

nadol a koreňmi nahor. Herci narážajúci do stromu ho rozkývali, čo v interiéri kostola vytvorilo zvláštny, majestátny pocit. Na margo výberu predlohy k priestoru barokového chrámu režisérka Anna Gamanová poznáva: „Prečo Maeterlinck? Jeho symbolická hra je plná pesimizmu a strachu z neznámeho. Nič nie je presne lokalizované, tichý, chorľavý dav slepcov čaká na svojho vodcu, ale ten je mŕtvy. Mŕtvy kňaz, mŕtve náboženstvo, mŕtvy kostol (odsvätený kostol sv. Františka Xaverského v Skalici). Gott ist tot?“

V tomto prípade stál na začiatku priestor, ktorý nasmeroval tvorcov k výberu a inscenovaniu už existujúceho scenára.

c) Autorská tvorba inscenácie inšpirovaná site specific

Do tejto kategórie patrí väčšina toho, čo vzniklo v rámci šiestich ročníkov ETUD-ov. Ako ilustráciu by som si dovoľil uviesť výsledky môjho vlastného výskumu v rámci ETUD-ov v Kopčanoch a meste Senica.

V prípade Kopčan išlo o barokový žrebčinec, ktorý nás inšpiroval k vytvoreniu skupinovej performance pod názvom *Príbeh koňa* – príbeh manipulácie a oslobodenia v pohybovo-zvukovom spracovaní. Kulismi a rekvizitami bolo len to, čo sme v priestore našli – vrecia so senom, klietka na krmenie a podlaha, ktorú sme upravili tak, aby sa dala otvárať a zatvárať.

V prípade ETUD-u v Senici šlo o priestor prázdneho mestského bazéna, nad ktorým sa rozprestierala hviezdna obloha a šum topoľov dodával tomuto mestskému priestoru až mýtický charakter. Rozhodli sme sa tu inscenovať mýtus obety v mene záchrany vesmíru a života pod názvom *Hause of Universe alebo Haus vesmíru*. Pripravili sme obrovskú mikroténu plachtu, ktorá najprv tvorila slnečné koleso, ne-

skôr slnečný lúč, až sa rozprestrela nad celým bazénom do obrovskej kupoly, ktorá v záverečnom happeningu a akejsi hause tanečnej party spojila všetkých – účinkujúcich aj účastníkov.

Experimentálne tvorivo umelecká dielňa a jej podiel v rámci diskurzu site specific je nepopierateľný. Nebyť tragického odchodu takpovediac motora všetkých projektov, Anky Gamanovej, určite by sa ETUDy skôr zaradili nielen do teatrologických úvah na túto tému, ale dočkali by sa svojho pokračovania v podobe nových projektov, ktoré Anka naznačila (v spolupráci opäť s Milanom Mikulom) v rámci projektu PAT (Bratislava 2000).

Z pohľadu tvorcov v rámci týchto projektov, či priateľov môžeme už len nezabudnúť a napríklad vyplniť doteraz prázdne miesto na vedeckej či teatrologickej pôde, ako to bolo v prípade medzinárodného výskumného projektu Vega na tému Inscenovanosť, interaktivita, diskurz, kde sa po prvýkrát projekty ETUD spomenuli a niektoré pasáže z mojej štúdie na tému site specific sa stali súčasťou aj tohto článku.

PETER JANKŮ
Foto archív autora

NETRADIČNÝ DIVADELNÝ PRIESTOR

Skôr než uvediem niektoré svoje realizácie experimentálnych divadelných vystúpení oscilujúcich medzi divadelným a výtvarným umením, najmä tej časti, ktorá sa zaoberá umením akcie a umením performance, chcem sprístupniť niekoľko faktov, ktoré sa z rôznych dôvodov ukazujú ako významné hlavne z časového hľadiska. Dnes sú všetky informácie verejné, po roku 1989 aj v prekladoch úplne dostupné. Ale nebolo to vždy tak. Napriek tomu alebo práve preto sme dnes svedkami vysvetľovania niektorých umeleckých východísk v kontexte historických súvislostí a niektorým tvorcom sa prisudzuje informovanosť o niektorých skutočnostiach ako alibi ich backgroundu.

