami,“ tak sa maľba zmenila „z farebného pigmentu na svetlo (zobrazenie farebného svetla),“ čiže na film. Moderná socha sa vyvinula takisto „od objemu k pohybu“ a architektúra „od ohraničeného uzavretého priestoru k voľnému vlneniu sil.“ V starej architektúre rovnako ako v starých štýloch divadla a sochárstva bol priestor statickým objemom, ktorý sa dal najlepšie pozorovať z jedného miesta; napríklad Fontainebleau pri Versailles si vyžaduje pohľad spredu. Pri novej architektúre rovnako ako pri novom divadle, keď sa pohybujeme okolo budovy, jej priestor sa stáva kinetickým, tak ako sa neustále mení naše vnímanie budovy. Rozdielom medzi renesančným priestorom a súčasným, dnes koncipovaným priestorom je jeho mnohostrannosť, nekonečné možnosti jeho uvedomovania si, ako píše Siegfried Giedion: „Podstata priestoru je taká istá ako vzťahy v ňom. Oko nemôže postih-



núť tento komplex jedným pohľadom; treba ísť dookola zo všetkých strán, vidieť ho zhora rovnako ako zdola.“ Nové divadlo pripomína novú architektúru popretím tradičnej jasnej hranice medzi vnútorným a vonkajším, medzi tým, čo patrí do štruktúry a čo nie. Preto revolúcia priestoru skrytá v tradícii, ktorá siaha od domu Robie Franka Lloyda Wrighta (1906) s jeho voľným vzájomným priestorovým prelínaním medzi obytnými plochami cez továrne Fagus Waltera Gropiusa (1911) s presklenými stenami, Le Corbusierov kostol v Ronchamps (1955) a budovu Seagram Miesa van der Roheho a Philipa Johnsona (1958) so sklenenými stenami si vyžaduje od diváka rovnaký druh percepčného prispôsobenia ako kinetická skulptúra a divadlo zmiešaných médií. Moholy-Nagy píše, že všetky tieto tendencie „vedú k poznaniu priestorových podmienok, ktoré nie sú výsledkom určenosti statických objemov, ale pozostávajú z viditeľných a neviditeľných síl.“

Rozhodujúce sily, ktoré formujú nové divadlo, najmä v Amerike, vychádzajú z mimodivadelných kruhov. Tento nedávny vývoj však ešte reprezentuje rozšírenie moderných divadelných ideí vzhľadom na materiály vhodné pre režiséra, ktoré vytvára priestor predstavenia, a vzťah predstavenia k obecnstvu. Od debutu *Kráľ Ubu* Alfreda Jarryho (1896), ktorý predstavoval zvrhnutie konvencií 19. storočia a zároveň ideál napodobňovania, sa v divadle stalo možným všetko, hoci rýchlo treba dodať, že určité vhodné možnosti sa stali prijateľnejšími skôr než iné. Pre toto uplatňovanie absolútnej slobody bolo charakteristické neobmedzené používanie dodatočných médií. Zatiaľ čo Sergej Ejzenštejn, pôvodne divadelný a neskôr filmový režisér, začiatkom 20. rokov zaradil filmové fragmenty do svojich javiskových produkcií *The Mexican* (Mexičan) od Jacka Londona a *Enough Simplicity in Every Sage* (Dost jednoduchosti v každej múdrosti) od Alexandra Ostrovského (a v r. 1923 v hre *Gas Masks* [Plynové masky] uvedenej skutočne v továrni na plyn), jeho bývalý učiteľ Vsevolod Mejerchold uviedol v r. 1930 vo svojej prednáške „Rekonštrukcia divadla“, že režisér, „ktorý používa všetky technické prostriedky na [divadelnej] ciele, bude pracovať s filmom, takže scény hrané hercom na javisku sa môžu alterovať s vopred nahatými scénami, ktoré sa premietajú na plátno.“ Erwin Piscator, pracujúci približne v tom istom čase v Berlíne (s Moholy-Nagyom ako scénografom) tiež prijal túto inováciu, ktorá sa odvtedy stala takou uznávanou, že filmové fragmenty sa teraz často začleňujú do predstavení na Broadwayi.

Zatiaľ čo javiskové proscénium, ktoré sa historicky objavilo v 17. storočí v Taliansku, bolo späť s renesančnými ideami o vizuálnej perspektíve a s klenbovými hodovnými sieňami talianskych palácov, mnohí súčasní režiséri uprednostňujú otvorenejšie javisko s najmenej tromi a niekedy aj štyrmi stranami obrátenými smerom do hľadiska, nielen rampami, ktoré nám pripomínajú burlesku, ale aj priamo usadením hercov na sedadlá. Keď sa obecnstvo stáva súčasťou aktívneho priestoru predstavenia, cíti sa viac vnútorne vťahnuté do deja. „Tento pocit fyzickej participácie v spojení s vopred navodenou atmosférou dôvernosti medzi hercom a obecnstvom, rozširuje bezprostrednú divadelnú realitu na celé hľadisko,“ píše o Kabuki Theatre Earle Ernst, „takže epicentrum predstavenia vzniká v strede hľadiska.“ Je príznačné, že keď sa západné divadlo prestavovalo z proscénia, melodramatické formy, ktoré boli kedysi bežným divadelným produktom, sa stali vhodnejšími pre pravouhlé plochy konvenčných filmov a televízie.

Väčšie zaangažovanie divákov je motív, ktorý dnes spája s Antoninom Artaudom, ktorý v *The Theatre and Its Double* (Divadlo a jeho dvojník, 1938) tvrdil, že keď sa západná tradícia literárneho divadla dostala do slepej uličky, divadlo musí opustiť slovo a vrátiť sa k primitívnejším alebo východným koncepciám ritualistického spektakla a k intimnému vzťahu medzi účinkujúcim a divákom. Artaudove myšlienky odvtedy prenikali do súčasného literárneho divadla. Napríklad v Ionescovej hre *The Chairs* (Stoličky) sú najvýznamnejšie scény rovnako ako vyvrcholenie úplne bez slov (alebo vyplnené zvukmi, ktoré by

sa mohli interpretovať ako náhrada) a postavy fungujú podľa slov autora ako „čapy nejakej mobilnej konštrukcie.“ Artaud ovplyvnil aj réžiu Rogera Blina v hrách Jeana Geneta, produkcie Judith Malinovej v newyorskom Living Theatre a mimoriadnu tvorbu Jerzyho Grotowského, ktorý premenil celé svoje divadlo vo Wroclawi v Poľsku na funkčnú scénu. V hre z väzenského prostredia napríklad umiestňuje obecensť do jednej cely, zatiaľ čo dej prebieha v druhej cele; v hre *Dr. Faustus* Christophera Marlowea sedia diváci medzi hercami pri dlhom stredovekom jedálenskom stole. Lákajú divákov, aby sa stali účastníkmi divadelného procesu, je podľa Artauda presne tá istá stratégia, ktorá formovala primitívne rituálne divadlo.

