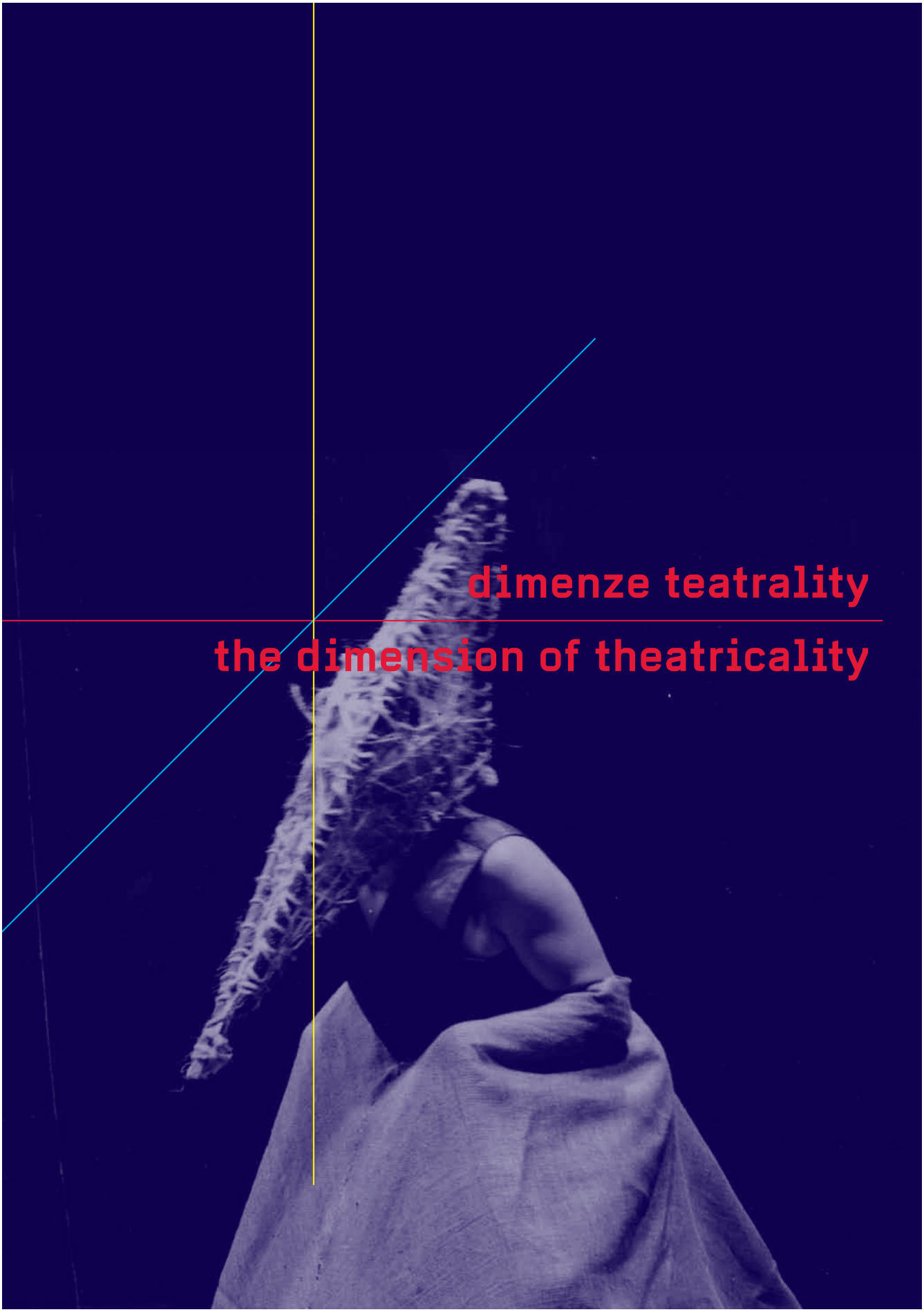


dimenze teatrality

the dimension of theatricality

dimenze teatrality

the dimension of theatricality

Barbara Steppe (DE),
Peter Wächtler & Andreas Wegner (DE),
Josef Daněk & Blahoslav Rozbořil (CZ),
Michal Murin (SK), Jiří Surůvka (CZ),
Klaus Richter (DE), Depresivní děti touží po pe-
nězích / Depressive children desire money (CZ)

Dimenze teatrality

Zvláštní výraznou spektakulárnost vizuální tvorby dnes přijímáme a vnímáme zcela samozřejmě. Přispívá k tomu rozmach digitálních médií, která umožňují a přímo vybízejí k využívání odpovídajících inscenačních postupů, ale také institucionální rámec výstavního a galerijního provozu, jenž se v případě velkých přehlídek, bienále, blockbuster show (ale i mnohem menších a nenápadnějších akcí) uchyluje též k postupům zdůrazňujícím jejich okázalost (nebo naopak nevtíravost).

I přesto, že je tento rozměr integrální a přirozenou součástí aktuální tvorby, je reflexe teatrality a teatralizace stále jaksi stranou. Přitom je to fenomén, který byl v umění vždy přítomný a který dnes může nabídnout nové pohledy i na výtvarné či (audio)vizuální umění samotné. Jedním z možných vysvětlení tohoto odstupu může být fakt, že slova jako „teatralita", „teatrální", „teatralizované" (natož pak česká varianta termínu divadelnost, divadelní atd.) bývají v uměleckém diskurzu vnímána s určitým despektem a často přinášejí negativní konotace. Bývají totiž považována za synonyma přebujelosti, zbytnění, nadbytečné narativnosti, deskripce, která jsou samozřejmě v době převažujícího (neo)konceptuálního uvažování vnímána jako zátěž.[1] Ovšem pokud bychom zůstali u tohoto přístupu, jenž setrvává na klasickém pojetí kukátkového divadla[2] a jenž od sebe separuje výše zmíněné oblasti, pravděpodobně bychom nemohli uvažovat o jejich vzájemné provázanosti. Nemohli bychom uvažovat o prostupné a flexibilní hranici, která nyní spíše propojuje něž odděluje divadlo, performance, umění a události běžného života.

Samotný termín teatralita, který se začíná objevovat již počátkem minulého století,[3] s sebou přináší dvě základní významové varianty. „(P)rvní varianta se týká jasných kritérií, v souladu s nimiž je možné vymezit divadlo jako zvláštní uměleckou formu. V tomto případě „divadelnost" označuje soubor všech materiálů, resp. znakových systémů, jichž se užívá při provedení a které zakládají jeho svébytnost jako divadelního představení; označuje tedy specifickou organizaci tělesných pohybů, hlasů, zvuků, tónů, světla, barvy, rytmu, atd., s níž pracuje určitá inscenace."[4] Vedle tohoto úzkého vymezení, které definuje divadlo jako samostatnou uměleckou formu, se objevuje druhá varianta výkladu pojmu teatrality. Tato varianta je charakteristická až jakousi bezbřehostí: teatralita je chápána jako určitý společnost formující a kulturotvorný princip, který nalezneme téměř kdekoliv.[5] U tohoto pojetí bývá zdůrazňována vzájemná, oboustranná komuni-

1 Erika Fischer-Lichte uvádí jako příklad podobného přístupu amerického kunsthistorika a kritika umění Michaela Frieda a jeho texty ze 70. let minulého století. Fischer-Lichte, E.: Divadelnost / teatralita a inscenace. In Roubal, J. (ed.): Souřadnice a kontexty divadla. Antologie současné německé divadelní teorie. Divadelní ústav, Praha 2005, s. 131.

2 Andreas Kotte uvádí, že dodnes tradované úzké chápání pojmu divadla pochází z druhé poloviny 18. století: „Již nešlo o to vidět (a být viděno) jako u podívané, nýbrž o to, co by mělo být na jevišti ukázáno, představeno, řečeno". Kotte, A.: Teatralita konstituuje společnost, společnost divadlo. Co může poskytnout historiografie divadla? Tamtéž, s. 120.

3 „O divadelnosti se začalo zcela příznačně mluvit až na začátku 20. století, tj. v okamžiku, kdy bylo třeba odlišit divadlo (a my bychom řekli jeho specifickou scéničnost) od dalšího média scéničnosti, jímž se stal film." Vojtěchovský, M.; Vostrý, J.: Obraz a příběh. Scéničnost ve výtvarném a dramatickém umění. KANT, Praha 2008, s. 27 – 28.

4 Fischer-Lichte, E.: Divadelnost / teatralita a inscenace. In Roubal, J. (ed.): Souřadnice a kontexty divadla. Antologie současné německé divadelní teorie. Divadelní ústav, Praha 2005, s. 132.

5 Teatralita je definována například jako: „... koncept spojený takřka s jakýmkoliv typem společensky komunikativního, uměle konstruovaného („dramatizovaného") pohybu a pozice jednoho či více lidských těl a – případně nebo – jejich audiovizuálních „replikantů", či lépe řečeno jejich reprezentací, jimiž se mohou stát „masky" nebo technologicky „objektivizované obrazy". Takové reprezentace mají potenciál sémanticky intenzivních prostředků neboli symbolických akcí s tím, že tento potenciál ve

kace mezi předvádějícím a přihlížejícím, jejich setkání v určitém čase a prostoru, v určité situaci, a především též samotná ostenze, tedy vystavování (se) na odiv spolu se zvýrazňováním činnosti těla, pohybu. V rámci recepční estetiky bývá teatralita chápána též jako modus vnímání, podmíněný specifickou perspektivou pohledu. Podstatné je, že v tomto „širokém" pojetí objevujeme teatralitu mimo divadlo ve více či méně běžných úkazech a jevech každodenního života (politické kampaně, módní či vojenské přehlídky, slavnosti, svátky, hry, televize atd.). Německý teatrolog Andreas Kotte ke vztahu teatrality a divadla výstižně poznamenává: „Teatralita konstituuje společnost, společnost divadlo".[6]

Prostřednictvím konceptu teatrality se tedy výstava pokouší nahlédnout (zajisté jen fragmentárně a intuitivně) velice pružnou, pohyblivou a oboustranně prostupnou hranici mezi performance a divadlem, v obecnějším smyslu slova mezi vizuálním uměním a divadlem. Jakým způsobem se zde teatralita projevuje či objevuje? Nacházíme obě zmiňovaná pojetí, která se v jednotlivých dílech různě prolínají. Vidíme jednak tendování k ryze divadelním formám, které jsou často dány využitím divadelního jeviště. Tím je stanoven i relativně „klasický" způsob vnímání diváka (Barbara Steppe, Michal Murin, Jiří Surůvka), který je však problematizován vlastní prezentací díla v galerijním prostoru.[7] Dále se zde objevují významové rámce, které s pojmem „divadlo" (divadlo jako estetická forma) jednoznačně souvisejí, jako například „kabaret" (Jiří Surůvka), „klaun", „maska" (Klaus Richter), „rekvizity" (Michal Murin, Josef Daněk & Blahoslav Rozbořil, Jiří Surůvka) .... Prostřednictvím těchto momentů dochází k „vynášení" formátů, postupů z původního divadelního prostředí a následně k jejich uplatnění a využití v jiné oblasti, což může být spojené se silným subverzivním potenciálem či vyzněním díla. Díky tomu nabývají jak samotné postupy, tak i výsledná umělecká díla formální i významové mnohoznačnosti.

Ono širší pojetí teatrality jako ostentativního jednání se silným komunikativním potenciálem bychom mohli apriori vztáhnout na všechny performance nebo akční umění obecně, tedy i na všechna prezentovaná díla. Zde se přístup jakoby obrací – to, co nese znaky teatrality, je primárně situováno mimo divadlo. Teatralita je objevována ve veřejném prostoru, respektive prostřednictvím teatralizovaného jednání a chování je objevován a odhalován charakter veřejného prostoru (Peter Wächtler & Andreas Wegner, Klaus Richter), včetně prostoru mediálního (Josef Daněk & Blahoslav Rozbořil, Depresivní děti touží po penězích).

Právě schopnost uměleckých děl odhalovat konfrontací s teatralitou a teatralizovaným jednáním běžný život, společnost, veřejný i mediální prostor včetně všech jeho omezení posunuje vyznění děl od hříčky či vtipu k mnohem závažnějším obsahům. Přidává jim tak na závažnosti, a přitom jim neubírá nic z jejich působivosti, vtipnosti a zábavnosti.

Vendula Fremlová

většině případů i uplatňují. Jako ostentativně představované komunikativní techniky jsou – ať již záměrně nebo neodvratně – adresovány někomu dalšímu, určitému „publiku". Z toho vyplývá, že označení „divadelní" lze použít pro takřka nekonečný počet jevů s výše popsanými charakteristickými (strukturálními) rysy." Fiebach, J.: Zamyšlení nad teatralitou. Tamtéž, s. 66.

6 Kotte, A.: Teatralita konstituuje společnost, společnost divadlo. Co může poskytnout historiografie divadla? Tamtéž, s. 124.

7 Problematika galerijní prezentace děl akčního umění je kapitolou samou pro sebe, jíž se však tato výstava dotýká okrajově. I díla vznikající původně bez diváka, tedy pouze pro dokumentaci, generují zákonitě v galerijním prostoru diváckou obec. Díky tomu pak získávají vlastní dimenzi teatrality, i přesto, že ji původně mohla postrádat. Vedle nejčastější formy prezentace (dokumentace prostřednictvím fotografie či videa) mohou vznikat další varianty díla (instalace, inscenované fotografie, kresby, malby ...).

The Dimension of Theatricality

These days, we accept and perceive the extraordinarily distinctive spectacularity of visual production as something entirely natural. This has been aided by the boom in the use of digital media, enabling us and bluntly urging us to employ relevant stage procedures, as well as by the institutional framework of exhibition and gallery management, which, in the case of big exhibitions, biennales, blockbuster shows (as well as much smaller and more discreet events) also resorts to procedures emphasising their opulence (or, by contrast, their unobtrusiveness).

Even though the dimension of theatre is an integral and natural part of contemporary artistic production, the reflexion of theatricality and theatricalisation still remains somewhat neglected. Yet, it is a phenomenon which has been always present in art; today it can offer new perspectives of plastic or (audio) visual art in their own right. One of the possible explanations of this marginality may be the fact that in the artistic discourse, the words "theatricality", "theatrical", "theatricalised" (or the Czech equivalents) tend to be perceived with a certain sense of disrespect, and often have negative connotations. They tend to be considered synonyms of rampancy, flamboyancy, calcification, redundant narrativeness, description, which are seen as a burden at a time of prevailing (neo)conceptual thinking.[1] However, if we chose to dwell on this approach, which is based on the classical concept of peephole theatre[2] and which distinguishes the aforementioned areas, we would probably not be able to consider their mutual interconnectedness. We would not be able to take into account the permeable and flexible boundary that now connects rather than separates theatre, performance, art and events of everyday life.