Je potrebné tiež povedať, že kvalitné informácie v našom kontexte boli napriek všetkému neprestajne prítomné aj počas 70. rokov normalizácie a 80. rokov infantilizácie a poetizácie kultúry – boli to práve interpersonálne medzigeneračné vzťahy, samizdatová publicistika, ale aj materiály o umení a kultúre vydávané Ambasadou USA v Prahe v češtine, ktoré prinášali informácie. Bola to však diverzná, zakázaná literatúra, z ktorej mali strach študenti, pedagógovia, kultúrni pracovníci, organizátori festivalov – všetci, ktorí žili v súkoliach režimu a mali „zodpovedný autocenzúrny prístup“. Informácie boli dostupné naopak v neoficiálnom, neakademickom, neinstitucionalizovanom prostredí, až časť týchto tvorcov, aktivistov, novátorov sprostredkovala svoje poznatky verejnosti na oficiálnych prehliadkach amatérského divadla, ale aj na iných podujatiach, ako boli napr. uzavreté stretnutia alebo vernisáže výtvarníkov. Výstavy sa v tom čase konali v rôznych netradičných priestoroch, pretože neoficiálni výtvarníci svoje diela prezentovali v neinstitucionalizovaných priestoroch, teda mimo galérií. Tento fakt nevychádzal z anti-institucionálneho charakteru tvorby, ako tomu bolo na Západe, kde pramenil z konfliktu generácií a z boja proti buržoáznej koncepcii prezentácie umenia akými sú divadlo alebo múzeum. V našich podmienkach má využívanie netradičných priestorov príchuf niečoho

anti, proti oficiálnej politike. Podobne sa k tomu stavali oficiálne štruktúry, keď niečo netradičné bolo samo o sebe apriori chápané ako antisocialistické, protispoločenské, pretože v znormalizovanej spoločnosti boli normy správania definované. Preto dnes použité spojenie *netradičný priestor* má rôzne východiská.

Môj prvotný dotyk s umením bol mimo teritória akademizmu, a preto som k týmto veciam pristupoval z inej strany. Všetko som chápal ako súčasť autorskej výpovede a klasický divadelný priestor bol pre mňa v tom čase tiež veľmi netradičný – neskôr som preto robil predstavenia, ktoré intervenovali do tradičného javiska ako netradičného priestoru, ako napríklad na DIVE v Trnavskom divadle (1992), v Prahe v Divadle na zábradlí (1998), v Brne v Divadle na provázku (1999), v Stoke v Bratislave (1992) alebo v Gelsenkirchene (1993), v Liverpoole (1994) a pod.

Prvý verejný performance som s priateľmi zrealizoval na Akademickom Prešove v roku 1984, pred úplne preplnenou kinosálou, ale napriek smiechu v hľadisku a standing ováciám sme na druhý deň vo festivalovom spravodajcovi nenašli o našom predstavení nič. Presne v tom čase sa mi dostalo do rúk 25. číslo časopisu Jazz vydaného v júni 1979 – Bulletin súčasnej hudby. Bola to metodická publikácia určená členom Jazzovej sekcie Svazu hudbníkov ČSR v Prahe, ktorá vydávala aj ďalšie publikácie radu Jazzpetit. V časopise orientovanom na džez, rockovú hudbu, alternatívne umelecké prejavy, na konceptuálne umenie a umenie akcie som zachytil text o experimentálnom americkom divadle, o pouličných intervenciách do bežného verejného života, atakovaní chodcov vizuálnymi, ale aj teatralizovanými akciami, hrami na nezmyselný rad ľudí, ktorý hatí cestu konformistom, ponáhľajúcim sa na svoje pracovisko a podobne. Obsahom tohto čísla bol aj text *Krédo – budúcnosť hudby*, ktorú napísal John Cage ešte v roku 1937, ďalej texty o skladateľoch La Monte Young, Steve Reich, Sun Ra. Ale hlavne ma zaujal text *Umení*



vychází do ulice o pouličním divadle, kde od prvých happeningových atakov ako súčasť teatrality v akciách sa umelci po dohode s dopravnými spoločnosťami postupne dostávajú oficiálne do autobusov ako súčasť ľudového umenia a okrem pesničkárov prichádzajú do autobusov pre cestujúcich na niekoľko zastávok literáti, básnici, hudobníci a samozrejme aj kratšie dramatické útvary.

