Kubart, Tomáš; Czirak, Adam

Umění má "komunikativní rozměr mlčení" : rozhovor s Adamem Czirakem

Theatralia. 2018, vol. 21, iss. 1, pp. 181-185

ISSN 1803-845X (print); ISSN 2336-4548 (online)

Stable URL (handle): https://hdl.handle.net/11222.digilib/137917
Access Date: 16. 02. 2024
Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

MUNI ARTS Masarykova univerzita Filozofická fakulta

Digital Library of the Faculty of Arts,
Masaryk University
digilib.phil.muni.cz

Umění má „komunikativní rozměr mlčení“
Rozhovor s Adamem Czirakem

Tomáš Kubart

Maďarský badatel Adam Czirak působí na Institut für Theaterwissenschaft berlínské Freie Universität, je vedoucím projektu *Akční umění za železnou oponou* (*Aktionskunst jenseits des Eisernen Vorhangs*) a spolupracuje na projektu Eriky Fischer-Lichte *Kulturen des Performativen*[1], jehož cíl je stanoven jako „hledání spojení mezi performativitou a textualitou, jakož i mezi funkcemi a významy performativity v hlavních komunikačních meznících středověku, raného novověku a moderny.“

[TK] V jednom ze svých textů píšete, jakým způsobem je v totalitě „kulturně-diktátorsky“ zneužíván jazyk a jak jsou mnozí umělci přinuceni k mlčení. Zároveň je pro ně ale mlčení prostorem tvorby: „akustické se stává přímo necenzurovatelným a nekontrolovatelným“[2]. Může být totalitní prostředí a politická represe předpokladem vzniku a vývoje uměleckých forem happeningu a performance, u nichž nelze podrobovat přípravnou složku (text) cenzuře?

[AC] Ano, s tím souhlasím. Diktátorské režimy a jejich cenzorské praktiky v kulturní oblasti můžeme sledovat nejen v jejich represivních aspektech. Navzdory zákazům psaní, vystavování i vystupování byli performeři v tehdejším východním bloku například schopní rozvíjet kreativní a občas i subverzivní praktiky politického umění. Pokud vnímáš cenzuru jako generativní sílu umělecké kreativity, logicky z toho vyplývá, že reglementace byly neoddělitelně spjaty s produktivním vyjádřením struktury komunikace a prostoru, bez ohledu na všeobecně zřejmé. Lze dokonce říci, že cenzurní omezení dodávala performance nepřímo politickou konturu a spoluurčovala také estetiku díla. Během svého výzkumu zaměřeného na umělkyně a umělce, kteří se zabývali performance a pracovali v socialistických společnostech[3] 20. století, jsem skutečně narazil na řadu *tichých* akcí. *Odmítnutí řeči* se v těchto případech ukazuje jako jediná možnost pro získání odstupu, jenž umělci umožňuje se emancipovat od univerza zneužívaného jazyka. Jindřich Chalupecký již roku 1948, tj. několik měsíců po nástupu Sovětů k moci, viděl nebezpečí ve svévolném obsazení vedoucích pozic manipulovatelnými soudruhy, což povede k rozšíření cynické rejdy a prázdných příslibů, a tudíž k nerozhodnému smíšení faktického a fikčního

1 *Performativní kultury*

2 „das akustische wird gerade dann unzensierbar und unkontrollierbar“

3 „realsozialistischen Gesellschaften“

obsahu. Chalupecký ve své studii „Intelektuál za socialismu"[4] zmiňuje dvě možnosti alternativního politického jednání. Buď může člověk riskovat, pozvednout hlas a konfrontovat se, jenže v takovém případě bude označen jako *agent provokatér*, případně obviněn jako špión nebo agent nepřátelské mocnosti. Tato možnost byla pro Chalupeckého neefektivní, tudíž upřednostňoval druhou možnost kritiky: „Anebo bude mlčet a zanedlouho tím na sebe upozorní."[5] (CHALUPECKÝ 1997: 10–21) Co v *performanci mlčení* – například v tvorbě happeningů Milana Knížáka – působilo v politické rovině, bylo tiché vyjádření existence, jejíž moc nespočívá v argumentačním sebeuplatnění, nýbrž ve vystavení jakéhokoliv proudu řeči, jakékoli sebeprezentace.

[TK] „Happeningy mají tu zázračnou vlastnost, jako mají houby...rostou všude[...]",[6] napsal Allan Kaprow v dopise Jindřichu Chalupeckému. Jak si vysvětlujete souběžný vývoj happeningu na přelomu 50. a 60. let v regionech relativně svobodných (New York, Ósaka, Vídeň) a totalitárních (Československo, Maďarsko, Polsko)?