The term theatricality itself, which started to appear as early as the beginning of the 20th century,[3] brings two variations in meaning. "(T)he first variation concerns clear criteria, in line with which it is possible to define theatre as a specific artistic form. In this case, "theatricality" refers to a set of all materials, or sign systems used when performing, constituting its sovereignty as a theatre performance; this means that it refers to a specific organisation of body movements, voices, sounds, tones, light, colour, rhythm, etc. that a particular production works with."[4] Apart from this narrow definition, which establishes theatre as an autonomous artistic form, a second variation of understanding the term theatricality emerges. Certain boundlessness is characteristic of this variation: theatricality is understood as a certain principle forming society and culture, which can be found almost anywhere.[5] As regards this term, mutual, bilateral communication tends to be emphasised between the presenter and the onlooker, their meeting in a particular time and space, as well as in a certain situation; and, most importantly, ostentation itself, or showing off, including accentuating body functions and movements. As part of perception aesthetics, theatricality tends to be understood also as a modus of perception, conditioned by a specific perspective. Importantly, in this "broad" understanding of the term, theatricality is discovered outside the domain of theatre, as part of the more or less common occurrences and phenomena of everyday life (political campaigns, fashion or army shows, ceremonies, feasts, games, television etc.). The German theatrologist Andreas Kotte makes a very apt observation on the relationship between theatricality and theatre: "Theatricality constitutes society, society constitutes theatre."[6]

The exhibition "The Dimension of Theatricality" attempts to look (surely in a fragmentary and intuitive manner only) at the very flexible, mobile and mutually permeable boundary between performance and theatre, or, at a more general level, between visual art and theatre, by means of the concept of theatricality. In what way does theatricality manifest itself or emerge? Both concepts are to be found here as they mingle and overlap in the selected works of art. On the one hand, we see the tendency towards purely theatrical forms, which are often determined by the use of the stage. This also determines the relatively "classical" perception of the spectator (Barbara Steppe, Michal Murin, Jiří Surůvka), which is, however, problematised by the presentation of artwork in the gallery space.[7] On the other hand, frameworks of meaning emerge, which bear an unambiguous relation to the term "theatre" (theatre as an aesthetic form), such as "cabaret" (Jiří Surůvka), "clown", "mask" (Klaus Richter), „props" (Michal Murin, Josef Daněk & Blahoslav Rozbořil, Jiří Surůvka) .... By means of these moments, formats, procedures used originally in the theatre environment "leak"; subsequently, they get applied and used in a different domain, which may be related to the strong subversive potential or interpretation of a work of art. Thanks to this approach, procedures themselves as well as the resulting works of art acquire formal polysemy and multiple meaning.

1 As an example of a similar approach, Erika Fischer-Lichte cites the American art historian and art critic Michael Fried and his texts from the 1970s. Fischer-Lichte, E.: Theatralität und Inszenierung / Divadelnost / teatralita a inscenace. In Roubal, J. (ed.): Souřadnice a kontexty divadla. Antologie současné německé divadelní teorie. Theatre Institute, Prague 2005, p. 131.
2 In this respect, Andreas Kotte notes that the traditionally narrow understanding of the term theatre dates back to the second half of the 18th century: "It was no longer an issue to see (and to be seen) as in a spectacle; instead, what mattered was what should be shown, presented, said on the stage". Kotte, A.: Theatralität konstituiert Gesellschaft, Gesellschaft Theater. Was kann Theaterhistoriographie leisten? Ibid, p. 120.
3 "Theatricality started to be talked about as late as the beginning of the 20th century, i.e. at a time when it was necessary to distinguish theatre (or its specific scenicity as we would say) from another medium of scenicity; film." Vojtěchovský, M.; Vostrý, J.: Image and story: Of scenicity in fine and dramatic art. KANT, Prague 2008, pp. 27 – 28.
4 Fischer-Lichte, E.: Theatralität und Inszenierung / Divadelnost / teatralita a inscenace. In Roubal, J. (ed.): Souřadnice a kontexty divadla. Antologie současné německé divadelní teorie. Theatre Institute, Prague 2005, p. 132.

5 Theatricality is defined for example as follows: "... a concept related to almost any type of socially communicative, artificially constructed ('dramatised') movement and position of one or more human bodies – or as the case may be – their audio-visual 'replicants', or, more precisely, their representations , such as 'masks' or technologically 'objectivised images'. Such representations have a potential for semantically intensive means, or symbolic actions; in most cases, this potential gets used, too; just as ostentatiously presented communication techniques are – whether intentionally or inevitably – addressed to someone else, to a certain 'audience'. This means that it is possible to use the term 'theatrical' for an almost countless number of occurrences and phenomena with the characteristic (structural) features described above." Fiebach, J.: Zamyšlení nad teatralitou. Ibid, p. 66.
6 Kotte, A.: Theatralität konstituiert Gesellschaft, Gesellschaft Theater. Was kann Theaterhistoriographie leisten? Ibid, p. 124.
7 The issue of presenting works of action art in galleries would merit a separate chapter; however, this exhibition touches upon this topic only marginally. Works of art originally created without a spectator, i.e. which were created for documentation only, inevitably generate a community of spectators in the gallery space. As a result, they then acquire their own dimension of theatricality, even though they may have lacked it in the first place. Beside the most frequent forms of presentation (documentation by means of photography or video), other variations of the artwork may be created (installation, staged photographs, drawings, paintings ...).

The broader understanding of theatricality as ostentatious conduct with a strong communication potential could be a priori related to all types of performance or action art at large, and, by extension, to all of the works of art presented at the exhibition. Here, the approach is reversed – what has traits of theatricality is primarily situated outside the domain of theatre. Theatricality is discovered in public space; or the character of public space, including media space (Josef Daněk & Blahoslav Rozbořil, Depressive children desire money / Depresivní děti touží po penězích), gets discovered and uncovered by means of theatricalised conduct or behaviour (Peter Wächtler & Andreas Wegner, Klaus Richter).

It is the ability of works of art to uncover everyday life, society, public and media space, including all of its limitations, which shifts their interpretation from a pun or a joke to much more serious contents by confronting theatricality and theatricalised conduct. It adds to their gravity and yet, it does not diminish their impressive, witty and entertaining nature.

Vendula Fremlová

Barbara Steppe:
14
22/12

Německá umělkyně Barbara Steppe se ve své tvorbě zaměřuje na životy obyčejných lidí, na jejich každodennost a všednost. Oslovuje je mimo jiné s otázkou, zda-li by byli ochotni zapsat s přesným časovým určením všechny činnosti, kterým se v jednom běžném dni věnují. Získané informace (jakési denní rutiny), které utvářejí také určité portréty lidí, autorka dále variuje do malby, kresby, architektury, audio instalace, ale také divadelní hry.

Pro výstavu Dimenze teatrality v Galerii Emila Filly v Ústí nad Labem bylo zvoleno dílo 14 (Vierzehn / Fourteen, 2011). Tato audio instalace představuje denní režimy 14 lidí z Berlína. Výběr respondentů jde napříč věkovými kategoriemi i profesemi. Získané denní rutiny byly poté namluveny respektovanými osobnostmi, nahrány a synchronizovány. Výsledná nahrávka trvá 24 minut a koresponduje tak se zaznamenávanými činnostmi v průběhu 24 hodin.

V rámci výstavy byla realizována též divadelní hra nazvaná 22/12. Můžeme ji vnímat jako experimentální a do jisté míry participativní umělecký projekt na pomezí výtvarného umění a divadla, který současně hraničí se sociologickým výzkumem. Autorka zde vyšla z původních 11 denních rutin z Berlína (obsažených též v díle 14), a ty zkombinovala s 11 novými rutinami z Ústí nad Labem. Obě skupiny denních rutin vytvářejí portréty či profily konkrétního města, které se propojily ve veřejné prezentaci hry dne 4. 12. 2012 v Činoherním studiu v Ústí nad Labem. Na závěrečné performance se podíleli jak sami respondenti, tak i profesionální herci.

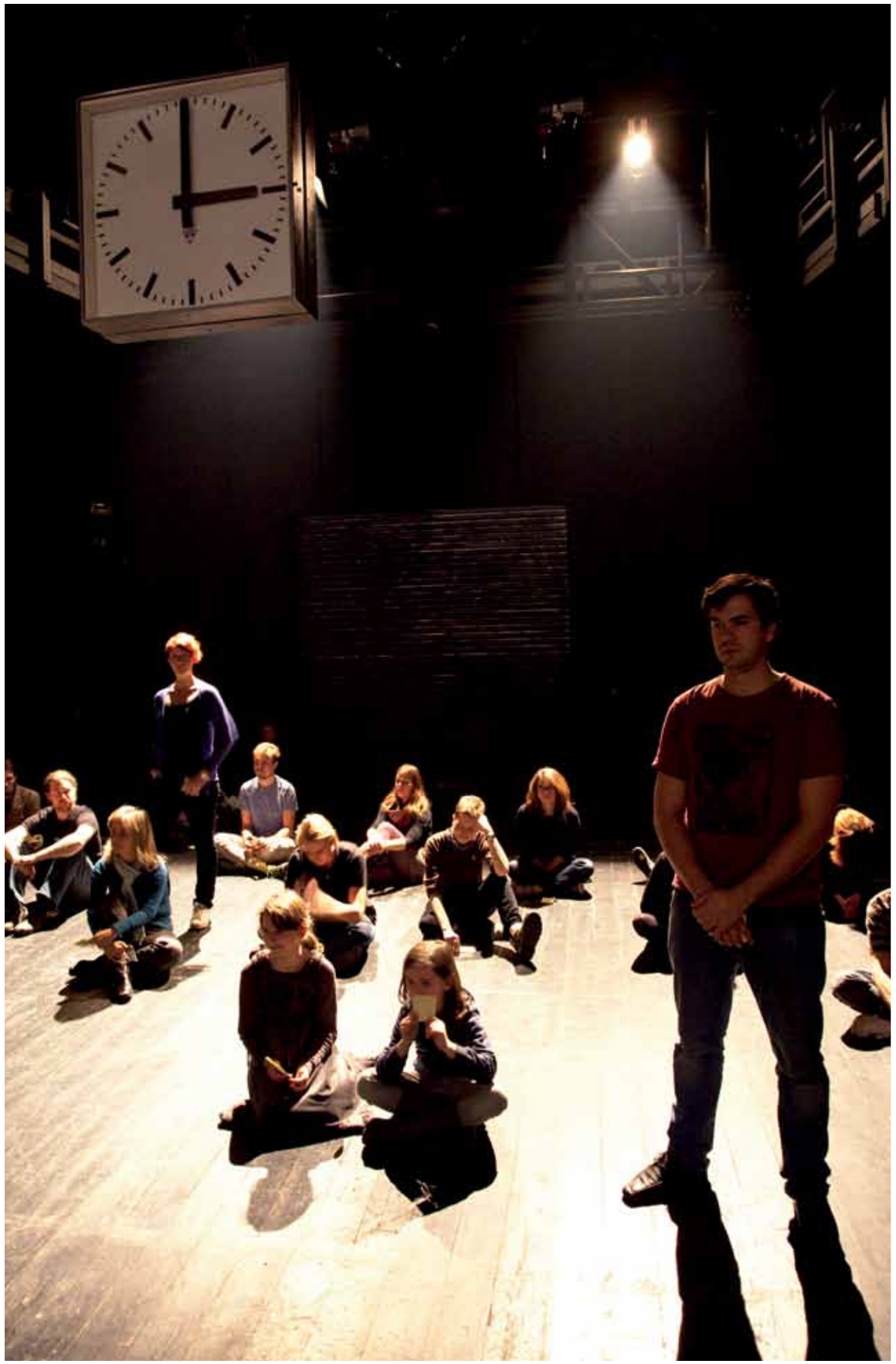
In her artwork, German artist Barbara Steppe focuses on the lives of ordinary people, on their everydayness and commonality. She approaches them asking whether they would be willing to list all the activities they engage in in a single day and assign exact times to them. Once obtained, the artist then adjusts the information (a sort of daily routines), which constitutes portraits of these people, into different forms: paintings, drawings, architecture, audio installations, or a play.

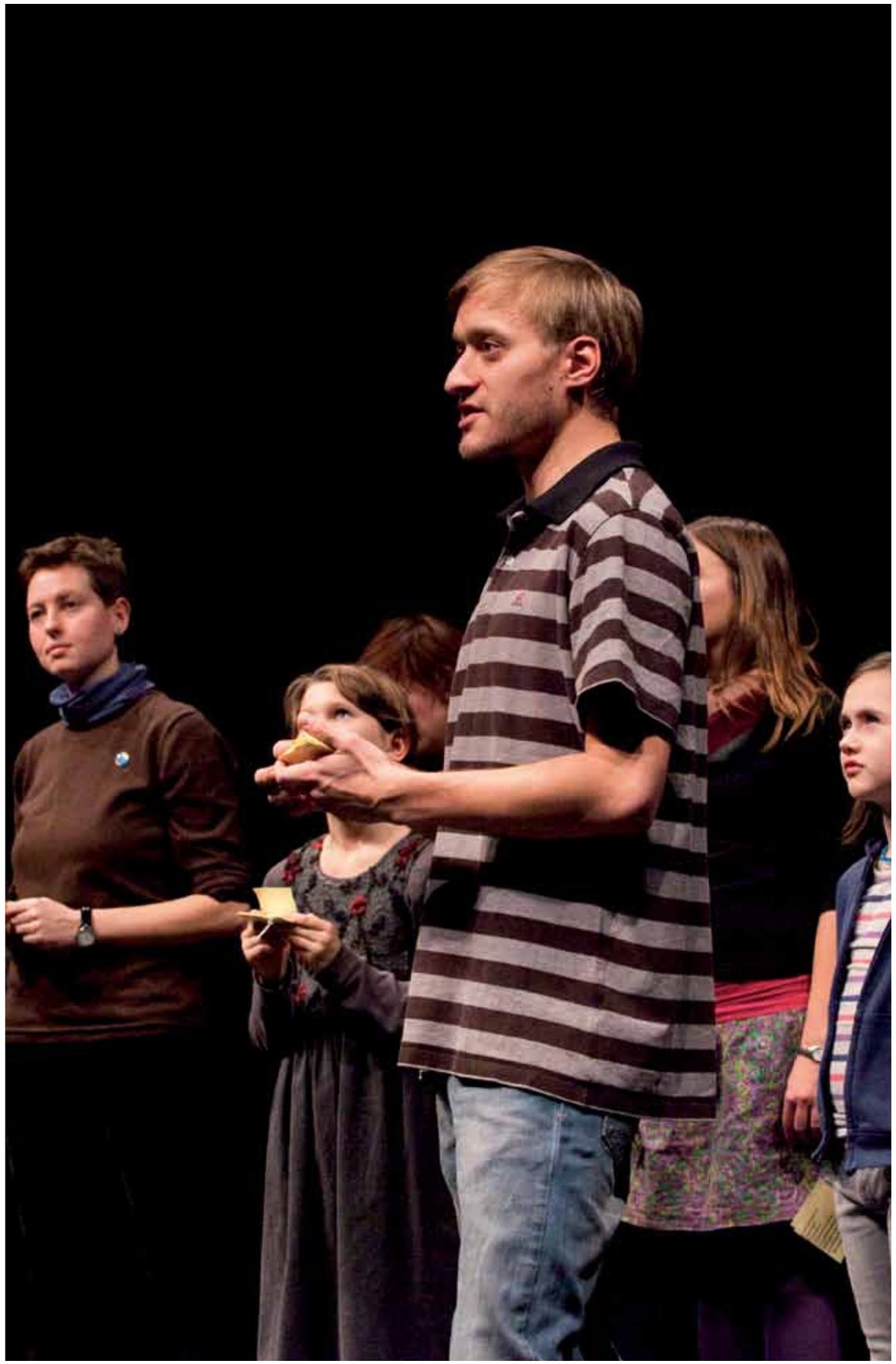
Her artwork 14 (Vierzehn / Fourteen, 2011) has been selected for the exhibition The Dimension of Theatrality at the Emil Filla Gallery in Ústí nad Labem. The audio installation presents the daily routines of 14 people from Berlin. The respondents were selected from across different age groups and professions. The daily routines were then dubbed by respected personalities, recorded and synchronised. The recording lasts 24 minutes, which corresponds with the activities recorded in the course of 24 hours.