Ďalšou publikáciou, ku ktorej ma doviedlo poznávanie, bola monografia Jerzyho Grotowského, ktorú som si kúpil v Poľskom inštitúte v roku 1985 a ktorá sa stala jedným z inšpiračných zdrojov divadla Balvan. Od roku 1984 som posielal listy na Západ so žiadosťou o zasielanie katalógov časopisov a publikácií. Podstatnú časť tvorili materiály z oblasti výtvarného umenia, ale ja som v tejto ranej fáze svojej tvorby nerobil rozdiel medzi jednotlivými súčasnými a avantgardnými umeniami. V roku 1985, keď som už mal za sebou niekoľko pohybových štúdií (Gavlas, Pocta Oskarovi Schlemmerovi, projekty pre pouličné divadelné ataky chodcov, hry pre telefónne búdky a podobne), som napísal na festival New Wave na Brooklyn Academy of Music, odkiaľ som dostal 6 katalógov o súčasnom hudobnom divadle a tanci z nemeckej a americkej scény. V publikácii boli úvodné texty o Oskarovi Schlemmerovi, Marte Grahamovej, Isidore Duncanovej, o Rudolfovi von Labanovi and Mary Wigmanovej a následne program predstavenia Einstein on the Beach od Phila Glassa a Roberta Wilsona, ďalej články o Elisa Monte Dance Company, Pina Bauch Wuppertal Dance Theatre, divadelných predstaveniach Richarda Foremana, o Merce Cunningham Dance Company, o The Trisha Brown Company, texty o novom hudobnom divadle v diele Phila Glassa *Photographer – Eadweard Muybridge* a pod. Keď vám takýto materiál príde poštou v novembri 1985 a je plný spektakulárnych fotografií, asi sa váš pohľad na divadlo zmení.

Podobne ovplyvňujúce boli domáce neoficiálne publikácie vydávané ako interné príručky. Kulturní dům hlavného mesta Prahy (edícia KDP) vydal v roku 1985 dvojdielnu brožúru Divadlo Jerzy Grotowského, texty pre internú potrebu pražských amatérskych divadelných súborov (autor Jozef Vinař), publikáciu o Antonínovi Artaudovi od Jána Kopeckého (1987), publikáciu Odin Teatret (zostavila Jana Soprová, 1988) a texty k divadlu Antonína Artauda (1988). S niekoľko mesačným oneskorením sa tieto texty dostali aj k nám, niektorým členom divadla Balvan.

Ovplyvnila ma aj korešpondencia s Japonskom, v nej som ko-

munikoval na tému klasického divadla nó a kabuki, ale aj súčasnejšieho tanca butó, keďže som absolvoval workshop Mina Tanaku v Prahe v r. 1988 alebo robil interview s Kazuom Ohnom (1990, publikované v Javiske 1/1991). Mina Tanaku som videl v jaskyni v Zbrašovských jaskyniach na Morave (1987); silným zážitkom boli japonskí butó tanečníci plaziaci sa v tme za zvuku minimalistickej počítačovej hudby.

V roku 1987 sa mi dostala do rúk kniha Rose Lee Goldbergovej: *Performance Art*, ktorá bola vydaná vo vydavateľstve Thames and Hudson v roku 1986 a prišla na Akadémiu vied do Bratislavy. Tú knihu som si zobral od Milana Adamčiaka, prečítal a následne pre účely samizdatového vydania prekladu časti knihy som ju požičal Matúšovi Beňovi z Balvanu. Ľubomír Groch preložil druhú polovicu knihy po roku 1933, teda po futurizme, dadaizme a Bauhause. Takto vzniklo 10 exemplárov samizdatového prekladu diela významnej teoretičky, ktoré sa potom dostalo do slovenského kontextu. Táto kniha mi bola umelecko historickou oporou pri formulovaní kunsthistorickej terminológie a osvojil som si potom jej líniu, keď v našom kontexte akceptované akčné umenie bolo dopĺňané pojmi performance, teatralizovaný performance, tanečný performance, hudobný performance a pod., až napokon som tieto termíny publikoval v časopise Profil súčasného výtvarného umenia (3/1993), vrátane uverejnenia úryvku z knihy R. Goldbergovej. Význam tejto knihy bol pre mňa aj v tom, že vymenovaním aktivít rôznych skupín zo 60. rokov vidíme, ako funguje mesto ako miesto divadelno alebo tanečno-performatívnej výpovede: strechy budov, požiarne rebríky na budovách, metro, ulica, obchodné domy a pod.