[AC] Je zajímavé, že výrazný rozdíl nespočívá v estetických formách happeningu, ale v jejich dalším vývoji koncem 60. let, což lze velmi dobře pozorovat na příkladu československé umělecké scény. Po vpádu vojsk Varšavské smlouvy a radikálním přeobsazení stranických špiček bylo zřejmé, že proklamovaný „socialismus s lidskou tváří" a liberální hodnoty musí v této zemi zůstat nadále utopiemi. Pražské jaro znamenalo skutečnou cézuru, která oddělila nadějnou fázi demokratizace od následného depresivního období skepse. Tato periodizace se vysrážela také v performativním umění. Milan Knížák, hlavní postava první generace československého performativního umění, projevil v 60. letech velký zájem o herní akce v ulicích nebo v továrních halách, to vyvstalo analogicky k americkým happeningům, což sloužilo rovnostářské společnosti „mimo" společnost, a potom směřovalo k možnosti dočasného úniku ze stávajících pořádků a každodennosti. Po roce 1968 se tyto formy umělecké praxe v mnoha zemích východního bloku radikálním způsobem změnily. Zde mějme na paměti ukončení balatonboglárského vystoupení kapel v Maďarsku (1972) nebo omezení umělecké svobody projevu v NDR po zbavení občanství Wolfa Biermanna (1976). Performeři si pro sebe utvořili neoficiální „druhou veřejnost" a své akce prováděli ve sklepích, v tajných soukromých prostorech příp. v přírodě, tj. na druhé straně rádiu dovoleného. Umělci východního bloku byli nuceni k tomu reagovat na momentální a stále se měnící politickou situaci flexibilním způsobem a neustále hledat nové možnosti vyjádření.

[TK] V době dopisování své diplomové práce jsem se domníval, že za rozvojem happeningu stojí dva hlavní faktory: určitá míra represe ve společnosti a funkčně rozvinutý galerijní systém.

4 Tato stať „Intelektuál za socialismu" byla mylně považovaná za tzv. „Halasovu závět". Chalupeckému ji tehdy otiskl zahraniční tisk prostřednictvím italského bohemisty Angela Ripellina, který dal textu nový název a nového autora (více viz SEDLÁKOVÁ 2009).

5 „Alternatively, one may decide to keep silent, but this too will provoke suspicion." Jindřich Chalupecký: „The Intellectual under Socialism", (POSPISZYL a HOPTMAN 2002: 30–37), Czirakova citace na s. 37. Zde jsem použil český originál z vydání (CHALUPECKÝ 1997).

6 „Happenings have that marvelous quality of mushrooms...they come up all over the world[...]."

Prvním impulzem poválečnému akčnímu umění tak byly cenzura a represe, uplatňované ze strany státu, druhým dekomodifikace umění: „vystoupení z galerií". Jaká byla situace galerijního provozu ve východní Evropě 50. let? Konaly se první happeningy také zpočátku v galeriích (jako tomu bylo v té době v New Yorku)?

[AC] Pokud se nepletu, byly umělecké scény ve východní Evropě 50. let 20. století tak silně ovlivňovány doktrínou socialistického realismu, že happeningy se mohly konat nejprve až v období tzv. tání. Milan Knížák z Československa, Tamás Szentjóby a Gábor Altorjay z Maďarska uvedli své první happeningy v 60. letech. Rozhodně to bylo ve východní Evropě tak, že happeningy v první řadě vyjadřovaly kritiku silně konformní a přepolitizované každodennosti. Druhý argument však v této oblasti nehrál velkou úlohu, protože v socialistických zemích až do 80. let 20. století žádný umělecký trh neexistoval, zatímco v kapitalismu bylo umělecké nastavení mimo trh jen stěží možné. Tuto okolnost spatřovalo mnoho neoavantgardních umělců jako příležitost, jež osvětlila jejich možnosti uměleckých aktivit, protože díky ní mohli uniknout tlaku produkce, což vítali jako osvobození od tendencí soutěživosti a ekonomizace v umění.

[TK] Co znamená vaše „kommunikative Dimension des Schweigens" (komunikativní rozměr mlčení)? Jak by mohlo toto gesto mlčení souviset s gesty Johna Cage a Marcela Duchampa a s postupným převzetím jeho funkce do slovníku postmoderní divadelní režie (Robert Wilson, Romeo Castelluci)?

[AC] Co se *odehrálo v tichu* má co dočinění s oddělením se od něčeho, co se ještě nestalo. Pokud jde o východoevropské performační umění je „*komunikativní rozměr mlčení*" ovlivněn dvojí logikou. Rámování mlčení u Johna Cage nebo u Warholova šestihodinového filmu *Sleep* vsugerovává skutečnost, že gesta oněmění, případně nicnedělání znamenají kulturní hranice jako výrazné téma performačního umění. Hudební skladba *4'33''* Johna Cage, v níž nezazní jediný tón, vyvolala skandál, protože Cage tím zrušil minimální definici hudby a zcela podkopal očekávání publika. Východoevropské *tiché akce* nejsou situovány pouze do roviny kritiky představování a mimeze, nýbrž také do roviny politického pozdvižení hlasu, jsou existenciální podmínkou umělcova bytí (*Dasein*). Neoavantgardisté ze střední a východní Evropy uplatňovali *gesta mlčení* jako jedinou možnou metodu reprezentace (ve smyslu zastupování a politického hlasování). V tom spatřuji rozdíl mezi čistě estetickým způsobem inscenování *mlčení*, jak je známe již od Čechova přes Ionesca nebo Becketta až k tichým *Tableaux* Roberta Wilsona, Christopha Marthalera nebo Romea Castelluciho. I v těchto případech rozvíjelo mlčení komunikativní rozměr, na což mezi jiným poukazuje Claudia Benthien: ticho v divadelní situaci vlastně zrcadlí permanentní mlčení přihlížejícího, a to reflektuje asymetrickou komunikační strukturu divadla. Odpovídajícím způsobem může být toto ticho také vnímáno jako rušivé a dráždivé, protože maří konvence divadelního vnímání a komunikace.