Her play entitled 22/12 was shown as part of the exhibition. We can see it as an experimental and to a certain degree a participatory artistic project on the verge of art, theatre, and sociological research at the same time. The author used the 11 original daily routines from Berlin (part of Vierzehn / Fourteen), which she combined with 11 new routines from Ústí nad Labem. Both groups of daily routines constitute portraits or profiles of the two specific cities, which will be interconnected at a public performance of the play on 4 December, 2012, at Činoherní studio in Ústí nad Labem. The respondents, as well as professional actors participated in the final performance.

Vendula Fremlová

Barbara Steppe: 22/12. Theatre performance, Činoherní studio in Ústí nad Labem, 2012. Photo: Radek Jandera, 4x





Peter Wächtler & Andreas Wegner:
CONCERT

CONCERT se zakládá na hudebních performance v obchodních a nákupních centrech. Krátké koncerty, které jsou avizovány prostřednictvím plakátů a pozvánek, jsou často ukončeny zaměstnanci ochranky nákupních center. V tomto případě koncert pokračuje před budovou, v ještě neprivatizovaném prostoru – ulicích.

Obchodní a nákupní centra jsou veřejně přístupné důsledky sloučení a spojení podniků. Existuje jen málo dalších případů, kde jsou tyto kombinované finanční zájmy vyjádřeny tak vehementně. Dealeři a obchodníci se setkávají ve svých pracovních oborech, okolí je určeno stupněm reprezentace, stejně jako elegancí zastoupené architektury. Při cestě z předměstí a průmyslových parků do středu města se budky z vlnitého plechu konečně proměnily v galerie a instalace nákupního centra Quartier 206. Do vnitřních měst s sebou přinesly pochmurnost průmyslových parků; jejich okolí může být zaplněno pouze obchody, krámy a restauracemi s rychlým občerstvením, které nijak neohrožují nadbytečné společnosti nákupních center. Centra se sama vyčleňují z ošuntělé veřejnosti, z její spletitosti a mlhavosti, tím, že si vytvořila vlastní estetické pojetí dominance a sebeurčení. Společenské prvky, které byly opominuté, vyloučené a kterým se centra vyhýbala, jsou oživeny tím, že se z nich stává námět písně.

Peter Wächtler & Andreas Wegner: Concert, Gropius Passagen, 2002

CONCERT is based on musical performances in shopping centres and malls. The short concerts are announced by posters and invitation cards and are usually stopped by the mall's security staff. In this case the concert is continued in front of the building, in a space that has not been privatised yet: the streets.

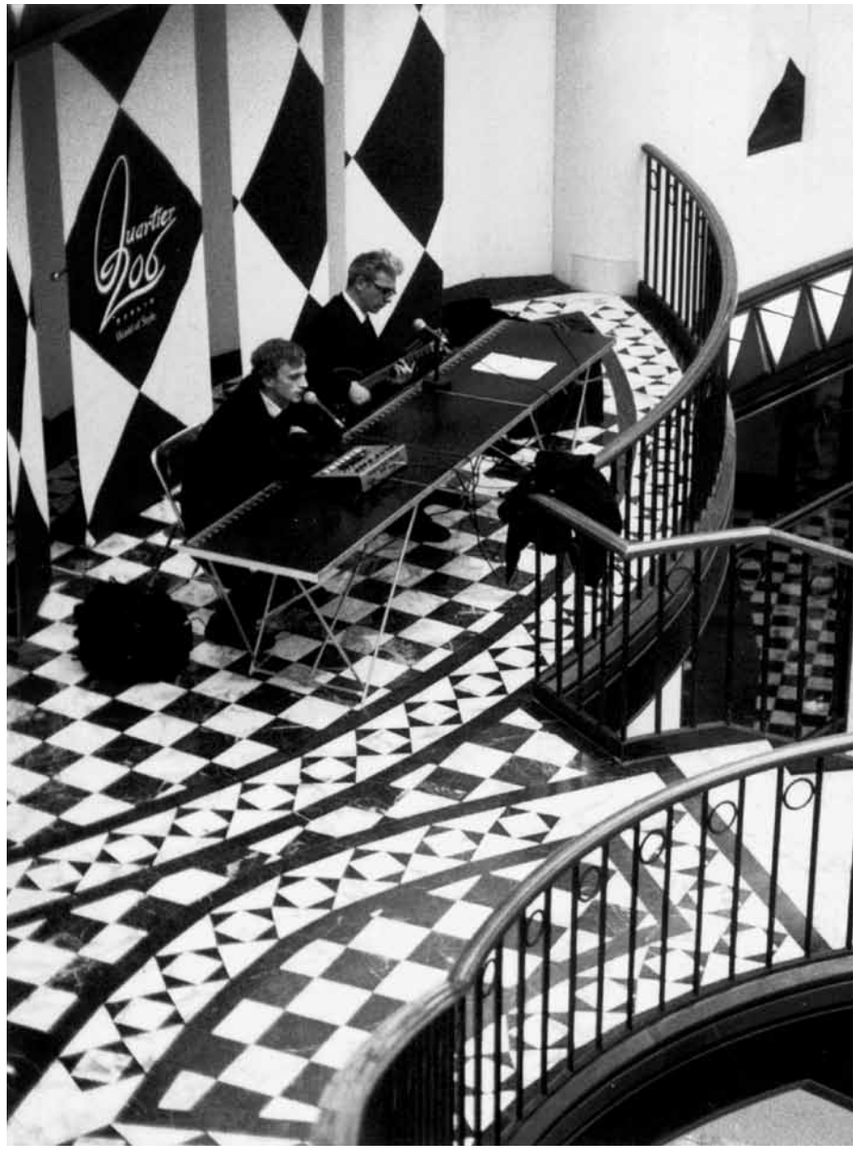
Malls and shopping centres are publicly accessible consequences of fusions and mergers. There are few other examples where the combined financial interests are expressed in such a vehement way. Dealers and merchants meet in their fields of work; the surroundings determine the degree of representation, just like the elegance of the architecture involved. On their way downtown from the outskirts and industrial parks the furniture manufacturer's corrugated iron huts finally metamorphosed into the galleries and installations of the Quartier 206. They brought the dreariness of the industrial parks to the inner cities, and their surroundings can only be populated by junk shops and fast food restaurants, which are no threat to the redundant companies of the centres. The centres isolate themselves from the shabby public, its complexity and vagueness, by developing their own aesthetic concept of dominance and self-determination. The social elements that have been neglected, excluded and avoided are being brought back into the malls by becoming a theme of a song.

Andreas Wegner

Peter Wächtler & Andreas Wegner: Concert, Ringcenter, 2002
Peter Wächtler & Andreas Wegner: Concert, Sony Center, 2002 ›
Peter Wächtler & Andreas Wegner: Concert, Quartier 206, 2002 »

Sony Center Potsdamer Platz Samstag 16 02 02 11 00

CONCERT



Josef Daněk & Blahoslav Rozbořil:

Soukromá zrcadlová televize Amalgam / Private mirror television Amalgam

Projekt první laické televizní stanice vznikl v roce 1996. V prosinci tohoto roku proběhlo v Brně na Skleněné louce první „vysílání".

Na jaře 1997 jsme s fotografem Liborem Teplým pořídili tyto inscenované fotografie, na nichž jsou zachyceny některé základní modelové situace.

Podstatou našeho vynálezu je domácí televize, která na rozdíl od obvyklejší - elektronické televize používá pro přenos obrazu obyčejné zrcadlo.

Televize Amalagam, jak jsme svou stanici pojmenovali, může sloužit pro zábavu namísto té obvyklé domácí, ale může být také použita jako speciální model média k účelům zkoumání až vědeckého.

Zrcadlová televize má stejně jako televize elektronická studio, programy, pilotní pořady, moderátory, režizéry. Stejně jako ona přenáší obrazy na dálku. Ne ovšem příliš velkou dálku. Také divácké pole není široké - je omezováno neúprosnou geometrií optiky - neumí zasáhnout příliš mnoho lidí najednou, a proto ji nelze zneužít v mocenském boji.

Páchá-li naše televize stejně jako její obří elektronická sestra smrtelný hřích bezduché multiplikace, vyvažuje ho alespoň tím, že zcela zprůhledňuje vztahy mezi tím, kdo je vysílán, tím, kdo obrazem manipuluje, a tím, kdo jej přijímá, tedy naznačuje, jak lze chápat vztahy, které obvykle nepochopeny vytvářejí protivné tajuplné dusno rozprostírající se vždycky kolem masových médií.

Největším hříchem televize elektronické není to, že se v ní říkají pitomosti nebo lži, ale to, že se říkají příliš velkému množství lidí najednou. Že prostředkuje milionům lidí naráz jedinou emoci. To má neblahé následky pro stabilitu světa. U naší zrcadlovky nic podobného nehrozí.

The project of the first lay television station emerged in 1996. In December of that year, the first "broadcast" took place at the Glass Meadow / Skleněná louka in Brno.

In spring 1997, photographer Libor Teplý and I took these staged photos, which portray a number of basic model situations.

The basis of our invention is home television, which – unlike the more common electronic television – uses an ordinary mirror to transmit images.

Television „Amalgam", as we decided to call our station, can serve as a source of entertainment instead of the usual home entertainment; also, it can be used as a special media model for the purpose of scientific research.

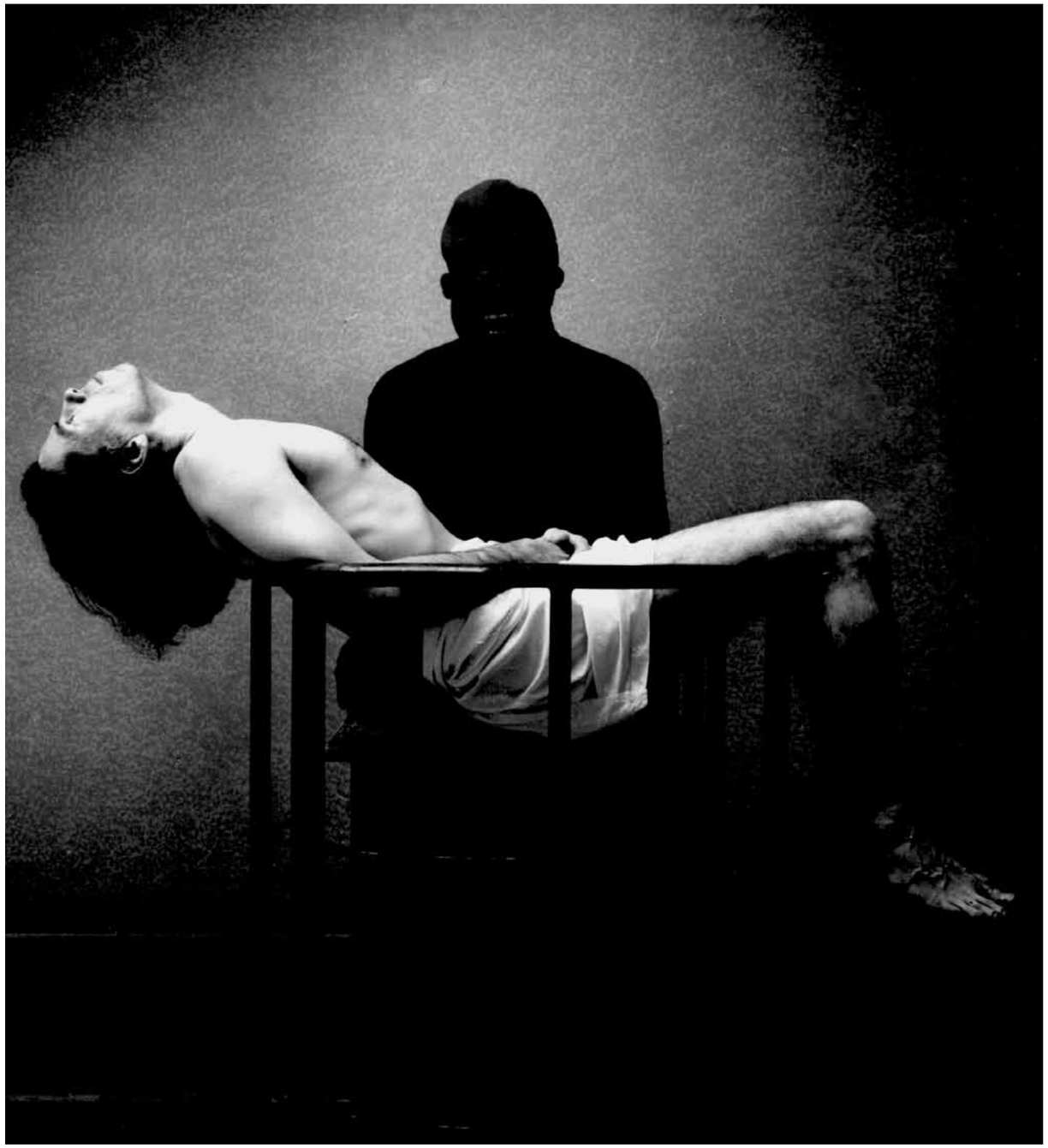
Just as electronic television, mirror television has a studio, channels, pilot programmes, presenters, directors. It also transmits images over a distance. However, the distance is not very long. Also, it does not reach a wide audience – it is limited by the ruthless optics of geometry – and is not capable of getting to many people at a time; hence, it cannot be abused in power struggles.