Pred rokom 1989 existoval aj časopis Antagón, ktorý vydával spolupracovník ŠtB na získavanie evidencie o ľuďoch zaujímavých sa o západnú kultúru, ale prinášal zaujímavé texty o západnom umení, divadle, tanci, literatúre a filozofii; nesporne zohral istú pozitívnu úlohu pri šírení informácií. Svoju úlohu zohrala vo mne aj skúsenosť z workshopu americkej skupiny Living Theatre v uliciach mesta Brno (1991).

Uvádzam to preto, aby sme si uvedomili permanentnú prítomnosť informácií o netradičných divadelných priestoroch, podobne ako o experimentálnom divadle. V druhej polovici 80. rokov a tesne po roku 1989 to boli aktuálne témy. Až 90. roky „normalizácie“ mečiarovskej doby alebo terajšia „normalizácia“ konzumom a TV-uniformitou nás opäť uvrhne do nehistorického „stredoveku“. Zaujímavý je aj fenomén, že v 90. rokoch sme svedkami, keď sa kamenné divadlá otvárajú alternatívnym experimentom hlavne v dynamickej scénografii a experiment etablojú, ba občas sa stáva aj jeho hlavným programom.

Svoje vlastné divadelné a performačné aktivity by som rozdelil podľa toho, v akých prostrediach som ich realizoval. Spočiatku je to prelínanie urbanistického prostredia mestskej architektúry a intervencie do prírody a mestských parkov. Neskôr prichádza záujem intervenovať do tradičného divadelného prostredia ako jedného z netradičných priestorov, s ktorým som nemal skúsenosť. Netradičné priestory na performačné produkcie ponúkali aj výtvarníci a organizátori sympózií, ktorí takéto priestory vyhľadávali.

V roku 1985 som vytvoril scenár *Hviezdicová hra pre Mierové námestie* s inštrukciami, ako majú ľudia – aktéri prichádzať a odchádzať od fontány na Mierovom námestí, ktorými ulicami majú prechádzať a čo majú nakoniec urobiť. Iný variant tejto hry pod názvom ARS SLOVAKIA mal podľa inštrukcií integrovať každého obyvateľa na Slovensku tým, že sám obyvateľ by nahlásil, kde, kedy a čo bude robiť a bude viditeľný ostatnými. Tento projekt ako koncept sa mal vzťahovať na celé obyvateľstvo Slovenska v jednu konkrétne stanovenú sobotu (publikované v časopise Medzičas, 1992).

Hra pre mestské zákutia pri Mestskej knižnici v Bratislave vedľa zastávky električiek, na hradbách Bratislavského hradu, pri Vodnej veži – boli viac-menej neočakávanými situáciami pre náhodného diváka. Intervencie tela do verejného prostredia a vytváranie neočakávaných zmien v sivom nemennom prostredí boli nosným posolstvom týchto námetov. Podobné akcie vytvárali aj členovia skupiny

Labyrinth na prelome 70. a 80. rokov ako pouličné divadelné predstavenia – ležanie na chodníku, zahatanie chodníka ľudskou reťazou pri kníhkupectve Slovenský spisovateľ a pod.

Hra pre telefónne búdky (1984 – 1985) situovaná do podchodu pod križovatkou na Trnavskom mýte, kde stálo vtedy vedľa seba 15 telefónnych búdiok. Tvorili sa tam rady študentov, ktorí telefonovali domov. Hra spočívala vo fiktívnom a hlasnom telefonovaní s netradičným obsahom, ktorý vyvolával úsmev publika – divákov a poslucháčov stojacich v rade; telefónne rozhovory boli krátke, expresívne a úsmevné. Zaujímavým zistením pred pár rokmi bol pre mňa fakt, že jeden z koncertov Milana Adamčiaka s Ensemble Comp. v 60. rokoch v meste Ružomberok spočíval vo vytáčaní náhodných telefónnych čísel z búdky a na želanie zdarma zahrli nejakú melódiu na husliach.