Všetky tieto výdobytky sa však od divadla zmiešaných médií líšia v niekoľkých rozhodujúcich aspektoch. Blin, Malinová a Grotowski používajú profesionálnych hercov, ktorí hrajú roly; nové divadlo si zvyčajne vyberá aktérov so skúsenosťami v iných oblastiach umenia alebo dokonca ľudí bez špeciálneho vzdelania, pričom všetci vykonávajú predpísané úlohy. Čiže tam, kde títo traja režiséri zvyčajne adaptujú scenáre iných autorov, v novom divadle je režisér - človek, ktorý „stavia“ predstavenie, zvyčajne tiež scenáristom a tým, že prijíma zodpovednosť za tvorbu aj predvedenie, sa stáva absolútnym autorom produkcie. Pretože je každé predstavenie tak úzko späté s jeho autorom, je zvyčajne nemožné, aby niekto zopakoval predstavenie druhého tvorcu tak presne, ako sa opakujú predstavenia povedzme *Hamleta*. Pravda, môže adaptovať predstavenie druhého autora alebo dokonca ukradnúť nejaký obraz alebo sekvenciu, ale to, čo je ukradnuté, sa potom pravdepodobne stane vlastníctvom zlodēja.

Prvotriedne mixmediálne dielo zvyčajne reprezentuje celistvejšie spojenie rozličných médií než vulgárna kombinácia, ako je napríklad väčšina muzikálových komédií. Sergej Ejzenštejn si všimol podstatný rozdiel, keď porovnal japonský súbor Kabuki s moskovským Umeleckým divadlom. „V *kláštorom súbore*,“ napísal, „sa zvuk-pohyb-priestor-hlas navzájom *nesprevádzajú* (alebo nie sú dokonca paralelné), ale fungujú ako *prvky rovnakeho významu*.“ Možno že divadlo zmiešaných médií

niekedy vyvinie tak ako Kabuki súvislý, čisto divadelný jazyk zložený zo všetkých umeleckých jazykov, ktoré zahŕňajú divadelné situácie, a západní diváci budú rozumieť všetkému, čo vnímajú, tak samozrejme, ako japonskí diváci chápu predstavenia Kabuki.

Dramatik a kritik Lee Baxandall poznamenal, že nové divadlo rozširuje Brechtovu ideu divadelného od cudzenia nielen tým, že „slová, hudba a scéna... sa stávajú navzájom nezávislejšími“ a tým, že nové divadlo odmieta klíše skomercializovaného divadla, ale aj tým, že si vyberá objektívnu tvorbu divadelného predstavenia, ktoré vyvoláva subjektívne a osobné a zároveň nestranné a kritické odozvy. Brecht píše: „A-efekt pozostáva z premeny objektu..., na ktorý sa má pritiahnúť pozornosť, z niečoho obyčajného, známeho, bezprostredne prístupného, na niečo zvláštne, pútavé a nečakané. To, čo je samozrejmé, sa v určitom zmysle stáva nepochopiteľným, ale je len v poriadku, že to potom môže uláhčiť pochopenie.“ Druhá veta mimovoľne naznačuje hlavnú stratégiu divadla zmiešaných médií - prezentovať obyčaj-



né materiály tak originálne, že každý divák je nútený vnímať ich, ak nie definovať, celkom sám.

Nové hnutie sa v americkom divadle spája s veľkou (ale niekedy skrytou) tradíciou neterárneho predstavenia, ktoré, tvrdil by som, bolo dominantnou a dobrou tradíciou americkej divadelnej scény. Od predrevolučných čias až dodnes sa najlepšie americké divadlo vyhýbalo literárnym koreňom a kladlo dôraz na kvalitu realizácie predstavenia, v ktorom účinkujúci sám bol autorom každého slova, ktoré povedal, - to je tendencia, ktorá umelecky vďačí viac európskemu vzoru *commedie dell'Arte* než alžbetinskému divadlu. Ako ukázala Constance Rourkeová v diele *American Humor* (Americký humor, 1931), mnohé z najlepších amerických divadiel 19. storočia existovali v minstreľských predstaveniach. Keby slečna Rourkeová žila v 60. rokoch, nepochybne by prepísala svoje posmrtné vydané *The Roots of American Culture* (Korene americkej kultúry, 1942), aby označila Bostonský čajový večierok za prvý príklad čistých happeningov. „Môže byť otázne,“ napísala, „či účastníkom robí väčšiu radosť vysypávanie čaju do prístavu alebo maškaráda v bojových farbách a perách a mávanie s tomahawkmi.“

Začiatkom nášho storočia bolo najuspokojivejším divadlom vaudeville - hybridný, mixmediálny program, ktorý mohol obsiahnuť takmer všetky známe druhy zábavy. Divadlo zmiešaných médií nie je podobne ako vaudeville výlučné, ale všeobsažné, viac využíva všetko, čo môže potenciálne zahrnúť, než by zahadzovalo niektoré možnosti ako pre neho nedôstojné; vaudeville a nové divadlo sú veľmi podobné aj vo formálnej stratégii. „Nie šťastný koniec, ale šťastný moment,“ píše Albert F. McLean. „Nie naplnenie na konci nejakej honby za dýchnu, ale zmyslové, fyzické uspokojenie tu a teraz boli výsledkami vaudeville show.“