[TK] Autoři jako Hofmannsthal, Mauthner nebo Musil nahrazují jazykové symboly a obhajují je mystickou tradicí, podle níž je mlčení (např. ve středověkých mystériích) vyjádřením božské zkušenosti. Vnímáte rozvoj fenoménu ticha a mlčení od 19. století napříč 20. století?

[AC] To je důležitý bod. Do této tradice můžeme zahrnout i Waltera Benjamina, který přiřazuje tichu zvláštní roli v opozici vůči aktivitě a pasivitě a eliminuje zdánlivě oddělené rozlišení mezi řečí a ne-řečí. Také Hofmannstahl nebo Mallarmé objevují v *tichu/mlčení* politickou taktiku, poukazují tím na hranice toho, jak lze mlčky říct vyjádřit, aniž by se o něčem konkrétním hovořilo. Tato logika artikulace také spojuje v mých očích *autory ticha* v 20. a 21. století. *Ticho* není choroboplodným znamením selhání nebo kapitulace, ale je znamením odporu a zaváhání před artikulací, jíž nelze vyjádřit slovem, a žádný řečník ani žádný materiálový nosič je nemohou dostatečně vyjádřit. Avšak do jisté míry kompenzačně odhalují „pravý jazyk", který iniciuje a vůbec umožňuje každé nové používání jazyka.

[TK] Jak vnímáte tzv. „performativní obrat"? Operuje s tímto pojmem ještě německá divadelní věda? Nejde trochu také o to, „od čeho" se tímto „obratem" pozornost akademiků odvrátila?

[AC] Pozornost věnovaná performativním rozměrům divadelní situace byla v posledních desetiletích velmi důkladná, protože se zaměřuje na situaci performance a pokouší se přesněji popsat dynamiku mezi plánovaným a neplánovaným, symbolickým a smyslným. Ne bez důvodu vznikají dodnes významné publikace, které se trvale zaměřují na performativní, situační a interaktivní momenty představení, protože participační nebo imerzivní divadelní formy lze v současném divadle jen stěží analyzovat. Inscenace, které nejsou založeny na textovém základu a každý den probíhají jiným způsobem, pokračují v estetické tradici, na niž divadelní věda reagovala „performativním obratem". Přesto bych s vámi souhlasil, že obrat k performativní dynamice samozřejmě přispěl k vyloučení jiných faktorů, což vedlo k tomu, že například textualitu, historické nebo (mezikulturní) ukotvení současného divadla bylo věnováno méně pozornosti. To se v současné době mění, pomysleme jen na dispoziční výzkum v Giessenu, na transkulturní divadelní vědu v Lipsku nebo na reflexi afektivní dynamiky v divadelních situacích z transnacionální perspektivy v Berlíně.

[TK] Jsou pro vás relevantní kategorie performativity a teatrality?

[AC] Myslím, že oba termíny se po určitém období staly základem koncepce divadelních a kulturních studií. Dokonce i když jsou oblasti jejich významu a užití jasně definovány, budou nejen relevantními, ale vytvářejí i ústřední kategorie teatrologického diskursu. V případě performativity je zřejmé, že tento koncept již není omezen pouze na koprezentní situace[7] a vzájemné interakce, ale také na scény nepřítomnosti a odmítnutí, také ticha nebo nečinnosti. Musíme doufat, že potenciál pro otevření nových obzorů a rozšíření jejich významové oblasti se z žádného z těchto pojmů neztratí.

7 „ko-präsentische Situationen"

Bibliografie

CHALUPECKÝ, Jindřich. 1997. *Tíha doby: stati o časových souvislostech a situacích kultury: 1968–1988* [Weight of Time: Essays on Temporal Contexts of and Situations in Culture: 1968–1988]. Olomouc: Votobia, 1997: 10–21.

POSPISZYL, Tomas a Laura HOPTMAN (edd.). 2002. *Primary Documents: A Sourcebook for Eastern and Central European Art Since the 1950s*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2002: 30–37.

SEDLÁKOVÁ, Kateřina. 2009. *Jindřich Chalupecký o umění. Úvahy ze 40. a 60. let* [Jindřich Chalupecký on the Art. Essays From the 1940s and 1960s]. Diplomová práce [Final Thesis]. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity. Brno: Masarykova univerzita, 2009.