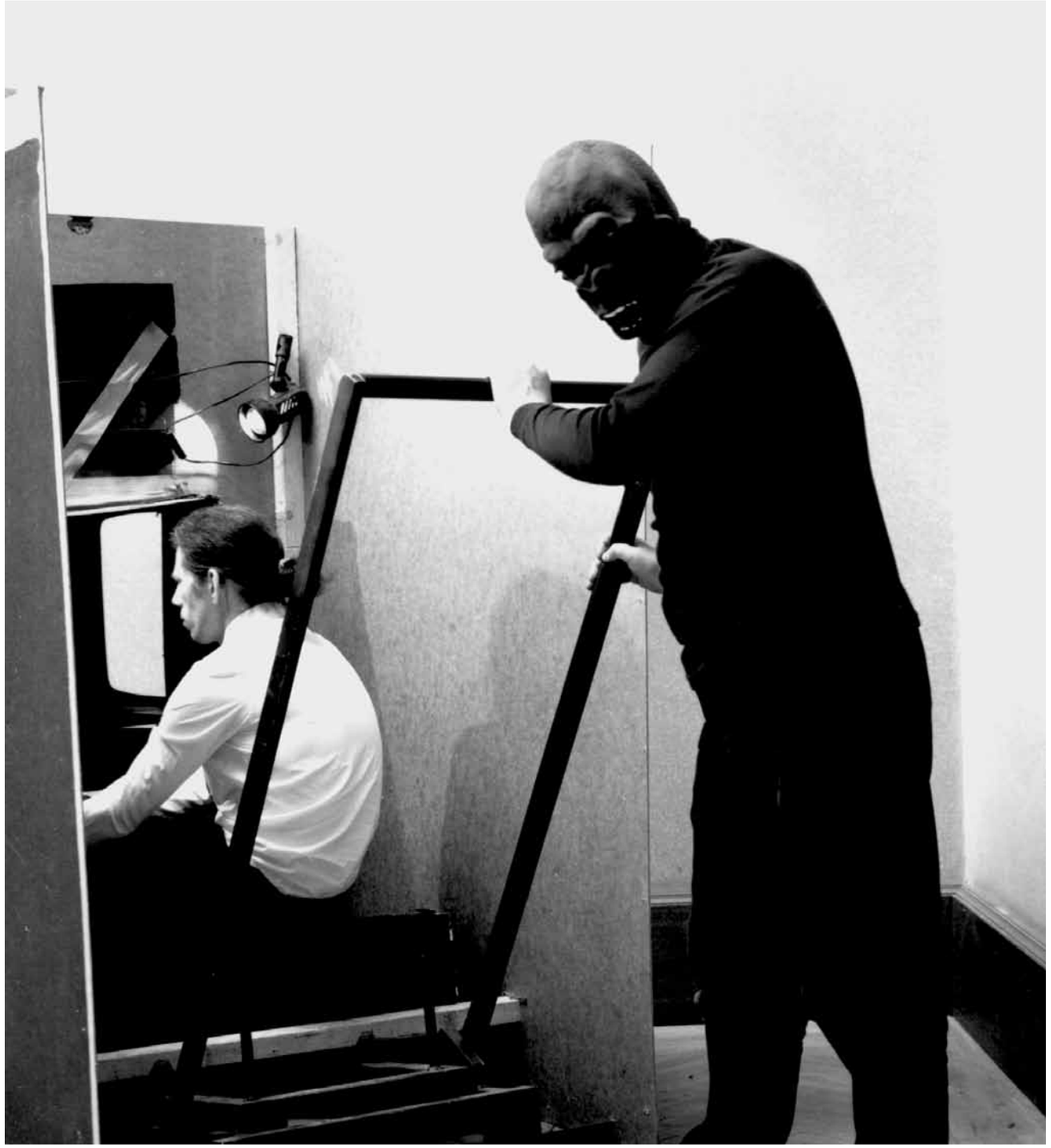
Should our television be guilty of committing the deadly sin of mindless manipulation just as its gigantic electronic sister, at least it manages to balance it out by making the relationship entirely transparent between the person who is broadcasted, the person who manipulates the image, and the person who receives it, thus insinuating how to understand relationships which, usually misunderstood, create the annoying eerie tension that always surrounds mass media.

The biggest sin of electronic television is not the fact that they talk rubbish or lies but the fact that they tell a large number of people; that it mediates one single emotion, transmitting it to millions of people in one go. This has detrimental consequences for the world's stability. We run no such risks with our mirror television.

Josef Daněk & Blahoslav Rozbořil

Josef Daněk & Blahoslav Rozbořil: Television Amalgam. Photo: Libor Teplý, 1997, 2x
Josef Daněk & Blahoslav Rozbořil: Tlama Mater, Pieta, Alegorie přírody a kultury / Mouth Mater, Piety, Allegory of Nature and Culture. Photo: Miroslav Břeský, 2000 ›
Josef Daněk & Blahoslav Rozbořil: Tlama Mater, Alegorie Manipulace / Mouth Mater, Allegory of Manipulation. Photo: Miroslav Břeský, 2000 »



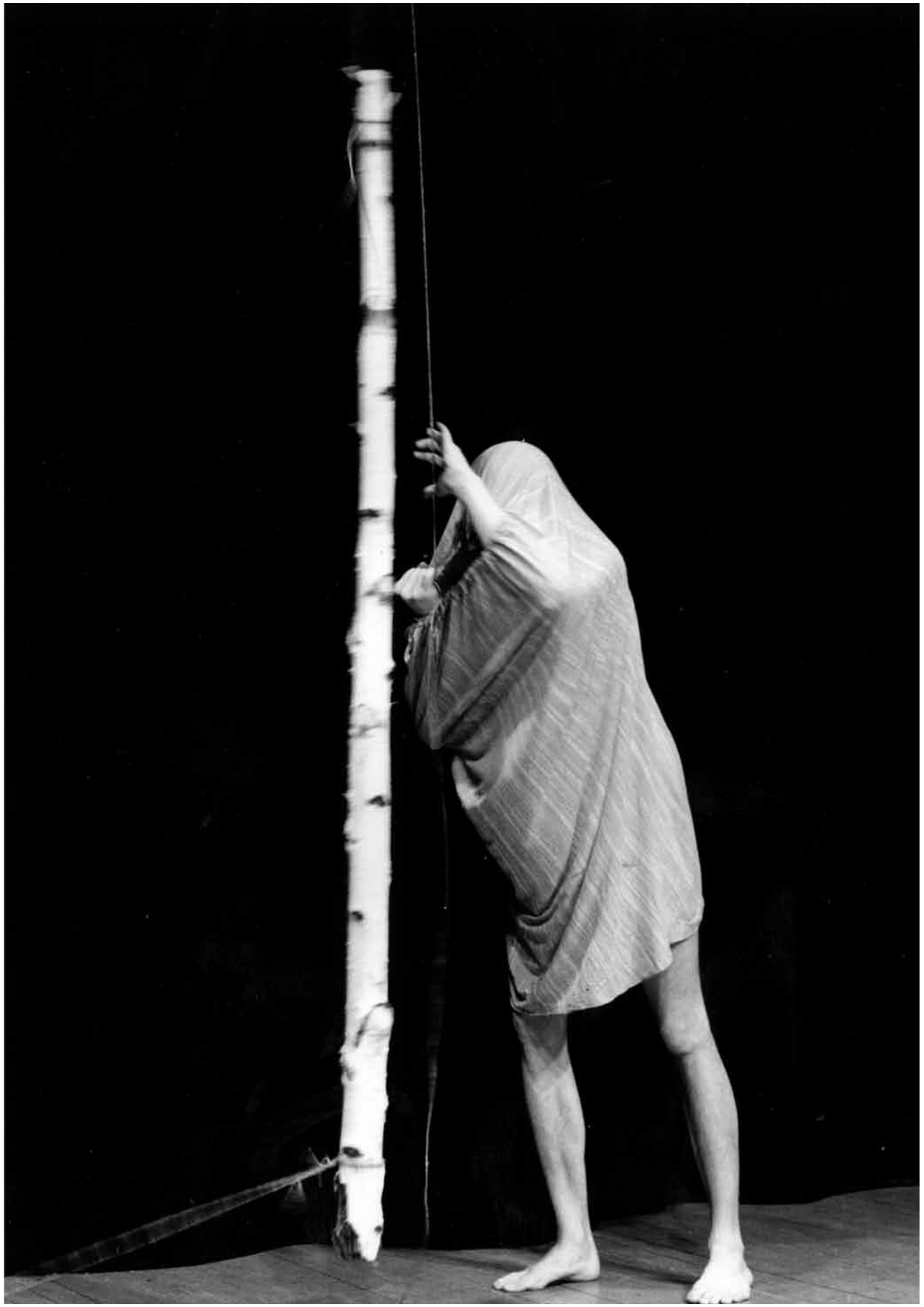


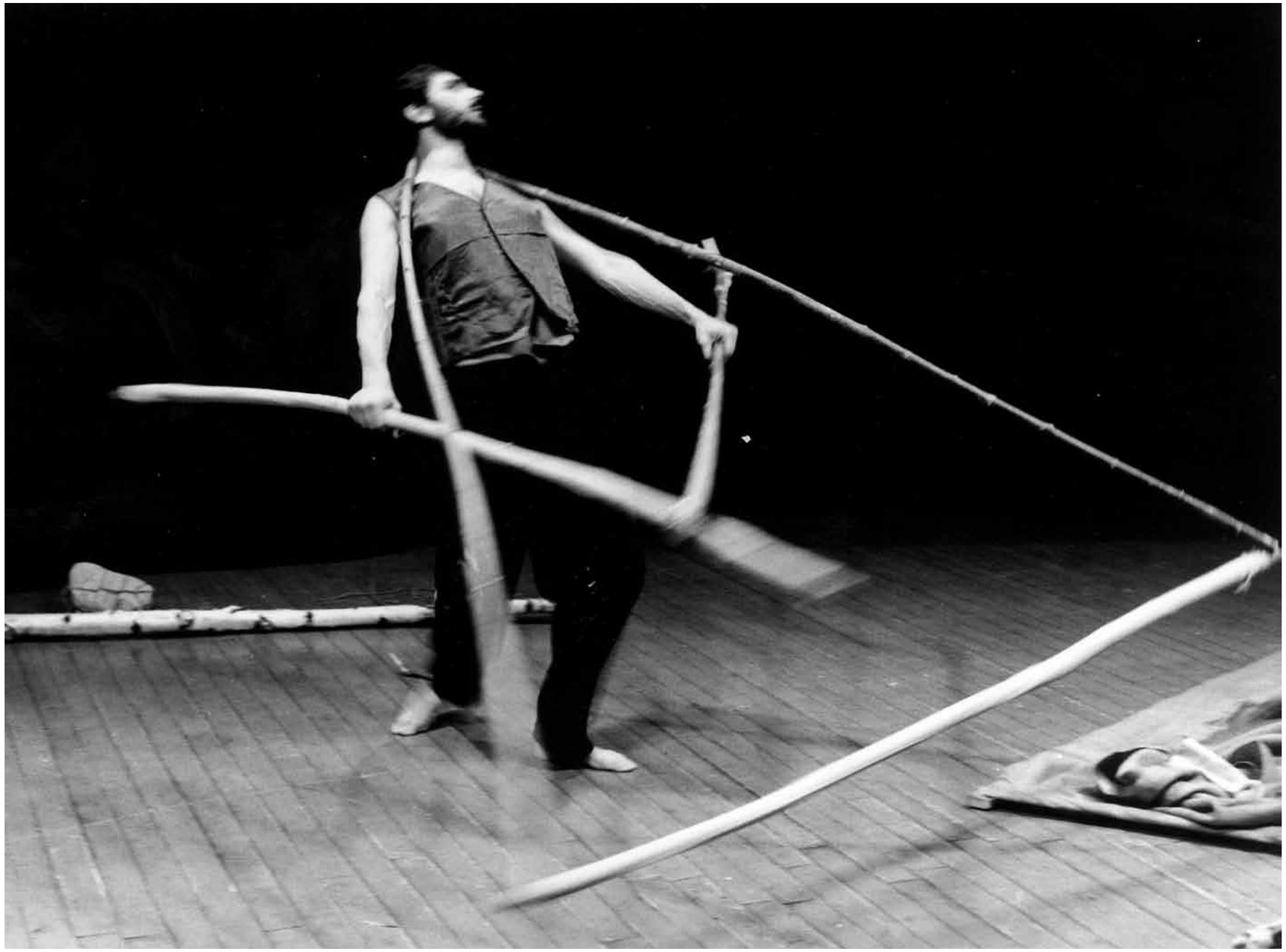
Michal Murin:
Tanec hypochondra / The dance of a hypochondriac

Experimentálny divadelný súbor Balvan (1987 - 1992) vznikol ako pocitové non-verbálne divadlo, pohybujúce sa na hranici akčného umenia, performancie a divadla. Čerpajúc z myšlienkového podhubia hnutia Fluxus, ktoré oslobodzovalo oblasť vizuálneho umenia od strnulých akademických požiadaviek a zároveň oslavovalo rôznosť tvorivých postupov a druhov (divadla, poézie, hudby, výtvarného umenia atď.), inklinovalo toto divadlo k intímno – inštinktívnym performanciám. Zároveň jeho forma priznáva inšpiráciu v „chudobnom divadle" (Teatr Laboratorium) Jerzy Grotowského.

Intuitívna reflexia protagonistu i autora Michala Murina je ovplyvnená teatrálnou vizualizáciou a vychádza zo snahy vytvoriť akýsi archetypálny tanec. Toto intuitívne prežívanie skutočnej i mystickej reality artikuluje celú škálu osobných symbolov a znakov, ktorých význam herec buď pozná, alebo počas predstavenia spontánne objavuje. Čiastočne je teda toto predstavenie výsledkom dlhodobej prípravy v zmysle choreografie základnej tanečnej osnovy a kostry deja, autor používa individuálne rekvizity a vopred pripravenú scénu. Rovnako sa však sústreďuje na proces akéhosi hlbinného rozpamätávania sa a osobné, takmer podvedomé zážitky a asociácie znovu prežíva v tanečno – divadelnom rituále. Umeleckým a konceptuálnym uchopením ega Murin vytvára intímne utópie, intuitívny osobný folklór a rituál, čím sa pokúša vymedziť akýsi vlastný sakrálny priestor pre univerzálnu katarziu.

Plná verzia Tanca hypochondra bola určená pre troch členov Balvanu a sa odohrala prvýkrát na Festivale intermediálnej tvorby (FIT, 1991). Postupne dochádzalo k redukcii až na sólovú verziu, ktorá bola naposledy realizovaná v Tokyu na festivale performancií NIPAF (2007).





Michal Murin: Tanec hypochondra / The dance of a hypochondriac. Scénicka žatva - divadelný festival / Scenic harvest – theatre festival, Martin, 1991. Photo: Filip Lašát, 4x

The experimental theatre group Balvan / The Boulder (1987 - 1992) was created as an emotional, non-verbal theatre group, verging on action art, performance and theatre. Drawing on the ideas of the movement Fluxus, which freed the domain of visual art from ossified academic requirements and celebrating the diversity of creative approaches and genres (theatre, poetry, music, visual arts and so on) at the same time, the theatre inclined towards intimate – instinctive performances. This form also acknowledges its inspiration from Jerzy Grotowski's "poor theatre" (Teatr Laboratorium).

The protagonists and the author Michal Murin's intuitive reflexion is influenced by theatre visualisation and stems from an effort to create a sort of archetypal dance. This intuitive experience of real-life, as well as mystic reality articulates a whole range of personal symbols and signs, the meaning of which the actor either knows or discovers in the course of the performance. In part, this performance is the result of long-term preparation in the sense of the choreography of the basic dance axis and the plot skeleton; the author uses individual stage props and the stage set up in advance. Equally, he focuses on the process of deep reminiscences, and relives personal, almost subconscious experiences and associations in a dance-theatrical ritual. By artistically and conceptually grasping the ego, Murin creates intimate utopias, an intuitive personal folklore and ritual, thus attempting to delineate his own sacral space for a universal catharsis.

The full version of The dance of a hypochondriac was written was three members of Balvan / The Boulder and was first performed at the Festival of Intermedia Creativity (FIT, 1991). Gradually, this was reduced to a solo version, which was last performed at the Nippon International Performance Art Festival NIPAF (2007) in Tokyo.