Nad všetkými hrami bol prvý koncept *HRY HIER*, ktorý sa stal mojím manifestom interdisciplinárneho a intermediálneho teatralizovaného a multizánrového performance, v ktorom každý aktér je divákom a každý divák je aktérom (realizované ako bytové divadlo, 1985). Je to text, ktorý sa dá interpretovať z pohľadu hudby aj z pohľadu výtvarného umenia, divadla a literatúry. Je to platforma kolektívnej arteterapie, ale aj sociologického a umeleckého výskumu.

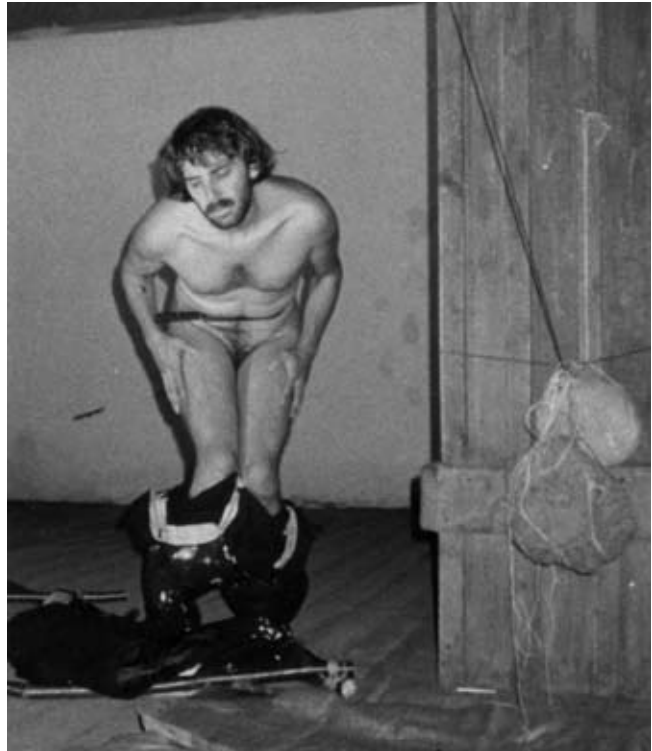
V prírodnom prostredí som robil predstavenie pre jedného aktéra a prírodu (1984, 1986), podobne ako to robil 20 rokov predomnou hudobník Milan Adamčiak, ktorý vyniesol violončelo na kopec – skalný previs a hral tam ráno o 4. hodine v lete vtákom, alebo hral s Robertom Cyprichom na Skalnatom plese a pod. Toto som sa však dozvedel až po roku 1989. U mňa išlo v prírode o konceptuálne introvertné, ale aj i-reálne, postdadaistické úvahy niekedy s existenciálnym nábojom, inokedy v poetickvej rovine (narýchlo s kolegom pripravené akčné predstavenie pre policajtov na policajnej stanici v r. 1984).

Les som použil ako intímne miesto na divadelno-tanečné pohybové, ale aj akčné aktivity – akcie, ktoré som realizoval na vojenskej strelnici počas vojenskej služby vo Vlnáčoch pri Kladne (1986). Tri mesiace som bol veliteľom strelnice a mal na starosti výstavbu ochranného plota. Po rozdani úloh, kým vojaci pracovali, som denne využíval dopoludnie na realizovanie mikroakcií pre „trávu, stromy, šišky, huby a oblohu“. Samozrejme bolo to všetko iba pre mňa ako jediného diváka a šlo mi vtedy len o navodenie si satisfakčného pocitu pri tvorbe a o mentálnu slobodu. Tento výskum intelektuálneho konštruktú v prírode súvisí aj s neskorším dielom *Visual Composition* (1987), keď na základe päťstranovej textovej inštrukcie skupina aktérov 24 hodín zotrúva na pláži pri mori a vykonáva inšpiratívne činnosti, ktoré sú súčasťou výsledného multimedialného umeleckého tvaru. Projekt mal tri realizácie: jednu na Rujane v Nemecku v r. 1987 a dve v austrálskom Perth tamojšími umelcami v r. 1989 a 1991.