V rovnakom čase, keď sa hry Eugena O'Neilla stali majstrovskými predstaveniami na americkej scéne, významní herci vstupovali do sveta filmu, pričom bratia Marxovci, Charlie Chaplin, Buster Keaton a Orson Welles buď rozhodujúcim spôsobom ovplyvňovali režiséra, alebo sa stali vlastnými režisérmi, ak nie aj scenáristami a v Chaplinovom prípade aj skladateľmi. Niektorí pozorovatelia tvrdili, že veľká tradícia predstavení sa skončila začiatkom 30. rokov, keď kino a rádio zabili vaudeville, ale ja by som odpovedal, že táto tradícia pokračovala ďalej v niektorých dramatických produkciách, ktorých formu a tradíciu často nikto nerozpoznal. V roku 1924 premenil scénograf Norman Bel Geddes celé broadwayské divadlo na scénu podobnú katedrále (environment) pre pantomimické predstavenie *The Miracle* (Zázrak) Maxa Reinhardta. „Javisko obsahovalo fasádu gotickej architektúry s oknami z farebného skla,“ píše Mordecai Gorelik. „Náboženské procesie prúdili uličkami divadla.“

Myslím, že najvýznamnejšie divadlo 30. rokov nepochádza zo scenáristicky orientovanej Group Theatre, ktorej históriu už zopár memoárov premenilo na mýtus, ale z Mercury Theatre Orsona Wellea, ktoré sa väčšmi zaoberalo vytváraním spektakulárnych predstavení než úzkostlivou interpretáciou textu. (Welles bol nasledovníkom skôr Mejercholda než Stanislavského.) V r. 1947 Stark Young napísal, že tanečnica Martha Grahamová je „najdôležitejšou lekciou pre naše vlastné divadlo, akú teraz máme,“ a o dva roky neskôr Eric Bentley označil *The Moor's Pavan* Josého Limona za najlepšie newyorské divadlo tej doby. Tradícia predstavení sa udržala až do konca 50. rokov v produkcii *The Connection* (Spojenie, 1959) Judith Malinovej, kde potreby efektívneho predstavenia prevýšili scenár Jacka Gelbera a svojou nezvyčajnou réžiou premenila hru *The Brig* (Briga, 1963) Kennetha H. Browna na ojedinelé spektakulárne predstavenie. Mnohé live džezové koncerty, ktoré dosiahli podobnú štruktúru ako minstreľská show, sú navyše jednými z najlepších divadelných predstavení. Stručne povedané, zdá sa, že divadelný génius, ktorý sme mali v Amerike, sa vyjadruje predovšetkým predstavením, a nie divadelným



Allan Kaprow: 18 Happenings in 6 Parts, 1958, foto: Fred McDarrah

textom - naši spisovatelia naopak vynikajú v individuálne tvorenom a individuálne konzumovanom umení, ako napr. beletria, poézia a esej. Možno by sme si teraz mali raz a navždy uvedomiť, že európskej tradícii divadla literatúry podobne ako európskej opere alebo mravoučným románom sa u nás nikdy nebude tak dobre dariť.

Nové divadlo je typicky americké vo svojich častých odkazoch na sub-umeleckú alebo „populárnu“ kultúru, v používaní skutočných predmetov - automobilov v *Autobodys* Claesa Oldenburga (1962), najbežnejších amerických historických mýtov v jeho *Injun* (1962), rádia a ďalších pozemských zdrojov zvuku v dielach Johna Cagea, svadobných šiat v *Sames Kena Deweyho* a Terryho Rileyho (1965) a zastaraných cestopisov v *Two Holes of Water* (Dve vodné diery) Roberta Whitmana (1966). V praxi je odkaz

na pop buď fragmentom, prvkom vnútri väčšieho rámca, alebo deformáciou, ktorá evokuje ironický zmysel. Populárny prvok sa dokonca môže stať skutočným dejiskom performance - ako využil Oldenburg sedadlá kina, tak Kaprow použil v častiach performance *Gas* (1966) „nájdene predmety“ ako sinečnú pláž za nedelňého popoludnia a hromadu odpadkov. Dôležité je, že nové divadlo podobne ako pop art považuje populárne materiály za predmet, ktorý sa dá použiť na umelecké účely; v tomto ohľade umelci nového divadla nadväzujú na americkú tradíciu, ktorá zahŕňa *The Concord Sonata* Charlesa Ivesa (1915), ktorá kombinuje úryvky hymnických melódií s odkazmi na Beethovenovu *Piatu symfóniu* a román *Moby Dick* Hermanna Melvilla (1851), ktorý integruje bežnú veľrybársku tradíciu s narážkou na Shakespeara. (Tvrdím, že dôsledkom tejto tradície je, že americký umelec považuje aj vysokú, aj populárnu kultúru za rovnako bezprostrednú a možno rovnako dôležitú pre svoju existenciu, hoci rozličným spôsobom. Tento prístup sa tu dávno rozšíril predtým, než vznikol pop art alebo divadlo zmiešaných médií.) Nové divadlo navyše nielen zobrazuje hrubý povrchový charakter a hybridnú kvalitu, ktorá sa tak veľmi líši od jemného pôvabu typického pre európske umenie, ale aj formálne oživuje všetku vizuálnu rozmanitosť a diskontinuitu našej kultúry - neusporiadaný poriadok, ktorý európska organistická mentalita stále považuje za „chaos.“

Je príznačné, že tak ako divadlo zmiešaných médií čerpalo zo všetkých oblastí umenia, aj umelecké korene jeho tvorcov siahajú k rozličným konvenčným druhom umenia. Ann Halprinová predtým, než usporiadala svoj prvý tanečný recitál, pracovala na Broadwayi. Merce Cunningham skôr než začal tancovať, usiloval sa byť hercom; v posledných rokoch dirigoval hudbu Johna Cagea a režíroval krátke hry. Robert Whitman, Robert Rauschenberg, Allan Kaprow a Steve Durkee (z USCO) boli pôvodne maliarmi; Claes Oldenburg, Robert Morris a Carolee Schneemannová robia sochy a Rauschenberg navrhoval kostýmy a dekorácie pre Dance Company Merce Cunninghama. Ken Dewey, Michael Kirby, Meredith Monková a Lawrence Kornfeld strávili učňovské roky v divadle; Gerd Stern (z USCO) bol kedysi básnikom a žurnalistom a jeho spolupracovník Michael Callahan študoval u svojho otca elektrotechniku a v škole psychológiu. John Cage napísal dve knihy esejí a skladateľ Dick Higgins vedie tiež nakladateľstvo. Stan VanDerBeek, kedysi maliar, sa stal známym až svojimi filmami. Všetci títo umelci vyvíjali vo vlastných oblastiach modernistické idey a zo zblížovania týchto ideí vychádza nový druh divadla,

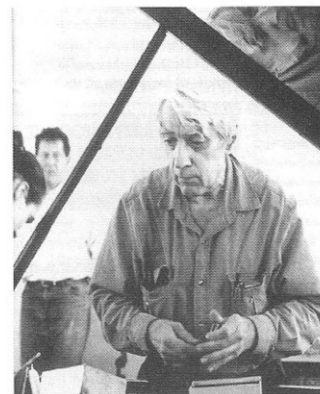
ako ho dnes poznáme.