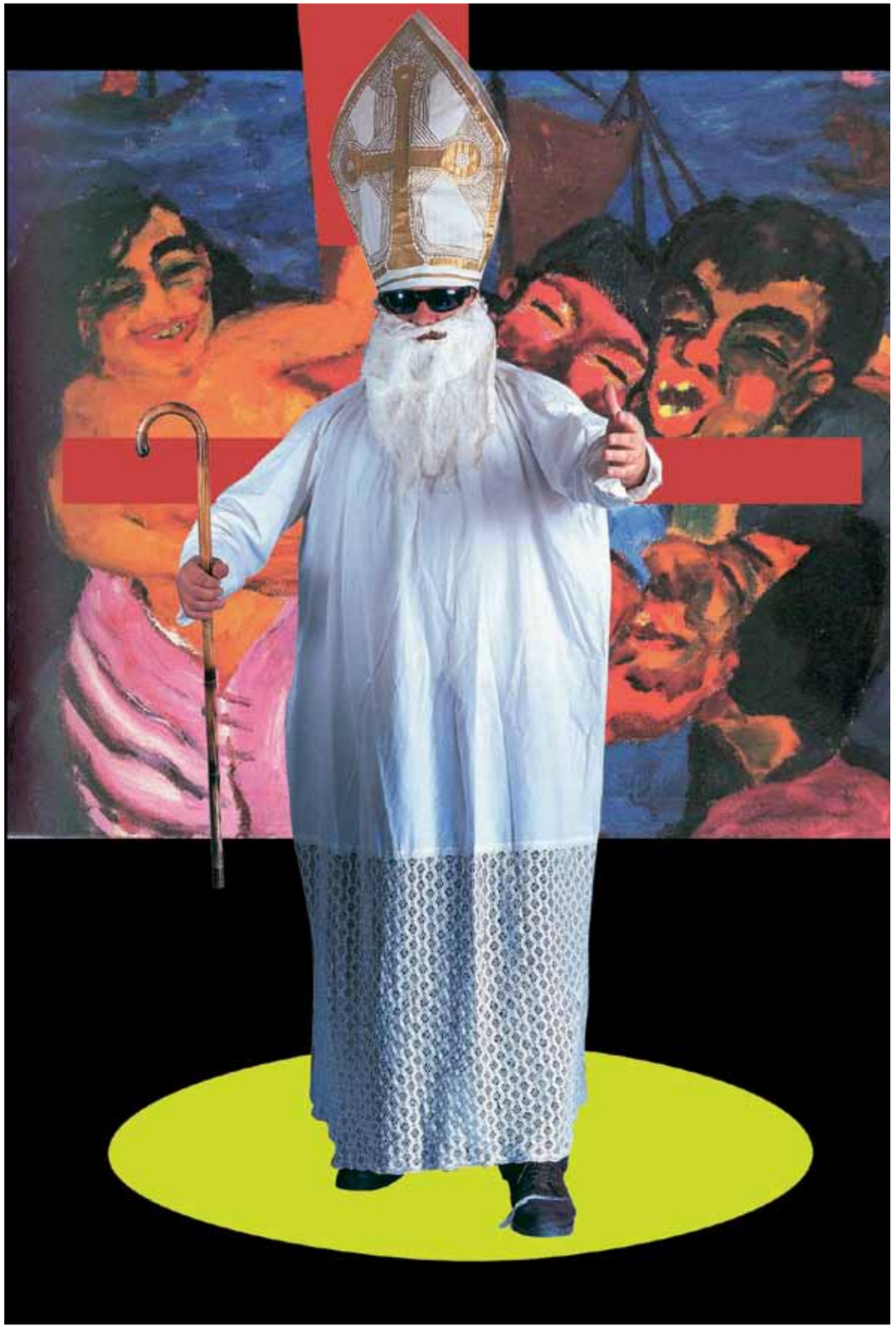
Anna Vartecká

Jiří Surůvka:
Kabaret Návrat mistrů zábavy / Cabaret The Return of the Masters of Entertainment

Generační a později i mezigenerační kabaret Návrat mistrů zábavy vznikl někdy v polovině osmdesátých let minulého století v Ostravě. Jeho zdroje a impulzy vycházejí z doby normalizace, kdy jsme s Jiřím Dvořáčkem, Ivo Kaletou, Miroslavem Chudejem, Markem Pražákem a celou řadou dalších protagonistů kabaretu, dospívali. Černý humor, ironie a sebeironie scének a skečů čerpaly z tendenčních válečných filmů, zideologizovaných a demagogických estrád komunizmu, hudební popkultury sedmdesátých a osmdesátých let. V podstatě jde i o bizarní panoptikum těžící z tělesných a hereckých (i pěveckých) nedokonalostí hlavních aktérů, kteří se inspirovali obskurní estetickou disfunkčností svých předloh jako byli: oni sami, Stalin, Hitler, Lenin, Miki Volek, Gary Glitter, skupiny Olympic a Katapult, české divadlo, česká estráda a pop music, vlastní rodiče, čeští historici umění, básníci a celá řada dalších; jist si nemohl být nikdo ani v hrobě, že nebude fatálně zesměšněn a potupen.

Soubor se měňavkovitě rozrůstal a srážel v počtu „herců" při nepříliš častých vystoupeních („herců" bylo od dvou do třiceti, nejvíce při domovských ostravských vystoupeních, na zájezdech podle peněz pořadatele). V devadesátých letech pozřel kabaret další, především výtvarnickou generaci, totéž v letech desátých tohoto století. Zatím poslední vystoupení proběhla v roce 2007 ve wroclawské galerii Awantgarda. Součástí představení byly vždy i hudební skeče za doprovodu zpěváků a skupin (chronologicky): Vzhůru do dolů, Míťa Dostál – mj. svérázný barový zpěvák a hráč na syntezátor, Jan Gajdica a skupina Počítače, I love 69 popgejů. Samostatné forbíny vytvářel performer Petr Lysáček a hosté.

Momentálně je soubor poněkud rozptýlen, ve stavu hibernace jako blaničtí rytíři, a jeho intendant Jiří Surůvka přemýšlí o reinkarnaci kabaretu (Návrat Návratu mistrů zábavy) a poslední trapné labutí písni. Neboť trapnost je jejich mottor a věčné perpetum mobile lidstva.



The generational and later multi-generational cabaret The Return of the Masters of Entertainment came to existence in the mid-1980s in Ostrava. It was inspired and influenced by the era of Normalization during which I and Jiří Dvořáček, Ivo Kaleta, Marek Pražák, as well as all of the other great protagonists of the cabaret were growing up. Black humour, irony and self-irony of the scenes and sketches drew from tendentious war movies, ideological and demagogic entertainment and pop music of the 1970s and 1980s. It was a bizarre spectacle based on the lack of artistic talent of the main actors who were staging awkward aesthetics of clumsiness and dysfunction they found in themselves or models such as Stalin, Hitler, Miki Volek (a Czech rock 'n' roll singer), Gary Glitter, music groups Olympic and Katapult, Czech theatre, variety show, pop music and TV shows, our parents, Czech art historians, poets and many others. Anyone could become an object of ridicule and disgrace.

The group was constantly growing or shrinking, the number of actors who participated in infrequent public appearances ranged from two to thirty (most populated were shows in Ostrava, in other cities the budget of the host was the decisive factor). In the 1990s the cabaret digested another generation of artists and the same happened in the beginning of this century. The last shows took place in 2007 in Wrocław's gallery Awantgarda. Musical performances formed an integral part of the cabaret, the following artists were involved (listed chronologically): Vzůru do dolů, Míťa Dostál (an extraordinary bar singer and synthesizer player), Jam Gajdica, Počítače group, I love 69 popgejů. These were accompanied by sketches performed by Petr Lysáček and his guests.

At present, the group is somewhat dispersed, in a state of hibernation. Yet its stage manager Jiří Surůvka is thinking of a reincarnation of the cabaret ("The Return of The Return of the Masters of Entertainment") and the last swan song which would naturally create a sense of unease. Embarrassing situations are after all the motor of the cabaret and the ageless perpetuum mobile of humankind.

Jiří Surůvka

Jiří Surůvka: Kabaret Návrat mistrů zábavy / Cabaret The Return of the Masters of Entertainment. Video: 62 min. Summary of the oldest cabarets from the 1990s «
Jiří Surůvka: MIKI. Digital print, 150 X100 cm. Z cyklu Postavy kabaretu Návrat mistrů zábavy / From the series Characters from the Cabaret The Return of the Masters of Entertainment, 1998 ‹
Jiří Surůvka: Biskup / Bishop. Digital print, 150 X100 cm. Z cyklu Postavy kabaretu Návrat mistrů zábavy / From the series Characters from the Cabaret The Return of the Masters of Entertainment, 1998

Klaus Richter:
Zeit Klaun

Klaus Richter vstupuje do světa umění jako klaun. Nejedná se o masku, kterou by si nasazoval pouze v určitých případech, ale spíše o vyjádření trvalého postoje, který v rámci své umělecké produkce zaujímá a také neustále prozkoumává. Tato pozice je charakteristická přecházením mezi výtvarným uměním, performance a divadlem, zlehčováním vážnosti jednotlivých uměleckých forem, a postava klauna je toho výstižnou metaforou.

Video Zeit Klaun konfrontuje náhodného chodce (diváka, přihlížejícího) s teatralizovaným jednáním ve veřejném prostoru. Snímek vytvořený v roce 2008 spolu s komediantem a režisérem Reinerem Scharlowsky, s nímž autor spolupracuje již od roku 1995, odkazuje nejen k problematice současného veřejného prostoru, ale též k němému filmu a groteskám.

Klaus Richter enters the world of art as a clown. It is not a mask which he puts on only in certain situations; it is a means of expressing a permanent attitude which he has maintained and also explored as part of his artistic production. Passing from plastic arts to performance and theatre, and downplaying the seriousness of individual artistic forms are characteristic of this attitude; the figure of the clown is an apt metaphor.

The video Zeit Klaun confronts a random passer-by (spectator, onlooker) with theatricalised conduct in a public space. The video produced in 2008 together with comedian and director Reiner Scharlowsky, with whom the author has cooperated since 1995, refers not only to contemporary public space but also to silent film and grotesques.

Vendula Fremlová

Klaus Richter: Zeit Klaun. Video 4:58, together with Reiner Scharlowsky, Bremen, 2008.
Klaus Richter: Circus. Together with Reiner Scharlowsky. Photo: Melanie Stegemann, 2012 ›
Klaus Richter: Beuys Hase. Together with Reiner Scharlowsky. Photo: Hanne Brandt, 2010 »

Depresivní děti touží po penězích / Depressive children desire money:
Reliquiarum

Reliquiarum je projekt inspirovaný Kaplí svatého Kříže na Karlštejně a obchodním domem Palladium v Praze. Jedná se o výtvarně-sociálně-divadelně-duchovní happening, jehož hlavními tématy jsou duchovno a komerce v dnešní společnosti.

Reliquiarum vychází ze středověkého konceptu svatých přímluvců a patronů, kteří poskytovali pomoc a podporu svým věrným. V dnešní společnosti však tato magická zbožnost již téměř vymizela. Reliquiarum se snaží ji rekonstruovat vytvořením „Svatého vojska" současných významných osobností (např. sv. George Bush jr., sv. Karel Gott, sv. Ivanka Trump, sv. Marta Kubišová atd.), které mohou sloužit svým životem či dílem za příklad dnešní populaci.

V první fázi projektu proběhl výběr kandidátů, druhou fází projektu bylo zřízení luxusního obchodu, v něm je v současné době umístěno 75 ostatků vybraných osobností. Klienti získají příležitost přiblížit se svým idolům, meditovat nad jejich ostatky, získat část jejich zázračné moci.

Reliquiarum is a project inspired by the Chapel of the Holy Cross at Karlštejn Castle and the shopping centre Palladium in Prague. It is an artistic-social-theatrical-spiritual happening, focusing on principle topics such as spirituality and commerce in contemporary society.

Reliquiarum is based on the medieval concept of holy intercessors and patrons who provided help and support to their devotees. However, this magic religiosity has almost vanished from today's society. Reliquiarum attempts to reconstruct it by creating the "Holy Army" of contemporary important personalities (ex. St. George Bush junior, St. Karel Gott, St. Ivanka Trump, St. Marta Kubišová etc.), whose lives or work can serve as an example worth following for contemporary society.

In the first phase of the project, candidates were selected; in the second phase, a luxury shop was opened, in which 75 remains of the selected personalities are kept at present. Customers will have an opportunity to get closer to their idols, to meditate over their remains, and to gain part of their miraculous power.

Jakub Čermák

R
Reliquiarum

V recepci slyšíte
relikvii sv. Dany a sv. Emila Zátopkov
kterou spolu poslouchali a pak podávali špičkové sportovn

Poznámka k vystavené kolekci a okolnostem vzniku první laické Televize Amalgam

Pro prezentaci v Galerii Emila Filly byly zvoleny soubory fotografií Televize Amalgam a Tlama Mater. Oba dva cykly vznikly na přelomu století jako fotografická interpretace stejnojmenných výpravných celovečerních performancí Josefa Daňka a Blahoslava Rozbořila, které se konaly zejména na různých scénách v Brně, v Tančícím domě v Praze a pak v Rudolfinu jako součást výstavy Petra Nikla Hnízda her. Autory snímků jsou Libor Teplý a Miroslav Břeský.
Současná podoba tvorby autorů se od doby vzniku těchto snímků značně vzdálila. Pro prezentaci v Galerii Emila Filly byly zvoleny vzhledem k příslušnosti k tématu výstavy. Na konci devadesátých let patřil divadelní rozměr práce této tehdy brněnské dvojice k jejím dominantním rysům, stejně jako byl typickým pro soudobou ostravskou performační scénu. K osobě autorky textu je třeba hned v úvodu poznamenat, že není nestranným interpretem děl Josefa Daňka a Blahoslava Rozbořila, že kromě dlouhodobých osobních vztahů zejména k jednomu z autorů ji k prezentovaným snímkům váže i producentský podíl.

Fotografie ze souboru nazvaného Televize Amalgam nejsou interpretací pouze jedné výpravné performance, ale je třeba je chápat jako svébytnou inscenovanou kompozici, využívající kromě ústřední rekvizity Televize Amalgam nejrůznější objekty a obsahové kontexty, vymyšlené a používané v performancích v průběhu celých let devadesátých. V roce 1997 se totiž podařilo pro dvojici získat grant, tehdy ještě Sorosovy nadace současného umění. Vznikla tak mimořádná příležitost k profesionální dokumentaci jejich performační činnosti. Z původní potřeby zachycení alespoň části atributů a rekvizit tehdejších výpravných akcí se vyvinula forma inscenované fotografie, postihující atmosféru, divadelnost a kontextuální zázemí tehdejších akcí. Teatrální charakter – propracovaná, obsahová mnohovrstevnatost s bohatou výtvarnou výpravou a častá jevištní prezentace – měl v základu dobovou, postmoderně laděnou nostalgii po celostním, syntetickém uměleckém díle.

Ústřední rekvizitou, která dala název cyklu snímků, je svérázná domácí zrcadlová televize umožňující vytvořit iluzi televizního vysílání, a to pomocí zrcadla, specielně umístěného v nitru skeletu přístroje. Děj, který se realizuje v skrytu, za divadelní oponou vedle televizní skříně, je přenášen odrazem „na obrazovku" a zároveň je často uváděn do vztahu k vnějšímu ději. Objekt Televize Amalgam patří k řadě „vynálezů" autorské dvojice, které mají charakter modelu skutečnosti. Televize Amalgam představuje prostor pro modelové uvažování o fungování média obecně, o charakteru iluze, kterou médium vytváří, a vztahu tohoto „klamu" ke skutečnosti. Jde zde o hru na téma, co je vlastně skutečné, zda v zásadě iluzivně působící obraz je výsledkem nastavení zrcadla aparátu, či jde o reálný děj. Autoři inscenují situace, kdy se divák jen stěží rozhoduje, kudy hranice mezi mámením a hmatatelným světem vede. Autoři se však neuchylují jen k „dekonstrukci" působení a technologie média televize, ta stojí jen v půdorysu hry, kterou baví sebe i diváky. Důležitým rysem tohoto projektu, který se pak objevil i v řadě dalších výpravných performancí, jako byla například Hudba laika atd., je možnost laického využití předkládaného zařízení. Vyzvedáváním laického či amatérského přístupu k tvorbě se autoři přidali jednak k proudu poválečného umění akce, které systematicky bourá tradiční rozdělení pozice umělce a diváka, a jednak k dobové tendenci uvažování, která především od osmdesátých let 20. století zamíchala

s dosud uznávanou hierarchií hodnot a vnímáním kultury v polaritě vysokého a nízkého. Vytvářeli tím prostor pro kreativitu diváka, rozšířili obrovsky svůj vlastní zdroj inspirace a také se tak dotýkali dnes rozšířeného participačního a sociologizujícího pojetí vizuální tvorby.