Projektov realizovaných v prírode a pre prírodu je viac:

- Tance vzduchových bublín pod zamrznutou hladinou v mláke, akusticko tanečné mikroperformance
- Tanec rodovej transformácie, strom je твоjím penisom, v lesoch pri Martine, počas Scénickej žatvy, 1991
- Performance – Sebaukameňovanie na Ťadovci Marmolada v Taliansku, 1990 (Javisko, 1990)
- Legnavské tančeky v lesoch pri obci Legnava severne od Prešova, pri poľských hraniciach, ktoré následne viedli k predstaveniu Tanec hypochondra (taktiež publikované v Javisku, 1991)

V kontexte netradičného divadelného priestoru je zaujímavá publikácia *Experimentální divadlo*, ktorú v roku 1965 zostavil Paul Pörtner. Knihu mám od roku 1988 od Milana Adamčiaka, a môžeme v nej sledovať fenomén medzigeneračného prekročenia informácií, ktoré obišli dobu normalizácie. Publikácia prináša aj vývin riešenia divadelného priestoru medzivojnovej avantgardy, koncepcie E. G. Craiga, futuristické manifesty F. T. Marinettiho, Enrica Prampoliniho, divadlo Merz Kurta Schwittersa, abstraktnú javiskovú syntézu Vasilija Kandinského, divadlo totality Lászlóa Moholya



Nagya, divadlo rukami Blaisea Cendrarsa alebo drámy predmetov od F. T. Marinettiho. Aj táto publikácia odpovedala na otázky divadelných experimentov historickej avantgardy a priniesla nové riešenie tradičného javiskového priestoru.

Hra pre stól a štyroch hráčov (1985) bola konceptom stolového divadla. Celé predstavenie sa odohráva za stolom ako javiskom, hercami sú štyria aktéri za stolom a ďalší ôsmi diváci sedia v dvoch radoch ako na vyšších stoličkách nad nimi tak, aby videli na stól a aj hercov úplne zblízka, pričom herci používajú len hornú časť tela (toto dielo je v samizdatovej publikácii Freckles, 1987). Princíp stolového divadla bol použitý aj v multimedialnej performancii *Sonda do Slováckovej duše – New Slovak Radical CensorShit*, ktorá bola uvedená na otvorení Elektrárne v Poprade ako alternatívneho priestoru v máji 1993. V tomto mikro projekte veľkého predstavenia pre 25 aktérov mala Eva Miklušičáková na veľkom stole psychoanalytický vstup s detskými hračkami, čo snímala kamera spojená koaxiálnym káblom s televízorom, ktorý bol 15 metrov pred divákmi, čím v detailoch približoval jednotlivé teatralizované „herecké“ aktivity realizované iba rukami a prstami. Iná časť tohto predstavenia sa odohrávala v reálnom prostredí pôvodnej elektrárne, ktorá medzitým slúžila ako mäsokombinát so šachtou uprostred javiska, s používaním autentického elektrického kladkostroja na zdvíhanie ťažkých bremien z prízemí na prvé poschodie.

Projekt *Zemné divadlo*, ktorý som realizoval na Divadelnej Nitre v roku 1992, počítal s jamami vykopanými v parku pri zimnom štadióne, na ktoré mesto dalo súhlas a týždňové práce sa mohli začať (pozri Javisko 3/1993). Podobne bolo inscenované to isté predstavenie v máji 1993 v Poprade v parku medzi železničnou stanicou a budovou elektrárne pre cca 200 divákov; „javisko“ bolo osvetlené reflektormi auta a hudba k predstaveniu znela z autorádia.

Od polovice 80. rokov sa vo výtvarnom umení snažili prezentovať mladí umelci ovplyvnení perestrojkovou náladou v spoločnosti a vystavovať v zaujímavých priestoroch parkov, na dvoroch rodinných domov a podobne. V tom čase sa prebúdzali aj aktivity tých umelcov, ktorí boli o generáciu starší, a v 70. rokoch patrili k tzv. neoficiálnej výtvarnej scéne a nemohli verejne prezentovať svoje diela. Aj títo umelci mali svoje neoficiálne priestory napr. v Kultúrnom dome na Trnávke, v ObKaSse III na Vajnorskej ul. alebo v Ovsišti v Petražke. Náš súbor Balvan vystupoval napríklad na vernisáži vý-