Prví iniciátori nového hnutia v Amerike mali skutočne málo skúseností s konvenčným divadlom. Hoci sa Allan Kaprow často označuje za pôvodcu „happeningov“, v skutočnosti pravdepodobne prvá taká premyslená akcia v Amerike sa zrodila zo spoločných predstavení na Black Mountain College v Severnej Karolíne v lete 1952. Ako si spomína John Cage vo svojom úvode k *Silence* (Ticho, 1961), večer „zahŕňal maľby Boba Rauschenberga, tanec Merce Cunninghama, filmy, diapozitívy, gramofónové platne, rádiá, básne Charlesa Olsona a M. C. Richardsa recitované z rebríkov a klavírne umenie Davida Tudora spolu s mojou prednáškou Juilliard, ktorá sa končí: 'Kúsok struny, západ slnka, všetko hrá.' Obecenstvo sedelo v strede všetkého diania.“ Je typické, že nikto z týchto účastníkov nemal žiadne kontakty s profesionálnymi divadelnými kruhmi; a Kaprow nezašiel ďalej než po zloženie elektronickej partitúry pre mimobroadwayské predstavenie *The Killers* (Zabijaci) Eugena Ionesca v roku 1960.

Divadlo zmiešaných médií sa vyvíjalo mimo profesionálnej divadelnej komunity, ktorá niežeby odporovala novému divadlu, ale si ho ani nevšímala. Koncom 50. rokov sa usporadúvali Kaprowove performance v umeleckých galériách alebo pod holým nebom na súkromných farmách. Teraz používa Kaprow neohraničené priestory, ako napr. mestá a krajiny. Niektoré rané eventy sa konali v telocvični a v galérii Judson Memorial Church. Claes Oldenburg si prenajal na umiestnenie svojich diel úzky sklad v Lower East Side. La Monte Young účinkoval v rozličných uzavretých priestoroch ako priateľova manzardka, malé off-Broadway divadlo a stan na Long Island. Niektoré z najlepších posledných performance využívajú newyorskú Film-Maker's Cinemateque (filmotéku tvorcov). Zatiaľ čo Dick Higgins si prenajal Sunnyside Gardens, boxerský ring, pre *Easter Morning* (1965), Theatre and Engineering Festival (1966) použil tú istú newyorskú zbrojnicu, v ktorej pred vyše 50 rokmi sídlila notoricky známa Armory Show. Z významných umelcov divadla zmiešaných médií len Robert Whitman a Carolee Schneemannová prijali formálne záväzky, ktoré od nich vyžadujú opakovať predstavenie v tom istom divadle a v určitom čase.

Nasledujúci zoznam amerických autorov, niekoľkých významných diel, miest a dátumov poskytuje efektívnejší historický prehľad než siahodhlé rozprávanie:

- John Cage: *Untitled staged happening*. Black Mountain College, N.C. (leto, 1952)
- Allan Kaprow: *18 Happenings in 6 Parts*. Reuben Gallery, N.Y. (október, 1959)
- Ann Halprinová: *Birds of America or Gardens Without Walls*. University of British Columbia (december, 1959)
- Red Grooms: *The Burning Building*. Delancey Street Museum, N.Y. (december, 1959)
- Claes Oldenburg: *Snapshots from the City*. Judson Gallery, N.Y. (marec, 1960)
- Robert Whitman: *The American Moon*. Reuben Gallery, N.Y. (november, 1960)
- Claes Oldenburg: *Injun*. Museum for Contemporary Arts, Dallas, Texas (apríl 1962)
- Allan Kaprow: *The Courtyard*. The Greenwich Hotel, N.Y. (november, 1962)
- Robert Rauschenberg: *Pelican*. Kalla/Rama,



David Tudor

Washington, D.C. (máj, 1963)
Ken Dewey: *et al., In Memory of Big Ed.* International Writers' Conference, Edinburgh, Scotland (september, 1963)
Ann Halprinová: *Parades and Changes-Version I.* San Francisco State College (február, 1964)
La Monte Young: *The Tortoise, His Dreams and Journeys.* Pocket Theatre, N.Y. (október, 1964)
Carolee Schneemannová: *Meat Joy.* Judson Memorial Church, N.Y. (október, 1964)
Robert Morris: *Waterman Switch.* Judson Memorial Church, N.Y. (január, 1965)
Dick Higgins: *The Tart.* Sunnyside Gardens, N.Y. (apríl, 1965)
John Cage: *Variations V.* Philharmonic Hall, N.Y. (júl, 1965)
Allan Kaprow: *Calling.* New York City and New Jersey - lesy (august, 1965)
Ken Dewey a Terry Riley: *Sames.* Film-Makers' Cinematheque, N.Y. (november, 1965)
Claes Oldenburg: *Moviehouse;* Robert Rauschenberg: *Map Room II* a Robert Whitman: *Prune. Flat.* Film Makers' Cinematheque, N.Y. (december, 1965)
Kenneth King: *Blow-Out.* Judson Memorial Church, N.Y. (apríl, 1966)
Robert Rauschenberg, Robert Whitman, John Cage: *et al., Theatre and Engineering Festival.* 69th Regiment Armory, N.Y. (október, 1966)
Meredith Monková: *16 Millimeter Earrings.* Judson Memorial Church, N.Y. (december, 1966)