Tvar výtvarně výpravné a obsahově propracované performance, ke které patří Televize Amalgam, se rodil pozvolna a vystřídal předešlé sociologizující, konceptuálně laděné exteriérové nebo mail artové akce z první poloviny osmdesátých let. Na konci osmdesátých let dostaly akce podobu bytového divadla a po revoluci se stěhovaly na jeviště brněnských klubových scén či divadla Kabinet múz. Jednou z prvních akcí, která měla již takto mnohovrstevnatý koncept, byla akce Poslední oběd-Mezi jídlem a uměním (1986), následovala akce Ambrož-svátek svátků (od1987), během které měl divák možnost symbolicky odslavit všechny rodinné, státní i náboženské svátky během jednoho večera. Obě akce měly v základu osnovu křesťanského mešního rituálu a součástí Ambrože byla i prezentace projektu Neutilitární pedagogiky, dalšího ze stěžejních projektů dvojice. Často využívaná obrácená estetika a poetika, typická pro umění konce minulého století, se projevuje také v trilogii akcí zahrnutých pod název Apologetika tmářství. Roku 1991, v představení Revoluce za bezkrásnou společnost a také na vernisážové performanci téhož roku nazvané Svatba jako konec pohádky, autoři vyhlásili ukončení spolupráce na dobu pěti let. Divadelně proklamovanou odmlku však nijak striktně nedodržovali, týkala se zejména pořádání celovečerních performancí, ale jinak komunikace a občasná spolupráce pokračovaly dále. Konkrétním důkazem kontinuity jejich společné tvorby jsou pak i dnes, mimo řady dalších, vystavované rozměrné snímky. V projektu Televize Amalgam šlo vlastně o pokus nově interpretovat a formulovat dosavadní společné tvůrčí úsilí v nových podmínkách. V průběhu následujících let pak Daněk s Rozbořilem zkoušeli svou práci zastřešit ještě rozsáhlými koncepty: Kabinet vědeckého Dadaismu, Tlama Mater a Socioart. Performance Daňka a Rozbořila z první poloviny devadesátých let měly velmi rozmanitou výtvarnou podobu. Součástí akcí se staly opakovaně používané rekvizity a vynálezy. Charakter performancí je možné přirovnat v českém kulturním prostředí zejména k raným fériím J. A. Pitínského, na jehož představení Ananas, medium-fox thriller v roce 1989 se Rozbořil a Daněk podíleli výtvarnou výpravou. Popis rané tvorby J. A. Pitínského od Zdeňka Hořínka vystihuje dobře i poetiku performancí Rozbořila a Daňka: osobité dramatické vidění i charakteristické výrazové prostředky: asociativní montáž s řadou fabulačních pásem a nitek, jejichž kauzálně chronologická zákonitost je krajně oslabena ve prospěch snových přechodů, přenosů a přeletů, autor mluví o bezkrevném střihu, umožňuje propojit cokoliv s čímkoliv... Ananas, postmoderní směs různých tónů, barev a vůní, byl něco, co se nedalo zopakovat, neměl-li se zkazit. Jeho nespoutaná a nezodpovědná verva, jeho mladistvě bujná vitalita plně zaúčinkovala jen jednou, poprvé a naposledy. Jeho hlubší a důsažnější témata (boj o život a smrt, manipulace s člověkem v rodině a ve společnosti, kořistnictví, vina, soud...) se přelila do dalších her, aby se v rozličných transformacích rozvinula do vážnějších a složitějších podob... Ananas je stylově promiskuitní. (Hořínek Zdeněk, O divadelní komedii, Praha 2003, s. 125) Postmoderně laděná estetika tvorby J. A. Pitínského i Rozbořila a Daňka byla bližší pražskému než brněnskému kulturnímu prostředí, odlišovala se však výrazně od lehkosti humoru Divadla Sklep či okruhu Pražské pětky. Rozbořil s Daňkem totiž své akce rádi zatěžovali složitým a vážným uvažováním o zvoleném problému, které bylo podáváno obrácenou, komicko absurdní formou. Ačkoliv jejich performance vždy stály na důrazu na komunikaci, kterou právě umožňovala komická rovina jejich práce, podléhala stavba akcí logickému uspořádání, které mělo svou vnitřní zákonitou stavbu a kterou nikdy kvůli větší srozumitelnosti a vstřícnosti k divákovi neměnili. Výpravné performance se opakovaly minimálně, pokud byly reprízovány, pak stejně nikdy nešlo o identické kusy.

Terezie Petišková

„Robím aktivity, aby som sa o sebe niečo dozvedel“

Michal Murin (1963) je performerom, intermediálnym umelcom, vysokoškolským pedagógom a autorom významných teoretických reflexií, publikácií a antológií. Je však i zásadným predstaviteľom jednej z dvoch hlavných línií telesného umenia, ktoré sa koncom 80. rokov 20. storočia začali objavovať na slovenskej umeleckej scéne. Na jednu stranu vznikali silne introvertné, existenciálne koncipované diela zhusťujúce vlastnú výpoveď do esenciálneho výrazu telesného gesta. Murinovo uvažovanie v intenciách telesného umenia sa zas obracia ku extrovertnejším performanciám vychádzajúcim z experimentálneho divadla. Zároveň ako skutočne postmoderný umelec absorbuje do vlastnej tvorby množstvo ďalších podnetov: experimentálnu hudbu, hnutie Fluxus, „chudobné divadlo“ a Teatr Laboratorium Jerzy Grotowského atď..
S odbornou fundovanosťou vedca a systematickosťou dokumentaristu podrobuje navyše vlastnú tvorbu sústavnej terminologickej analýze. Je spoluzakladateľom Divadla pohybu Balvan (1987-1992), ktoré má na slovenskej umeleckej scéne takmer jedinečnú pozíciu. Ako prísne pocitové divadlo si dovolilo prepych autenticity a performačnej pravdivosti výkonov jednotlivých protagonistov. Takáto autorská angažovanosť je veľmi blízka formátu akčného umenia – performance. Balvan svojím ambivalentným charakterom v kontexte slovenského umenia 80. rokov rozširuje oblasť alternatívneho divadla pracujúceho bez stálych kamenných scén, oblasť akčného telesného umenia, ale aj oblasť intermediálnych projektov konceptuálneho charakteru.

Nemenej zásadnými sa v kontexte súčasného umenia javia i sociálne a rodovo ladené projekty M. Murina. Prostredníctvom akcií a performancií narúša zavedené genderové východiská, relativizuje ich a upozorňuje na aspekt tzv. pozitívnej diskriminácie feministických a rodových štúdií v kontexte súčasného umenia. Do svojich často publikovaných názorov obratne integruje poznatky z oblasti alternatívnych filozofií, psychológie, sexuológie alebo psychoanalýzy. Vypĺňa tak biele miesto na mape súčasného rodovo-kritického umenia a teoretického diskurzu. Ku týmto ojedinelým projektom patrí i niekoľkoročná sociálna i umelecká kuratela nad dielom a nehnuteľnosťou slovenského výtvarníka a muzikológa Milana Adamčiaka, (Altruism as Artruism, od 2005),[1] ktorý sa ocitol na hrane vlastného existenčného ohrozenia. Táto filantropická snaha sa vymyká takmer všetkým známym sociálne angažovaným projektom v strednej Európe. Dielo autor prostredníctvom psychoanalytickej prizmy interpretuje ako substitúciu nemožnosti vykonať akt pomoci o generáciu staršej osobe z dôvodu predčasnej smrti vlastného otca. Murin akcentuje rešpekt k staršej generácii a tento postoj vníma i prezentuje ako „dlhotrvajúcu performanciu, ako sociálny umelecký projekt, ako aktivistický akt, ako filantropický umelecký čin, ako altruismus ako umenie, ako intervencia do sociálneho ready-made... ako beuysovská sociálna skulptúra.“[2] Zverejnením tejto nezištnej medzigeneračnej spolupráce a jej vtiahnutím do kontextu výtvarného umenia autor naplnil status stále živej sociálnej plastiky, ktorá má potenciál pretvárať spoločnosť.[3]

1 Projet získal medzinárodný ohlas na konferencii Truth is concrete v Grazi, 2012. Viac na: http://truthisconcrete.org/
2 Murin, M.: Rodové transformácie. Príspevok na konferencii Rodové aspekty súčasného umeleckého diskurzu (interdisciplinárne sympózium). Organizátor: Sekcia vizuálnych a kultúrnych štúdií, Centrum výskumu, VŠVU v Bratislave. Koncepcia: Jana Geržová, 24. 2. 2012, Nitrianska galéria, Nitra.
3 Viac na: http://kultura.sme.sk/c/5999850/aj-bozik-umenia-bol-spokojny.html

Michal Murin je rýdzim príkladom nezaraditeľného typu postmoderného umelca, ktorý netendenčne objavuje pre umenie témy a stratégie, ktoré sa takmer vždy v referenčnom kontexte ukážu ako nadčasové, potrebné a nesmierne zaujímavé. Nasledujúci rozhovor kladie primárny dôraz na problematiku teatralizovanej performancie. Nemenej zaujímavé sú však i aspekty subverzívneho prístupu autora k tvorbe a životu ako i aspekty vzájomného prestupovania reality umeleckej a žitej.

Anna Vartecká

→ Vlastné teatralizované performancie ste umiestnili kdesi do medzipriestoru neverbálneho experimentálneho divadla a akčného telesného umenia. Skúste definovať hranicu, kedy preniká do týchto počinov forma divadla viac ako forma akčného umenia? Je táto hranica vôbec definovateľná? Prečo vám nestačil terminologický „šuflík" nazvaný performancia?

← Dnes použijete slovo „šuflík" performancia, ale v čase, kedy sme my písali prvé texty v druhej polovici 80. rokov, na Slovensku poznali slovo performancia štyria ľudia. Úplne prvé predstavenie na javisku som realizoval v roku 1983 a nebolo len divadelné. Dnes by som povedal, že to bola kabaretná performancia. O pol roka neskôr sme to zahrali druhý krát pred 500 divákmi v kinosále na festivale umenia študentov vysokých škôl v Prešove. Balvan prešiel vývinom od viac divadelne ladených predstavení (1987-88) ku viac performačným vystúpeniam (javiskové aj vernisážové predstavenia, 1991). Ale bolo to dané aj genézou vzniku súboru, pretože Balvan sa zrodil na základoch divadla Labyrint II, ktorému predchádzalo divadlo Labyrint. Keď som ja prišiel do súboru Labyrint II v roku 1985, práve sa divadlo vrátilo z Kremnických gagov, kde bola realizovaná hra Hamlet osobitým pantomimickým spôsobom, ale už s poznaním Grotowského divadla. V roku 1985 som si v Poľskom informačnom stredisku kúpil knihu Laboratorium Grotowského. Vychádzali sme teda z avantgardnej divadelnej tradície, neskôr z japonského tanca butó, Antonina Artauda, Odin theater. Zo začiatku sme vystupovali na prehliadkach pantomímy – ale tam nás už po roku 1988 nevolali, vystupovali sme na festivaloch amatérskeho divadla na celoštátnych súťažiach sme sa delili o prvé pozície. Napriek tomu, že sme o svojich predstaveniach hovorili ako pohybovo - pocitovom divadle, divadelníci neakceptovali našu cestu o čom svedčí, že dodnes nás Divadelný ústav v Bratislave ani žiadne publikácie neevidujú ako divadlo. Začal som byť aktívny tak na poli experimentálnej hudby ako i konceptuálneho umenia. Balvan v rokoch 1987 – 1991 vystupoval na vernisážach zásadných výstav, ktoré sa konali i v netradičnom priestore. Keďže sme prostredníctvom pohybovej improvizácie telá inštalovali do týchto netradičných priestorov, začal som používať pojem inštalačné performancie. Niekedy sme reagovali na výtvarné dielo, inokedy som zas divadelnou, tanečnou, pohybovou akciou vytvoril inštaláciu. Paralelne v súvislosti so samizdatovým vydaním prekladu RoseLee Goldbergovej Performance Art (1988), na ktorom som participoval, sa terminológia rozšírila, a prijal som ako najlepšiu definíciu toho, čo sme robili pojem teatralizovaná performancia. V roku 1993 som pripravil samostatné číslo časopisu Profil 3/1993, kde už paralelne koexistujú aj zástancovia primárnosti akcie aj performancie. Niektorí teoretici dodnes používajú pre umenie strešný pojem akcia, ktorej súčasťou je i performance. Je to zložitejší problém. Keďže naše predstavenia nepoužívali dramaturgickú skladbu, nemali naratívne výpovede, boli skôr asociačno-intuitívne. Nedodržiavali sme dramatickú skladbu, divadelné prostredie to nedokázalo spracovať. Na druhej strane musím povedať, že akčné umenie, (mám na mysli klasickú konceptuálnu akciu), bolo z mojej strany vnímané s rezervou. A naopak, akční umelci zas brali performance len ako „divadlo", ktoré postráda niečo „vyššie". Dnes existuje vypracovaná terminológia, ktorá delí to veľké slovo performancia na 80 ďalších podkategórií. V tom istom čase som vystupoval aj so súborom Transmusic Comp., s ktorým sme realizovali hudobno-divadelné performance (v zmysle predstavenia, alebo výkonu). V Balvane sme jedno 30 minútové predstavenie ako celok „naštudovávali" jeden rok, nebolo to urobené alla prima, ako pri Transmusic Comp. aj keď to tak pre niekoho vyzeralo. Pravidelné skúšky a tréningy nám poskytovali improvizačné zručnosti.

→ Vašu tvorbu charakterizuje predovšetkým multi-interpretovateľnosť a takmer programové unikanie pred ultimatívnosťou. Akú roľu hrá v kontexte Vašej tvorby a teatralizovanej performancie tekavá autorská identita v permanentných prechodoch?

← Moja identita sa rysuje v zdanlivo odlišných polohách, ale má spoločného menovateľa a každým rokom je to viac zadefinovateľné. Prechádzal som paralelnými témami aj formami, ktoré koexistovali vedľa seba. Bolo to dané prostredím malého Slovenska, zúženého na hlavné mesto, resp. na jeho pár ulíc. Mám desaťročné, dvadsaťročné projekty, ale mám i samostatné diela, ktoré po mnohých rokoch zrazu majú spoločný základ a napokon sa ukážu ako celok.
V podstate každým svojim projektom skúmam svoju myseľ. Intímne povedané, zaujíma ma obzrieť sa a spätne rekontextualizovať cestu mojej mysle v minulosti, ako niečo, čo je dnes už mimo mňa.

Teatralizovaná performancia sprevádza veľkú časť mojej tvorby, pretože sú to aj hudobno-divadelné, tanečno-divadelné, experimentálno-divadelné výstupy. Keď sa sme nechali Balvan zaniknúť (1992), ako jediný z členov som zostal pôsobiť na umeleckej scéne. Pokračoval som teda v performanciách, ktoré mali v sebe aj teatralitu, verbálny prejav a od konca 90. rokov som začal realizovať tzv. prednáškové performancie (lecture performance, využívajúce prednášku ako formát) a taktiež dokumentárne performancie, v ktorých ide o zverejnenie dokumentárnych faktov.