stavy Pamiatky a súčasnosť – Dlaždice pre Európu na nádvorí Ústavu pamiatkovej starostlivosti na Panskej ul., v kníhkupectve vydavateľstva Tatran, na minigolfovom ihrisku na Štrkovi pri otvorení výstavy Exteriéry I (1987), na pontóne na petržalskej strane Dunaja (1988), v priestoroch foyer DK Ovsište v Bratislave – Kumšty, v kontajneri v Ukrajinskom národnom divadle (1988), na vrchu Rudá pri Sovinci pri príležitosti stretnutia výtvarníkov na tému Objekt a vector (1988), v kláštore v Marianke počas výstavy Ladislava Čarného, v Kostole klarisiek na Festivale intermediálnej tvorby FIT – 1991, na pôjde Schwarzenbergovho majera pri hrade Schrattenberg v Rakúsku (1991) alebo v opustenom a zničenom kostole v so zemou zrovnanej dedinke Horné Opatovce pri Žiari nad Hronom, v kostole v Skalici, v kaplnke a sýpke kláštora Plasy v západných Čechách (1999), vo výklade obchodu Zoe v Nitre a podobne, je toho vskutku veľa.

V roku 1993 realizoval Rolf Denneman, ktorý bol okrem iného od roku 1988 aj vzorom tvorby dekonštruovaného divadla Blaha Uhlára, reinterpretáciu Brechtovej hry Surrabaya Johnny. Na mesačnej stáži som prijal participáciu na tvorbe predstavenia, ktorého reprízy sa konali v adaptovaných priestoroch banských hál, z ktorých začali v 90. rokoch vyrastať nezávislé kultúrne priestory a vzniká nový fenomén Kultur Fabrik určený v konečnom dôsledku nielen na hudobnú, ale aj na experimentálno-alternatívno-nekonformnú divadelnú produkciu.

Posledná umelecká tvorba nastavuje zrkadlo inštitúciám, napr. Múzeum súčasného umenia v zemľanke pre bezdomovcov, Pojazdné múzeum súčasného umenia v maringotke, virtuálne múzeum súčasného umenia, ktoré má pôdorys v tvare môjho podpisu – to sú len niektoré príklady môjho postoja k inštitucionálnemu zázemiu v oblasti súčasného umenia.

Taktiež sa venujem pedagogike, a keďže súčasní mladí tvorcovia majú veľmi blízko k novým technológiám a majú kamery, nechávam ich realizovať svoje performancie a akcie v akýchkoľvek prostrediach. Ich teatrálné výstupy sa ocitajú v extravagantných spektakulárnych priestoroch od industriálneho prostredia až po prírodu (viac pozri na <http://idm.aku.sk>).

V súčasnosti vidíme možnosť atakovať rôzne priestory na krátku dobu a vytvárať v nich netradičné situácie, ktoré sú vhodným lákadlom pre mladú facebookovú generáciu, ktorá sa pubertálne vymaňuje z malomeštiacky orientovaného edukačného systému a rodinného prostredia. Ako príklad uvediem projekt Koniarne pri Senici v 90. rokoch, ďalej projekty Kladno Záporno na oživenie Poldi Kladno na kultúrne účely, projekt Kasárne v Košiciach, projekt Cementáreň v Banskej Bystrici, projekt Stanica v Žiline a podobne aj v Banskej Štiavnici.