Hoci sa zdá, že impulz mixmediálneho divadelného hnutia pochádza z Ameriky, tunajšie diela sa podobajú paralelným aktivitám po celom svete. Skupina japonských maliarov Gutai Group robila podobné eventy v polovici 50. rokov, hoci odvtedy opustila divadelné médium, ktoré opäť v súčasnosti láka ďalšiu skupinu japonských umelcov. V Nemecku, Francúzsku, Holandsku, Škandinávii a Československu existujú skupiny mixmediálnych umelcov, z ktorých sa všetci navzájom ovplyvňujú a zároveň sa oboznamujú s americkým fenoménom. Nároční pozorovatelia, ktorí cestujú viac než ja, však zisťujú, že národné hranice oddeľujú zreteľne odlišné štýly. Ako poznamenal Edward T. Hall v *The Hidden Dimension* (Skrytá dimenzia, 1966): „Nezáleží na tom, ako veľmi sa človek usiluje, je pre neho nemožné zbaviť sa vlastnej kultúry, pretože prenikla do koreňov jeho nervového systému a podmieňuje spôsob, akým vníma svet.“

3)

„ČLOVEK SI UVEDOMUJE PRAZDNOTU, KTORÁ HO OBKLOPUJE, A DÁVA JEJ PSYCHICKÚ FORMU A VYJADRENIE. NÁSLEDOK TEJTO TRANSFORMÁCIE, KTORÁ PRESÚVA PRIESTOR DO RÍŠE EMÓCIÍ, JE PRIESTOROVÁ KONCEPCIA. JE TO SPODOBNENIE VNÚTORNEHO VZŤAHU ČLOVEKA K JEHO OKOLIU: LUDSKÝ PSYCHICKÝ ZÁZNAM REALÍT, KTORÝM MUSÍ ČELIŤ, KTORÉ LEŽIA OKOLO NEHO A PREMIŇAJÚ SA.“

Siegfried Giedion: *The Eternal Present: The Beginnings of Art (Večná prítomnosť: Počiatky umenia, 1962)*

Nové divadlo vzišlo z mnohých rozličných moderných tendencií v umení a takisto má veľa spoločného s určitými impulzmi, ktoré považujeme za skutočne aktuálne v dnešnom myslení. V určitom ohľade prispieva nové divadlo k súčasnému kultúrnemu odporu proti prevahe Slova, pretože je vyslovene divadlom postliterárneho (čo nie je to isté ako neliterárneho) veku, v ktorom tlač spolupôsobí a súťaží s inými médiami komunikácie. Podobne ako sa umenie a hudba 20. storočia oslobodili od závislosti 19. storočia na literárnych témach a koncepciách, tak nové divadlo sa oslobodilo od potreby vytvárať

zmysel pomocou slov. Možno povedať, že Slovo oddeľuje človeka od inštinktívneho styku s prirodzeným životom. Pretože, ako poznamenáva Marshall McLuhan, bola to ideografická abeceda, ktorá na rozdiel od východnej kaligrafie začala odcudzovanie západného človeka jeho prostrediu. „Prekonaním písania sme znovu získali našu celistvosť, nie na národnej alebo kultúrnej, ale na kozmickej úrovni. Oživilí sme supercivilizovaného poloprimitívneho človeka.“ Je paradoxné, že nové divadlo, ktoré je takým hibkóym rozšírením modernej kultúry, sa vyhýba primárnemu materiálu, ktorý vytvoril túto kultúru - výkladovej próze.

Zdá sa, že kultiváciu celkového senzorického ústrojenstva má nové mixmediálne umenie pomáhať človeku rozvíjať bezprostrednejší vzťah k jeho okoliu, pretože divadlo zmiešaných médií nielen vracia vzťah účinkujúci - obecnosť späť k svojmu pôvodu, primitívnej forme ako ceremónii, ktorá zahŕňa rôzne druhy umenia, ale usiluje sa aj hovoriť medzinárodnou rečou - používať univerzálne médiá zvukov a pohybov rovnako ako súčasne výtvarné umenie hovorí univerzálne v tvaroch a farbách -, vo veku, keď staré jazyky prispievajú k archaickým národným hraniciam. Divadlo zmiešaných médií podobne vracia mýtus, že schopnosť oceniť umenie nevyhnutne predpokladá formálne vzdelanie, a tým aj tradičný názor, že divadelné umenie je výlučne pre ľudí so vzdelaním, hoci mnohé predstavenia si vyžadujú vnímanie s istou skúsenosťou, pre ktorú je divadlo zmiešaných médií často najlepším vlastným učiteľom.

Nové divadlo sa spája aj s ďalšou súčasnou teóriou, podľa ktorej umenie a život nie sú celkom odlišné svety, ale sú spojené, ak nie identické. Preto je dnes staré konzervatívne klíše „To nie je umenie“ viac zábavné svojím archaizmom ako platné svojím významom. Niektorí súčasní umelci dokonca prijali naturalistickú estetiku, ktorej hlavným princípom je, že umenie musí napodobňovať neporiadok prirodzeného života - čo konzervatívny kritik Yvor Winters nazval „klamom imitatívnej formy.“ „Myslím si, že každodenný život je nádherný a že umenie nás do neho uvádza tým viac, čím viac sa mu umenie začína podobáť,“ povedal raz John Cage, pričom využil syntax, ktorej nejednoznačnosť je určite medzinárodná. Nové divadlo však nie je rozšírenie literárneho naturalizmu; pretože hoci používa prirodzené materiály a pohyby, jeho zábery sú väčšmi formálne než reprezentatívne - viac sa zaujíma o štruktúrne vzory, ktoré prináša život, než o ponúkajúce doslovne detailnej „ukážky života.“ Čiže realističnosť ako pozitívna hodnota sa vzťahuje viac na formu ako na detail alebo, ako by mohol povedať Cage: „Ako je život komplexný a chýba mu stály pulz, tak aj ja dávam prednosť komplexným divadelným kusom nepravidelného rytmu.“ Tento príklon k formálnej podobnosti sa stáva tiež metódou. Keď Rauschenberg navrhoval scény pre Dance Company Merce Cunninghama (*Story*, 1963), často tesne pred predstavením kreslil odpadový materiál, ktorý sa náhodne povaloval okolo, a počas toho istého predstavenia tanečníci chodili v pravidelných intervaloch do zákulisia a vyberali si doplnky ku kostýmom zo skladu starých šiat.