Približne od roku 1991 používam pod vplyvom americkej literatúry a osobnej skúsenosti s americkými umelcami pojem teatralizovaná performancia (divadelná perfromancia). Faktom zostáva, že naše vystúpenia (performancie) výtvarníci odchovaní na konceptuálnych akciách nazývali „divadlom" s dešpektom a v pejoratívnom význame a dodnes sa s tým v súvislosti so spomienkou na Balvan nevyrovnali. Ale na pojmoch nezáleží, v podstate som mal tendenciu hľadať nie len obsahy ale aj formy.

→ Diverzia bývala tiež častým aspektom Vašej tvorby, je tomu tak stále?

← Keď robíte 20 rokov časopis Profil[4] a máte zoskenovanú celú slovenskú výtvarnú scénu, navyše sa 30 rokov venujete štúdiu svetového umenia, postupne začnete byť celkom logicky naladená anti-inštitucionálne. Vo svojej tvorbe neustále uplatňujem podvratné modely. Moja tvorba je podvratná už len tým, že nie je nikde. V čase, keď téma je už mainstreamom, moje práce nie sú do výstav zaraďované, ale keď sa následne realizuje reprezentatívna prehliadka, sú moje diela často datované najstarším ročením.
Model podvratnosti uplatňujem i pri vlastnom pedagogickom pôsobení, ktoré som si pre seba definoval ako kaučing. Finančné prostriedky nám nedovoľujú postaviť ideálne pracovisko na vysokej škole. Takže ja diverzifikujem pedagogickú činnosť mimo školu do exteriérových aktivít, kde je feedback oveľa zaujímavejší. Nie je to proti inštitúcii, ale je to aktivizácia študentov aj mimo kontext inštitúcie. Iniciujem študentov k organizovaniu vlastných festivalov alebo workshopov, k zakladaniu občianskych združení a spolu s kolegom Miroslavom Niczom im pomáhame získavať granty a oni potom realizujú také projekty o akých by sa im v rámci školy ani nesnívalo.[5] Snažíme sa tak testovať študentov už v rámci učebného procesu v treťom sektore.

4 Slovenský časopis Profil súčasného umenia/ Profil Contemporary Art Magazine
5 Napríklad: Lukáš Matejka, Akjetam Produkt. Viac na: http://www.myspace.com/akjetam; Občianske združenie Periférne centrá a ich projekt Landscape, Revisited (Nový pohľad na krajinu). Viac na: http://bystrica.sme.sk/c/6559329/unimo-rozhlad-na-ako-dominanta-krajinnej-galerie.html

→ Ako vznikol koncept projektu Tanec hypochondra? Máte nejaký konkrétny iniciačný zážitok?

← Bol som s priateľkou, na chalupe po svojich starých rodičoch tam, kde končí cesta, na Silvestra. Všade bolo po kolená snehu, zamrznutá voda vo vodovode. Ráno sme sa vybrali na zimný výlet na miestny kopec Magura, pod vrcholom sme stratili cestu na vrchol a keďže sme cestu späť poznali, len sme si užívali čas. Odrezal som dve dlhé lieskové palice, aby sa nám išlo lepšie. Mal som walkmana a niekoľko kaziet so sebou, medzi inými aj skladbu Tree pieces for gamelan od Lou Harrisona, amerického skladateľa. Priateľka bola kúsok odo mňa, práve som vyrúbal tie lieskové palice a išiel jej podať jednu z nich. Ale mal som slúchadlá na ušiach a tak ma napadlo podľa nich tancovať. To už som bol v Balvane päť rokov, takže to nebolo nič neobvyklé. Ten tanec vo veľkom snehu s dlhými palicami ma zaujal, užíval som si to. Dobehol som priateľku, a dal jej slúchadlá na uši a povedal, počúvaj a pozeraj. Zopakoval som už bez hudby pohyby, na ktoré som prišiel, v tom veľkom snehu. Priateľka si dodnes si na to spomína a vie že bola pri tom. Túto časť som ukázal na skúške s Balvanom, ako kontrapunkt k tomuto tancu kolegyňa pridala sekvenciu valčíka od Toma Waitsa. Tretia skladba, ktorú som dal do predstavenia bola od Martina Burlasa Hexenprozesse, na ktorej verejnej produkcii na hudobnom festivale som osobe participoval. Tým vznikol základný rámec hudobnej zložky, charakter hudby definoval aj choreografiu. Plná verzia pre troch členov Balvanu sa odohrala prvýkrát na Festivale intermediálnej tvorby (FIT, 1991) tri mesiace od prvého tancovania v snehu. Postupne ale porevolučná nálada a rôzne profesionálne záujmy členov súboru viedli k redukcii predstavení až napokon k zániku súboru. Dostal som pozvanie do Rakúska na intermediálne sympózium, a tam som dva týždne strávil nad predstavením, ktoré bolo sólovou verziou kolektívneho Tanca hypochondra. Sympózium bolo na majeri patriacemu Karlovi Schwarzenbergovi, v blízkosti bol zrúcaný hrad a tak som začal koncipovať predstavenie nanovo, pribudli prírodné materiály namiesto Waitsa som požiadal o improvizačnú kolotočovo tanečnú hudbu skupinu Ohmnibus. Napísal som k predstaveniu text, ktorý rozširoval multiinterpretačný prístup k jeho vnímaniu. Neskôr som túto sólovú verziu realizoval mnohokrát. Naposledy som Tanec hypochondra realizoval v Tokyu na festivale performancií NIPAF (2007). A práve toto predstavenie, ktoré je súčasťou môjho projektu Individuálny intuitívny folklór, zopakujem o ďalších 15 rokov a dúfam, že už s jedným z mojich synov. Tak chcem dať zadosťučinenie slovu folklór v názve projektu, keďže folklór by sa mal prenášať z generácie na generáciu, ak má byť skutočným folklórom, aj keď len intuitívnym a individuálnym.

→ Ako na svojich predstaveniach pracujete s rečou?

← V čase Balvanu – keďže to bolo divadlo pohybu tela a dovolím si povedať, že aj minimal dance, (ak zohľadníme to, čo sa za posledných 20 rokov udialo so súčasným tancom), použil som ako motto svojich predstavení text-artovú sentenciu, konceptuálnu inštrukciu: „Leťte moje údy kam chcete, robte umenie," (1989). Neskôr som použil inú variantu tejto vety pre verbálne predstavenia: „Leťte moje slová, kam chcete, robte umenie." Nepoužil by som slovo umenie, ak by existovalo iné slovo, ktoré by vysvetlilo to, čo robíme všetci. V rokoch 1985 – 1990 som používal na tieto svoje „zbytočnosti" slovo aktivity, aby som ich odlíšil od pojmu akčné umenie, (preferované medzi akademickými maliarmi a sochármi). Robil som aktivity, bol som teda aktívny. V thajskom jazyku slovo umelec neexistuje, používa sa tam označenie, ktoré vo voľnom preklade znamená „ten, čo robí neužitočne veci".

Príprava na zdanlivo improvizované pohybové predstavenia Balvanu bola systematická a bol to systém divadelných, meditačných a telesných cvičení. Práve táto pravidelnosť dovoľovala popri javiskových predstaveniach, ktoré boli exaktne koncipované, vystupovať aj v netradičných priestoroch a improvizovane reagovať na predpripravenú javiskovú štruktúru. Boli sme tak zohratí, že sme partnerov cítili a plynule a kontinuálne komunikovali, nadväzovali na akcie a navzájom sa dopĺňali. Nahodili sme si kostru vzťahov, polohy tiel, vrcholný obraz tiel. Ani sme si to neuvedomovali, ale pred predstavením sa každý sám utiahol do svojho vnútorného sveta a táto mentálna príprava pred predstavením naakumulovala energiu na predstavenie. Ale tak to je asi u každého, či u činoherného herca či u performera.

Príprava na predstavenie, kde viac rozprávam, je opäť v akumulovaní informácií, vo vytvorení schémy hovoreného slova, ktoré vyslovím prvý krát priamo pred divákmi. Niektoré predstavenia opakujem, niektoré sa udejú len raz. Keďže málokedy to organizátor nahrá na video, po dlhšom čase si sám pre seba pripomeniem udalosť tým, že si o nej pre svoj archív urobím rozsiahly zápis pod fotky, ktorý potom slúži ako jediná dokumentácia.

Povedal by som to takto. Je to skôr oral-historický a dokumentárno-sprostredkovateľský spôsob výpovede. Ak mám pripravenú prezentáciu na tému Zdravotní potíže, diéty a cvičení performérů,[6] tak je to konštrukt s nadsádzkou. Podobne bolo urobené predstavenie Zdravotné a dôchodkové zabezpečenie umelcov,[7] tam som formu prednášky prevzal zo školenia Americkej poisťovacej spoločnosti pre poisťovacích agentov na Slovensku. Využil som ich grafy, ale dodal vlastné obsahy, interpretácie a tento trojdňový kurz som si zaplatil a po pár dňoch, plný energie z kurzu, som v Brne na Skleněnej Louke realizoval hodinovú prednášku, v ktorej som načrel do zákulisia obchodných vzťahov medzi galeristami, teoretikmi a umelcami, sponzormi a donátormi a odkryl som neviditeľné pozadie možných transakcií, smerujúce k spokojnému a nedegradačnému dožitiu v starobe.

V toku reči počas predstavenia samozrejme používam hry, parafrázy, investigativitu a humor. Predstavenia majú niekoľko rovín: prvá je primárne pochopiteľná každému divákovi, ktorý sa cíti isto, že rozumie všetkému. Pod to je však vložená rovina s odkazmi, ktoré sú zrejmé len poučenému divákovi. Keďže práve oni sa cítia nadradene a kriticky, sú pre nich v predstaveniach pripravené „pasce". A tu sa zo mňa po predstavení stáva divák.

Je to hra a cez víkend idem na veľký rodinný nákup, stojím v radoch u nášho mäsiara a nič vážne sa nedeje...

6 Zdravotní potíže, diéty a cvičení performerů, (spolu s J. Valoch, M. Palla, V. Stratil, P. Kalmus, J. Steklík), akcia, Kabinet múz, Brno, 1998, autor projektu M. Murin
7 Přednášková performance Zdravotné a dôchodkové zabezpečenie umelcov , Skleněná Louka, Brno, 1999

Rozhovor Tomáše Knoflíčka s Jiřím Surůvkou

→ Jaký máš obecně vztah k divadlu? Osobně se mi zdá, že přinejmenším u nás si zachovávají výtvarníci vůči této umělecké disciplíně určitou rezervovanost, a pokud k ní tendují, tak spíše k různým postscénickým či postdramatickým formám divadla. Samozřejmě jsou tu třeba Daněk s Rozbořilem, Pěchouček a další, zdá se mi ale, jako by výtvarníci měli přece jen z ostatních uměleckých disciplín blíže třeba k hudbě, která je vyjadřovacími prostředky natolik odlišná, že ji můžou brát jako komplementární.

← Nevím, takto jsem o tom asi nepřemýšlel. Já jsem měl divadlo vždycky rád a chodil jsem do něj pravidelně od nějakých čtrnácti, patnácti let. V Ostravě to bylo Divadlo Petra Bezruče a Státní divadlo (dnes Národní divadlo Moravskoslezské), kam jsem míval i předplatné. Pravda ale je, že moje návštěvy byly často motivovány snahou vyvléct se z povinností doma a mít třeba výmluvu, proč nemůžu jet s rodiči na víkend na chalupu.

→ Nakonec jsi ale stejně založil kapelu, takže tvoje cesta k umění přece jen vedla i přes hudbu, ne?

← To bylo až po vojně. Neměli jsme ale dost písní, takže jsme mezi ně začali vkládat různé skeče. Já jsem byl na vojně v Brně a často chodil na představení Divadla na provázku, které od roku 1968 fungovalo pod brněnským Domem umění, a líbilo se mi, jak divadlo propojují s výtvarným uměním. U příležitosti letních představení, která hostila zahrada Moravské galerie, třeba organizovali různé výstavy. Nebyli tedy izolovaní – jako je to mimochodem v Ostravě dodnes – ale pokoušeli se o mezioborový dialog. Později mě podobně zasáhl třeba koncert německé skupiny Der Plan, která vedle Plzně a Košic vystupovala také v Ostravě. V zásadě šlo o čistou elektroniku, nástroje u nich suplovaly samplery, což znamenalo, že na pódiu vlastně dělali jenom divadlo. Každá píseň měla vytvořený scénický klip s výtvarnými rekvizitami, které si jako někdejší studenti düsseldorfské Akademie sami navrhovali.

→ A kromě toho?

← No v té době jsem objevil třeba Stanisława Ignacy Witkiewicze, polského meziválečného výtvarníka a dramatika, autora antiutopických románů, tvořícího pod vlivem drog – což mi tehdy dost imponovalo. Jeho absurdní divadelní hry, jako je Blázen a jeptiška, Šílená lokomotiva nebo Ševci, jsem sice znal jen z knížek, které u nás vyšly v 60. letech, i tak mě ale zasáhly a přišly mi docela avantgardní. Četl jsem tehdy také nějaké divadelní hry od Picassa, ale to byly – musím říct – spíše takové hříčky génia, který si myslí, že dokáže všechno. Hodně mě samozřejmě zasáhli i dadaisté nebo Alfred Jarry, na něhož jsem narazil díky Marenčinovým Análům patafyziky, seriálu vycházejícímu na sklonku 60. let v revue Světová literatura. Bral jsem si z toho především absurdní humor, futuristický humor, který mě oslovoval bezprostředněji než nějaký obecný koncept avantgardy.

→ Tento sklon se pak u tebe naplno rozvinul ve vašich kabaretech. Kdy se vlastně z kapely Vzhůru do dolů stává kabaret?

← Já jsem sice založil kapelu, ale neuměl jsem hrát na žádný hudební nástroj. Moje role tak spočívala v čemsi, co bych nazval „scénickým pohybem", a pak v takovém tom backgroundu, jako je dnes třeba VJing, zkrátka staral jsem se o vizuální prezentaci kapely. Tehdy jsme neměli čím promítat, takže jsme to spolu s několika dalšími spolupracovníky museli zahrát naživo. Kapela ale zanikla, protože se hlavní hudebník Jiří Dvořáček otrávil plynem. Na řadu proto přišla jakási hudebně dramatická pásma, která jsme většinou nacvičovali se spolužáky z pedagogické fakulty.

→ To mluvíš třeba o Synovi velké medvědice podle Karla Maye nebo o Mlčení podle Lee Harvey Osvalda?

← Ano. Syn velké medvědice nám třeba poskytl záminku obrátit jednotlivé charaktery, což znamenalo, že to sice bylo o Indiánech, ale Vinnetou nebo Old Shatterhand nebyli zrovna kladní hrdinové, a když jsme mluvili o „rudoších", každý věděl, že ve skutečnosti nemyslíme původní obyvatele severoamerického kontinentu. Zkrátka absurdní drama se značnou dávkou černého humoru, reagující na tehdejší černobílé vidění světa, jež nám bylo dennodenně předkládáno socialistickými médii. Prostředky jsme často měli stejné jako oni, jen ve vyhrocenější formě a s tím rozdílem, že my jsme vždycky spíše fandili těm druhým, tedy „padouchům". Na tomto principu pak vlastně byla vystavěna celá dramaturgie kabaretu, který ale postupně stále více nebýval charakteru literárního pásma. Ke kapele jsme se pak znovu vrátili až v 90. letech v rámci kabaretu Návrat mistrů zábavy.