Atak na iné priestory tu bol aj pred rokom 1989, pretože oficiálna pôda bola ideologicky kontaminovaná – hoci istá časť lavírovala medzi zakázaným a prijateľným. Existuje pojem ako *sivá zóna*, teda využívanie oficiálnych štruktúr nižšej úrovne riadenia kultúry, ktoré mohli realizovať program oživenia kultúry, hlavne po perestrojke v roku 1985. Využívali sa osvetové strediská, sídliskové kluby, lokálne kultúrne domy, kinosály a pod. Tieto priestory mali divácke zázemie hlavne z alternatívnej, rockovej a folkovej oblasti a vytvárali podmienky aj pre prezentáciu iných umeleckých žánrov, a teda aj divadelných produkcií. Práve tým sa vyčleňovali z oficiálnej kultúry postihnutej normalizáciou. Po roku 1989 vidíme neustálu snahu vytvoriť alternatívny divadelný priestor. Po Stoke ako priekopníkovi inštitucionalizácie po roku 1989 sme svedkami zoфициálnenia podobných priestorov až oveľa neskôr. Prioritou umelcov je tvorba a chuť tvoriť, a preto aj vytváranie netradičných priestorov, oprava budov a infraštruktúry je zložitý, náročný proces, ktorý bez zásadnej štátnej pomoci požiera energiu tvorcom. Preto zakaždým vidíme snahu po nejakom čase v atraktívnom netradičnom prostredí vytvoriť tradičný divadelný priestor alebo takýto priestor jednoducho radšej opustiť, prenechať ho developerom a hľadať nové inšpiratívne prostredia (osud priestoru Bazén pod bratislavským hradom, 1992).

V poslednom čase u seba badám únik mimo definovateľného priestoru, orientujem sa na performance pre jediného diváka, monológové a monotematické prednáškové performance, rečové akty ako performatívny prvok. Realizujem intímne hovory ako performatívne akty, podmienené témou rozhovoru a plynulý tok improvizovanej reči využívajúci informácie z reálne prebiehajúcich aktivít. Všetko sa odohráva len pre jediného diváka v komunikácii z očí do očí. Postupne informujem širšie okolie, aby sledovali zmenu reality pod vplyvom performatívneho aktu. Sledujem aj činnosti „diváka“ v reálnom živote, dosah môjho rozprávania – prehovorenia počas mojej fyzickej prítomnosti, pozorujem a zachytávam zmeny v jeho reálnom živote. Tieto projekty úzko súvisia s tzv. beuysovskou sociálnou skulptúrou, intervenciou do sociálneho prostredia a sú prepojením performatívneho aktu a socioartu. Už ma nezaujíma vytváranie predstavení, ale formovanie reality performatívnym rečovým aktom, už ma nezaujíma pohybové telové predstavenie, ale psychosociálne fungovanie mysle a tela v komunikácii s reálnym okolím.

MICHAL MURIN
Foto Eva Keprťová

PS: Nikdy som nemal silu vystúpiť vo väznici, ako to urobil performer Otto Meszáros z Nových Zámok, ktorý vo väzení v Maďarsku zrealizoval festival performance.

12

STANICA ŽILINA-ZÁRIEČIE: PRIESTOR AKO PROCES

Scénografia môže mať úzke, ale aj veľmi široké vymedzenie. Aktivity kultúrneho centra Stanica Žilina-Záriečie sa snažia o širšie vnímanie divadelných a umeleckých postupov, preto nám ponuka Javiska dala dôvod venovať sa divadlu aj z inej strany a sami sebe rozšíriť nazeranie naň.

Divadelný priestor na Stanici je v neustálom procese. Vyvíja sa od neštandardných priestorov, ktoré nútili ľudí rešpektovať špecifikum miesta a improvizovať s danými podmienkami, k štandardným divadelným priestorom. Začínali sme v autentickej budove bývalej železničnej zastávky, ktorú sme zrekonštruovali a v jej podkroví vytvorili malú variabilnú divadelnú sálu. Vývoj Stanice si však vyžiadala väčší priestor a tak sme sa pustili do nového projektu – stavby S2. Tu je náš príbeh.

Genius loci

Ak do procesu recepcie performance ako celku patria diváci, uvádzačky, čas vzniku, foyer divadla, tak do priestoru divadla, celkovej mizanscény inscenácie patrí aj genius loci, duch miesta. Nemôžeme preto nezačať krátkou históriou budovy, pretože tá fungovala ako inšpiratívny prvok viacerých projektov, ktoré tu vznikli:

1. Železničná trať Žilina – Rajec, pri ktorej sa Stanica nachádza, začala fungovať v roku 1899.

2. Počas 2. svetovej vojny zriadili v jej blízkosti zberný tábor, z ktorého bolo deportovaných približne 24 000 Židov, Rómov, telesne či mentálne postihnutých občanov do koncentračných táborov.

3. V roku 1946 postavili budovu Stanice, kde sa prisťahovala rodina M.; ako jej správcovia žili tu do roku 2000.