Metóda, ktorú používali, pripomína buď metódu Eskimákov, ktorí namiesto toho, aby uvažovali nad vyrezaním určitej postavy, doslova ju „nachádzajú“ v kuse dreva, ktorý majú poruke, alebo metódu indického sarodistu Ali Akbar Khana, ktorý rozpráva, ako začína svoje vystúpenie: „Musím počúvať drncanie, prezrieť si svoj nástroj a potom sa mi začne javiť celková povaha toho, čo budem hrať. Otvorí sa to ako kniha.“ Túto metódu odôvodnil jeden balinézsky sochár, ktorý povedal: „My nevytvárame umenie. Len pracujeme tak dobre, ako vieme.“ Analógia s východnou a primitívnou činnosťou má dve ďalšie dimenzie významnosti. „Tam, kde európske umenie prirodzene zobrazuje časový moment, pozastavený dej alebo účinok svetla,“ píše Ananda K. Coomaraswamy, „orientálne umenie reprezentuje nepretržitý stav.“ Po druhú, ako poukazuje Margaret Meadová:

„Z dnešného pohľadu umenie primitívnej kultúry ako celý rituál, symbolické vyjadrenie

zmyslu života, pôsobí na všetky zmysly, od očí a uší, až k vôni kadidla, kinestézii padnutia na kolená a klačaniu alebo zaradeniu sa k prechádzajúcej procesii, k chladnému dotyku svojej vody na čele. Aby sa Umenie stalo Skutočnosťou, musí sa celé zmyslové bytie zachytiť v zážitku."

Tento prístup predpokladá, že niektoré z najlepších umeleckých diel majú svoj pôvod v náhodných udalostiach. Hoci Versailles je pôsobivé, píše historička architektúry Jacqueline Thywhittová, „v podstate nám pripadá pomerne nudné. Main Street v noci... je chaotický zmätok, ale v podstate sa nám zdá radosná."

To teda znamená, že obyčajný život je naplnený umeleckými pohybmi a predmetmi. Profesori architektúry Appleyard, Lynch a Myer senzitivne pisali v *The View from the Road* (Pohľad z cesty, 1964) o estetickom zážitku z jazdy po diaľnici. Tanečný kritik Edwin Denby a antropológ Edward T. Hall ukázali, koľko naučeného a vyvinutého „umenia“ je v takej normálnej činnosti ako je chôdza - ako povedzme Američania prispôsobili a rozvinuli rozličné formy chôdze (a teda aj rozdielne kineticko-priestorové koncepcie) odlišné od Talianov. Vzhľadom na vplyv súčasného designu si väčšina z nás denne viac uvedomuje designové umenie než naši historickí predchodcovia. Keď píšem túto esej, pozerám na zaoblené klávesy písacieho stroja, ktoré sú omnoho umeleckejšie než klávesy spred 50. rokov. Dnes je umenie všade a pôsobí na naše zmysly po celý čas.

Preto je príznačné, že v svetských aktivitách nachádzame estetické vzory a paralely pre všetky druhy nového divadla - ako šibačka a hľadanie veľkonočných vajčiek pripomínajú čisté happenings, tak kostoly a diskotéky sú kinetickými environmentmi; ako rodeá (a býcie zápasy) a divácky príťažlivé športy sú javiskovými happeningami, tak cirkusy a burlesky sú ekvivalentami javiskových performancov. Ako sa naše reakcie na tieto javy podobajú našim reakciám na nové divadlo, porovnaním našich spomienok na tieto udalosti zisťujeme, že nové divadlo nám ponúka odlišný druh perceptuálneho zážitku. Koniec koncov, ako píše Herbert Read, „dať súdržnosť a smer hre znamená premeniť ju na umenie“ a zotavenie (rekreácia) je určitým druhom obnovenia (re-kreácie).

Radikálni estetici ako Read, Gyorgy Kepes, George Kubler a Marshall McLuhan odmietajú rozdiel medzi výtvarným a úžitkovým umením ako bezvýznamný a pozdvihujú celý moderný život do stavu estetického zážitku, takisto nové divadlo vo svojich radikálnejších aspektoch odstraňuje nadradenosť umenia nad zážitkom - tam, kde sa umenie považuje za významnejšie než zážitok -, pretože divadlo zážitok zreteľne vyzdvihuje. Toto zníženie významu naopak znamená zosadenie umelca z jeho trónu vysoko nad davom. Noví estetici definujú umelca ako človeka vytvárajúceho veci, ktoré ostatní obdivujú:

„V primitívnych spoločnostiach (píše Margaret Meadová) je umelec osobou, ktorá vyniká nad ostatnými v niečom, v čom sú mnohí iní ľudia horší. Jeho produkty, či už je choreografom, tanečníkom, flautistom, hrnčiarom alebo rezbárom chrámových dvier, sa vnímali ako odlišné v miere kvality, ale nie v druhu, od výsledkov práce jeho menej nadaných spoluobčanov.“

Umelec je navyše pozorovateľom, ktorý si všimá viac skutočností a (alebo) možností okolitého prostredia - najmä spôsoby, akými jeho rôznorodosť a diskontinuita pôsobia na senzibilitu - a potom oživuje svoj zmyslový zážitok, aby ho sprostredkoval druhým. To znamená, že vytvára diela alebo činnosti, pomocou ktorých si väčšmi uvedomujeme našu bežnú existenciu.

Toto prispôbenie statusu umelca tiež súvisí s novou umeleckou kritikou tradičných hierarchií vzhľadom na výber predmetu umeleckej hodnoty. Zatiaľ čo ženská nahota sa ke-

dysi považovala za najvyššiu alebo ideálnu formu, dnes má ako predmet umeleckého zobrazovania rovnaké postavenie ako hocikajý odpad; a kde sa kedysi heroický protagonista považoval za vrchol v hierarchii hry - v skutočnosti bol jej hviezdou -, tak v novom divadle majú zvyčajne všetci performer i rovnaký status voči sebe navzájom a niekedy aj k mimo-ludským prvkom. Je príznačné, že tieto notoricky známe nahé alebo polonahé postavy, ktoré sa zvyčajne v divadle zmiešaných médií nevyskytujú, v kontexte diela slúžia na pozdvihnutie textu alebo upútanie záujmu divákov.