→ Jak jste se vyrovnali s tím, že se s nástupem demokracie komunisti stali možná až příliš laciným terčem? Neměli jste obavu z toho, že si vás lidi zařadí po bok bavičů parazitujících na minulosti a nepřicházejících de facto s ničím originálnějším než pomyslným tancem na jejich hrobech?

← Určité riziko tu je, nemyslím si ale, že by se to nějak konkrétně týkalo nás. Vycházím v podstatě z toho, že většina neduhů, ať už individuálních či obecně společenských, má v zásadě univerzální základ. Konečně dodnes se v naší společnosti udržují mechanismy zavánějící totalitárními praktikami. Jen jsme zkrátka jednu modlu nahradili druhou.

→ Takže nehrozí, že byste třeba jako tebou zmiňovaní dadaisté přestali provokovat? Dada se přece začalo hroutit v okamžiku, kdy veřejnost na akce přicházela s očekáváním, že se jejich provokacemi pobaví. Hnutí, které vyžadovalo permanentní opozici, tak přišlo o přirozeného nepřítele a byl to tedy paradoxně úspěch u zasvěceného diváka, co jej dokázalo spolehlivě zničit.

← To je asi přirozené, že umění může pobuřovat jen omezenou dobu. Obvykle se uvádějí dva roky, za tu dobu si lidé stihnou přivyknout, nějaký čas o tom mluví a pak už tam chodí jen s nadějí, že se stanou svědky nějakého skandálu. Ten už ale zákonitě nepřichází, protože mezitím se z toho stala zábava pro snoby. Ještě horší je ale možná netečnost. Když jsme na začátku devadesátých let organizovali první ročníky Malamutu, řadu lidí přítomnost performerů v ulicích Ostravy pobuřovala, možná to brali i jako ohrožení jejich vlastního teritoria. Uplynula ale nějaká doba a lidem to začalo být jedno, nebyli třeba vůči nim ještě tak neteční jako v západní Evropě, ta prvotní emocionální reakce se z toho už ale vytratila. Psychologové třeba doporučují, že když máš strach z vystupování na veřejnosti, máš jít do obchodního domu, kde tě pohltí dav, ve kterém se můžeš klidně vymočit na zem, aniž by si toho kdokoli všiml. S našimi performancemi je to někdy dost podobné.

→ A co pocit trapnosti? Vy jste tento výrazový prostředek delegovali do role hlavního hybatele vašeho tvůrčího přístupu. Konečně i skupina Přirození, kterou jsi na konci 80. let spoluzakládal, se mohla jmenovat Trapní. Lze vůbec s trapností cíleně nakládat? Nestane se z toho tím, jak s ní systematicky pracujete, jenom jakási bezpečně kontrolovatelná hra, jakási zástěrka, která má zakrýt významnější nedostatky?

← No trapnost, to je pro nás skutečně stavební kámen, to umíme nejlíp. Tu se nemusíš učit, protože jsi trapný skoro vždy, když se pustíš na tenký led. Čili když člověk hraje a není herec, není zpěvák a zpívá nebo maluje a není malíř, tak je to trapné. Je to nedílná součást života, a proto se s tím dá dobře pracovat. I trapnost má ale samozřejmě svoji míru, někdy to až bolí a přestává být obohacující, už to není ani zrcadlo, to je prostě bahno. A náš kabaret vždycky osciloval mezi oběma póly, byly tam jak komické momenty, chtěné i nechtěné, ale bylo tam samozřejmě i to bahno.

→ A nakolik byl vlastně průběh vašich představení určován postavami hlavních protagonistů? Hrdinové kabaretu na mě neodbytně působí jako takové archetypy 20. století, jako postavy z tarotových karet nebo z kramářských písní předváděných na poutích, ale uzpůsobené moderní době. Konečně i manželé Ševčíkovi tě přirovnali ke klaunovi, další archetypální postavě, jejíž kostým je natolik výrazný, že svému nositeli nenabízí mnoho prostoru k vyvázání se z určité zaběhané role. Tvoje performance zase označili za dada-body-art prováděný na veřejných místech. Z obojího lze vysledovat, že důraz, který kladeš na kostýmní nebo obecně scénografickou stránku svých výstupů, je značný.

← Vnímám to jako takové panoptikum, namísto různě poznamenaných lidí a zvířat ale poukazuji spíše na různým způsobem vychýlené, negativní jevy. Navíc nemusí být ani nějak zvláštní, výjimečné, spíše naopak, všímám si především těch, jež jsou všeobecně rozšířené a lze je vnímat jako určující atributy běžného občana. Tedy někoho, na něhož není možné klást větší nároky, někoho, kdo spíše než aby vytvářel, konzumuje. Takových lidí je samozřejmě většina, pro zdravý vývoj společnosti je ale nutná i přítomnost elity, a té se nám – obzvlášť na Ostravsku, kde žiji – zoufale nedostává. Ostrava je vlastně takové jeviště úpadku. Až do války tady vedle sebe žily různé etnické komunity, židovská, německá, polská, které tomu městu propůjčovaly v podstatě kosmopolitní ráz. Nakonec tu ale vlastně zbyla jenom lůza, z čehož se město nevzpamatovalo dodnes. Totéž ovšem platí i pro zbytek republiky, byť třeba ne v tak explicitní podobě. Nám sice elitu nevyvraždili Rusové a Němci jako Polákům, nicméně my jsme se o ni připravili sami, nejprve v 50. a pak třeba v 70. letech. A ta dnešní rádoby elita, ať už polická či podnikatelská, se rekrutuje ponejvíce z konformního oportunistického prostředí, takže proces duševní devastace pokračuje nerušeně dál. Pro mě je v zásadě jedno, jestli dělám kabaret, performance, digitální tisky nebo maluji obrazy, disciplína je vedlejší, protože všechny stejně reflektují totéž, snaží se nějakým způsobem zvrátit tento proces pozvolného úpadku společnosti.

→ Takže umění přiznáváš potenciál aktivního, ne jen reflektivního společenského činitele? Myslíš, že do něj ještě dnes někdo vkládá takové naděje, jako tomu bylo například v případě některých výtvarných hnutí první půle 20. století?

← Já se identifikuji s teorií, že lidstvo je v podstatě ve svém vývoji permanentně pozadu za technickým vývojem. Etická rovina je nezřídka vnímaná jako marginální nevýznamná součást daného problému. Obzvlášť markantně tato skutečnost vystupuje na povrch v dobách převratných společenských změn, během válek, revolucí a podobně. Je to první břemeno, které se hází přes palubu. A jako druhá v pořadí jde samozřejmě kultura. Přitom já její přínos považuji za zásadní. Zůstaneme-li u námořní symboliky, zbavit se jí je de facto totéž jako zbavit se navigátora a několika dalších důstojníků. Loď, která zůstane jen s kapitánem a prostou posádkou, sice nějakou dobu dokáže plnit své funkce, daleko ale nedoplují. Kapitán si totiž poslušnost posádky získává jen prostřednictvím násilí nebo uspokojováním jejích elementárních pudů, takže při sebemenším výkyvu z kurzu hrozí otevřená vzpoura. A tak mi to tu stále připadá, jako taková loď po částečné vzpouře. Vzpouře, která byla sice potlačena, ale nevratně podlomila životaschopnost organismu celé lodi.

→ Pojďme teď připomenout tvoje aktivity na poli performance. Od 80. let jsi v tomto úzce spolupracoval s bratrancem Petrem Lysáčkem, ať už v rámci Předkapely, resp. Dua Lozinski nebo později po příchodu Františka Kowolowského do skupiny František Lozinski o. p. s. V čem vlastně spatřuješ nejpodstatnější rozdíl mezi těmito aktivitami a provozováním kabaretu?

← Pro Petra byl kabaret málo avantgardní, tehdy, už jako student AVU, měl blíže k čisté performance. A mě do toho vlastně vtáhl, přičemž naše úlohy spočívaly přibližně v tom, že on si něco předem vytkl a důsledně to sledoval a já mu to bořil. Myslel jsem na to, že i performance je svým způsobem divadlo a že musí probíhat v nějaké interakci s publikem. Proto nemám obecně moc rád taková ta rigidně konceptuální vystoupení, protože u takových umělec na publikum nedbá, vymyslí si koncept a striktně ho dodržuje, aniž by zohledňoval specifika dané situace. Mnohokrát jsem si prošel martýriem na různých vernisážích a festivalech, kde někdo takto vystupoval třeba celou hodinu i víc, a uvědomil si, že tudy cesta nevede. Performance podle mne musí být krátká, úderná, jasná, zábavná, nejlépe do pěti minut, déle ne. Duo Lozinski se tak vlastně stalo prostorem sváru těchto dvou koncepcí, proto jsem pak po nějakou dobu začal vystupovat samostatně a s Petrem se znovu sešel až později v rámci kabaretu.

→ Mluvíš o interakci s divákem. Do jaké míry jsou tedy kabaret nebo tvoje performance postaveny na improvizaci?

← Na začátku jsme se samozřejmě opírali o nějakou kostru, ta se ale mohla v průběhu měnit pod tlakem okolností. Kolikrát jsme ani neměli vymyšlenou pointu, takže když jsme to uznali za vhodné, padla jenom opona a pointa byla na světě. Často ale pointa vyplynula časem. Na začátku, takové tři čtyři kabarety, jsme měli pokaždé nový program. Z toho jsme pak vybrali to, co přežilo, a dál jsme to pak pilovali podle reakcí publika apod.

→ Takže jste to brali trochu i jako veřejnou zkoušku?

← Jistě, problém amatéra je v tom, že nejlepší je hned poprvé. Opakováním se jeho výkon zhoršuje, protože se začíná vytrácet spontaneita, a také se začíná nudit, což je na něm – na rozdíl od profesionála – snadné poznat.

→ V tomto vám, předpokládám, pomáhala také pozvolná obměna „ansámblu“. Souhlasíš?

← V zásadě ano. Kabaret jsme začínali s mými vrstevníky, jako byl Miroslav Chudej, Jaroslav Žíla, Jan Balabán, Marek Pražák, Ivo Kaleta. Postupně ale přicházeli další účinkující jako Martin Režný, Kakalík, Martin Jindra, takže se z toho stala vícegenerační záležitost. Když jsem pak začal učit, rozšířil se soubor o další generaci mých studentů, třeba o lidi ze skupiny Record nebo I love 69 popgejů. Ten generační vývoj byl důležitý, nakonec to na něm ale také skončilo. S lidmi o generaci a víc mladšími samozřejmě nemůžeš názorově rezonovat tak jako se svými vrstevníky. Může nám jít třeba o stejnou věc, ale přístup a celková poetika jsou logicky jiné. To je také důvod, proč kabaret naposledy vystupoval v roce 2007 ve wroclawské galerii Awantgarda a od té doby hibernuje.

→ **Několikrát jsme v rozhovoru zmínili dadaisty, ty jsi s Denisou Fialovou také v roce 2004 vystupoval v curyšském kabaretu Voltaire. Jak velký význam to pro tebe mělo?**

← Určitě velký, i když dnes se jedná spíše o takovou mondénní kavárnu pro intelektuály. Část jejího kulturního programu se nicméně stále orientuje na performance, paradoxně ale ne na tu „dadaistickou", nýbrž „konceptuální". Takže náš výstup se vlastně nesl v duchu návratu ke kořenům, k dada. Jako kouzelník jsem po obecenstvu metal tuříny a zdestruoval, co se dalo. Nebo jsem od dobrovolníků vybral hodinky a namísto, abych je třeba nechal zmizet, jsem je roztloukl v hmoždíři. Gradovalo to tím, že jsme spolu s těmito dobrovolníky, jimž jsem nasadil shemaghy, palestinské šátky, zajali ředitele kabaretu a „sťali" mu hlavu v parodické připomínce teroristických videí z YouTube či Al Jazeery. Divákům se to ale líbilo, intelektuální publikum je totiž trochu masochistické, a když ho chytneš pod krkem, tak se mu to do jisté míry zamlouvá.

→ **Takže jde trochu i o manipulaci?**

← Podle mě jsou v zásadě dva typy umělců. Ten první si vytváří vlastní svět, do kterého uniká, a ten druhý naopak reaguje na běžnou realitu, angažuje se. Mně je vlastní druhý přístup, což znamená, že pokud dostanu nějaký stimul, musí to hned ven a k tomu je – spíše než třeba obraz – vhodnější bezprostřední akce, performance nebo kabaret. Divadlo je dnes také brané jako součást zábavního průmyslu, jako umělecká disciplína těšící se kupříkladu ze strany státu či města větší podpoře než výtvarné umění. Takže teatrálnost, kterou užívám, lze považovat i za součást strategie, jak posílit dopad toho, co dělám. Když se ještě vrátím zpět k akci, kterou jsme realizovali v kabaretu Voltaire, v té nešlo jen o prvoplánovou provokaci, my jsme ty lidi totiž zábavnou formou de facto vmanipulovali do role, která jim není vlastní, a učinili z nich tak cosi jako spoluviníky. A tak se to momentálně děje i v globálním měřítku.

Dimenze teatrality / The Dimension of Theatricality

Řada / Series: Projekty / Projects
Editor: Vendula Fremlová
Texty / Texts by: Jakub Čermák, Josef Daněk & Blahoslav Rozbořil, Vendula Fremlová, Tomáš Knoflíček, Terezie Petišková, Jiří Surůvka, Anna Vartecká, Andreas Wegner
Grafická úprava / Graphic design: David Janošek
Překlady / Translation: Lucie Fremlová
Vydání první / First edition
Počet stran / Number of pages: 56
Náklad / Print run: 500
© 2012
ISBN FUD: 978-80-7414-540-7
ISBN LVU-VUL: 978-80-85097-41-2

dimenze teatrality

the dimension of theatricality

Publikaci vydala Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem spolu s obecně prospěšnou společností Lidé výtvarnému umění – výtvarné umění lidem v Ústí nad Labem.
Published by the Faculty of Art and Design at Jan Evangelista Purkyně University in Ústí nad Labem in conjuction with Lidé výtvarnému umění – výtvarné umění lidem, o. p. s. (People for Visual Arts – Visual Arts for People, public benefit corporation) in Ústí nad Labem.

Fakulta umění a designu Univerzity J. E. Purkyně v Ústí nad Labem
Pasteurova 9, 400 96 Ústí nad Labem
Tel.: +420 475 285 111
www.fud.ujep.cz

Lidé výtvarnému umění – výtvarné umění lidem, o. p. s.
Velká hradební 19, 400 01 Ústí nad Labem
e-mail: fillovka@volny.cz www.gef.cz

Realizace výstavy Dimenze teatrality včetně vydání katalogu byla umožněna díky finanční podpoře následující instituce: Ministerstvo kultury České republiky, Ústecký kraj, Město Ústí nad Labem, Česko-německý fond budoucnosti, Fakulta umění a designu Univerzity J. E. Purkyně v Ústí nad Labem. / The exhibition entitled The Dimension of Theatricality and the publication of the exhibition catalogue have been made possible thanks to financial support from the Ministry of Culture of the Czech Republic, the Ústí Region, the City of Ústí nad Labem, the Czech – German Fund for the Future (Der Deutsch-Tschechische Zukunftsfonds), the Faculty of Art and Design at Jan Evangelista Purkyně University in Ústí nad Labem.

MINISTERSTVO KULTURY

FUD UJEP

ISBN 978-80-7414-540-7
9 788074 145407