Mixmediálni autori nielenže používajú nové elektronické zariadenia na výrobu efektov, ktoré boli v 19. storočí úplne nemysliteľné, ale nové divadlo spája aj elektronické médiá v úsilí prispieť ku kultúrnej revolúcii 20. storočia: po prvé odpor proti klasickým koncepciám duševnej koncentrácie, po druhé proti tradičným spôsobom organizovaného zážitku a po tretie proti prevládajúcej vizuálnej existencii. Rovnako ako sa predná strana moderných novín (ktoré sú samy produktom služieb spojov) líši od obvyčajnej strany zhustenou ponukou rozličných foriem a údajov, tak nové divadlo zastáva názor, že sa nesústreďujeme na jedno miesto tak ako predtým, ale všade naraz. Niektoré predstavenia sú také bohaté na rozmanitú a často úplne odlišnú činnosť, že účinne zabraňujú zúženému pohľadu, ktorý je tvrdošijným zvykom. Po druhé, forma divadla zmiešaných médií odpovedá forme nových médií, pretože zatiaľ čo staré divadlo, ako aj stará hudba a starý film napodobňovali formálny charakter literatúry predstieraním vývojovej línie, nové divadlo prezentuje diskontinuálnu následnosť obrazov a udalostí, ktoré si pozorovateľ musí sám skladať dohromady vo svojej mysli, ak má predstavenie plne pochopiť. Napokon, divadlo zmiešaných médií sa podobá novým médiám tým, že pôsobí na viac než na jeden zmysel ľudskej pozornosti. Nové divadlo má s televíziou spoločné to, že iniciuje, ak nie vyžaduje zmenu citlivosti vstúpaním do mladého zmyslového aparátu faktory celkom odlišné od tých, ktoré pôsobili na staršiu generáciu, ako aj rozhodnutím uprednostňovať účastnícke zážitky pred pozorovateľskými. Skutočne, tento rozdiel pravdepodobne vysvetľuje, po prvé prečo sú mladí ľudia schopní robiť si domáce úlohy pri poučovaní hudby alebo pozeraní televízie a po druhé prečo považujú nové divadlo a nové multimediálne diskotéky za príjemnejšie než ich rodičia. V rozdielnosti odoziev na nové divadlo spočíva symptóm rozširujúcej sa priepasti generačného rozdielu. Podobne má nové divadlo veľa spoločného s formálnymi revolúciami v novej fyzike - kvantovej mechanike a teórii relativity. Podľa kvantovej mechaniky energia neprúdi v súvislom toku, ako ju opisuje newtonovská fyzika, ale v nerovnomerných prerušovaných sériách, ktorých dráha pohybu sa nedá presne dopredu určiť. Nielenže je forma divadla zmiešaných médií väčšmi diskontinuálna než forma divadla newtonovských čias, ale aj aktivity v novom divadle sú menej presne naprogramované než v tradičných predstaveniach. Navyše: „Priestor v modernej fyzike,“ píše Giedion, „sa chápe ako relatívny vo vzťahu k pohybujúcemu sa bodu, nie ako absolútna a statická jednotka barokového systému Newtona.“ Podobne vo väčšine úsilí nového divadla nemusí byť jedno sedadlo výhodnejšie než druhé; ak človek vôbec sedí, naozaj by mal z času na čas svoje miesto meniť, aby mohol pozorovať tú istú činnosť z rôznych uhlov rovnakým spôsobom, ako môže obchádzať okolo najlepších diel súčasnej architektúry. Zámerom umenia, píše Herbert Read, je „ľudským úsilím dosiahnuť integráciu so základnými formami fyzického vesmíru a organických rytmov života,“ a divadlo zmiešaných médií prispieva k súčasnému úsiliu doviesť štruktúru umenia k tomu, aby napodobnil skryté formy prírody (skôr mikrofyzické než makrofyzické), nielen priviesť život a umenie k harmónii, ale aj zviditeľniť viac z neviditeľného prostredia, ako to umenie vždy robilo.

Nové divadlo prispieva aj k súčasnému smerovaniu k odstráneniu tradičných kategórií umeleckej tvorby a chápania. Kaprow píše: „Rozdiely medzi grafickým umením a maľbou,

ktoré kedysi boli také jasné, sa prakticky odstránili; podobne rozdiely medzi malbou a kolážou, medzi kolážou a konštrukciou, medzi konštrukciou a soľpúrou a medzi niektorými veľkými konštrukciami a kváziarchitektúrou." Tak ako je *Finnegans Wake* naraz poéziou, románom a esejom, bezvýhradne spochybuje takéto tradičné rozdiely; a to, čo má význam a vplyv v súčasnom myslení - napríklad idey Marshalla McLuhana, Buckminstera Fullera, Kennetha Bouldinga -, odstraňuje ako bezvýznamné také tradičné kategórie ako kritika a sociálne myslenie, veda a klasické predmety, práve preto, lebo zahŕňa všetky tieto dimenzie. Podobne súčasná veda sa už toľkokrát krížila, že hybridné pojmy ako biofyzika a fyzikálna chémia sa zdajú nanajvýš chabými pokusmi vytýčiť klukaté línie medzi navzájom sa presahujúcimi teritóriami. Kaprow pokračuje: „Objavuje sa istý druh vzájomnej výmeny, ktorá okrem stierania tradičných hraníc vytvára nový súbor foriem, ktoré postupne obnovujú náš zážitok." Mixmediálne divadelné predstavenie môže byť naraz hudbou, tancom, divadelnou hrou a kinetickou soľpúrou, ako aj úplne novou formou, ktorá sa vyhýba odkazom na ktorýkoľvek z týchto druhov umenia. Práve tak, ako sa všetky vedy stávajú Vedou a všetko myslenie Myslením, sa všetky druhy umenia stávajú Umením.

4)

„VIDENIE V POHYBE JE SYNONYOMOM PRE SIMULTÁNNOSŤ A ČASOPRIESTOR; PROSTRANIE NA POCHOPENIE NOVEJ DIMENZIE.“

Laszlo Moholy-Nagy, Vision in Motion (1947)

„PRE DNEŠNÝCH DIVÁKOV JE ZMYSEL PRE MEDIÁLNE FORMY A VOLNÉ FORMY ROVNAKO DÔLEŽITÝ AKO ZMYSEL PRE OBSAH.“

Reuel Denney, The Astonished Muse (Užasnú Múza, 1957)

Mnohé osobnosti literatúry kritizovali divadlo zmiešaných médií ako „bez zmyslu“, a predsa ľudia s umeleckým vzdelaním vedia, že je preplnené umeleckými významami. Niektoré mixmediálne projekty vyjadrujú tému, ktorá sa môže definovať tými istými pojmami, aké použijeme pri rozprávaní o literatúre. *Water Light/Water Needle* (Vodné svetlo/Vodná ihla, 1966) Carolee Schneemannovej napríklad zobrazuje veľkú radosť z fyzického pohybu a kontaktu. Obraz utópie, ktorý načrtnol Norman O. Brown v *Life Against Death* (Život proti smrti, 1959), sa skutočne môže považovať za zrealizovaný. Jedným z hlavných záverov *Moviehouse* (Kino) Claesa Oldenbura je, že obecenstvo v kine môže byť zaujímavejšie než film. *Prune. Flat.* (Slivka. Byt.) Roberta Whitmana vyjadruje významy iného druhu - rozdiely medzi kinetickými a statickými obrazmi, medzi filmovým zážitkom a živou činnosťou. Význam divadla zmiešaných médií spočíva ani nie tak v jeho témach, ako v jeho príspevku k obohateniu foriem. Nové hnutie nielenže presiahlo divadelné vzory, či už komerčné, alebo antikomerčné, bez zapadnutia do vlastných kolají, ale znovu prebudilo náš zmysel pre možnosti divadelných situácií.

Prato konečný „zmysel“ eventu nemusí byť ničím viac než formou, ktorú ponúka, - médiom mnohých významov môže zvýšiť zmyslové vnímanie obecenstva. „Lekcia, ktorú musí dať divadlo,“ napísal kedysi Ionesco, „je čosi omnoho viac než lekcia.“ Bez toho, aby divadlo zmiešaných médií sústreďovalo pozornosť na lekciu, učí nás predovšetkým sústreďiť sa na všetko - prebudíť a posunúť možnosti vnímania našich očí, uší, nosa a pokožky, aby zjednocovali a zároveň oddeľovali zmyslové informácie. Prikazuje nám, aby sme boli plne sústredení, ako keď napríklad prechádzame cez cestu, nielen na autá blížiacie sa sprava, ale aj na kinetické vzory a meniace sa obrazy, ktoré prirodzená činnosť stále vy-

tvára. V tomto ohľade je divadlo zmiešaných médií umením veku informačnej presýtenosti, ako aj éry mnohotvárne libidózneho prázdna, ktoré vyláča éru falickej koncentrácie, či už v orgazmovej rozkoši alebo v produktívnej práci.

Z kultúrneho hladiska divadlo zmiešaných médií obsahuje: zrušenie archaických foriem, či už umeleckých, alebo spoločenských; kladenie významu na verné individuálne reakcie v akýchkoľvek situáciách; zovšeobecnené vnímanie (polygramotnosť) vo veku stále sa rozširujúcich špecializovaných (monogramotných) strojov; hlboko liberálny postoj voči excentrickému a nezvyčajnému; rozdelenie masového obecenstva do menších komunít; tvorba intímnejších spoločenských zážitkov; a dôležitosť hry, ktorá, ako píše Johan Huizinga, „pretože je voľná, je v skutočnosti slobodou.“ Tvorba divadla zmiešaných médií predstavuje menej zložitý proces než tvorba literárneho dramatického diela a jeho vybavenie, ak vôbec nejaké má, je zvyčajne prenosnejšie. Keď je potrebná formálna divadelná scéna, vybavujú sa zmluvné rokovania, ktoré sú neisté a náročné na čas. Pretože divadlo zmiešaných médií asimilovalo schopnosť modernej techniky znížiť náklady v procese produkcie, zvyčajne vyžaduje od svojich divákov nižšie vstupné, ak vôbec nejaké, než konvenčný repertoár. Ako prístupnejšia forma divadla sa preto spája so súčasnou túžbou viac ho sprístupniť každému. Skutočne, nová umelecká kritika starého sa v niekoľkých aspektoch podobá novej radikálnej kritike teórií kapitalizmu aj socializmu (t.j. Kennetha Bouldinga a Roberta Theobalda), preto hoci by sme mali rešpektovať výdobytky starých spôsobov, ľudstvo musí objavovať a využívať radikálne nové možnosti, ktoré vytvára jeho životné prostredie, ak má ľudský život plne využiť svoj potenciál. „Tyrania a diktátorstvo, manifesty a dekréty nezmenia mentalitu ľudí. Nevedomý, ale priamy vplyv na umenie,“ píše Moholy-Nagy, „reprezentuje lepšie presvedčovacie spôsoby na prípravu ľudí na novú spoločnosť, či už svojimi projekčnými, alebo deštruktívnymi prostriedkami.“ Na rozdiel od ortodoxných marxistov noví umelci rovnako ako noví radikálni filozofi predpokladajú, že zmena vo vedomí *predchádza* zmena v spoločenskej organizácii a nové umenie sa celkom zúčastňuje na tomto politickom zámere.

Divák, ktorý najúplnejšie (skôr než najsprávnejšie) chápe prezentáciu divadla zmiešaných médií, prichádza do styku s rôznymi dimenziami predstavenia, prijíma všetky podnety, ktoré mu divadlo ponúka (rovnako ako integruje svoje vlastné interpretačné odzvy). Pretože nové divadlo si vyžaduje perцепčný prístup bližší prístupu, ktorý vyvoláva viac zážitok z maľby ako z knihy. Najdôležitejším zámerom nového divadla je potom iniciovanie rôznorodého pozorného vnímania, ktoré nám umožňuje lepšie vnímať nie udalosti izolované v priestore a čase, ale štruktúru a systém udalostí v časopriestore - pochopiť, podľa Giediona, „princíp, ktorý je bezpodmienečne spätý s moderným životom - teda simultánnosť,“ ako ho tvorí naše stále sa meniace, diskontinuálne prostredie. Umenie ponúka zmyslové potešenie rovnako ako, podľa frázy Kennetha Burkeho, „vybavenie pre život.“ Nepoznám žiadne médium, ktoré by bolo účinnejšie v tejto výchove, ako je divadlo zmiešaných médií, pretože nové divadlo pomocou svojej zábavnej formy vzdelávania zvyšuje naše vnímanie umenia a súčasne našu radosť zo života.

Preložila Eva Keprtová

Richard Kostelanetz: The Theatre of Mixed Means, PITMAN PUBLISHING, ISBN 0 273 31474 2

© Richard Kostelanetz

Preložené s láskavým súhlasom autora.