

# Yesterday

## E-mailový rozhovor Barbory Klímové a Vladimíra Havlíka, realizovaný od 2. do 22. 5. 2009

Rozhovory o tvých performancích a obecně o tomto druhu umění v 70.–80. letech v Československu spolu vedeme od roku 2006, kdy jsem se začala touto oblastí zabývat díky projektu REPLACED – BRNO – 2006. Vybavuji si moment, kdy jsi mi letos v zimě poprvé ukázal první z filmů (*Jestrdej*) z tvého soukromého archivu. Hlavou se mi honila především otázka: Proč jsi se o existenci filmových záznamů nikdy nezmínil? Mohl bys přiblížit jejich historii a důvody, proč jsi je nikdy nezveřejnil? Případně co bylo zásadním důvodem nezmínit se o nich ani v našich soukromých rozhovorech?

Důvodem, proč jsem se o filmech nezmínil, byla jejich nedokončenost. Všechny kotouče zůstaly v původním nesestříhaném stavu, k plánovaným dotáčkám nikdy nedošlo. Tohle ulpění na počátečním záměru mi nedovolilo filmy prezentovat. Teprve tvůj pohled, osvobozený od autorské frustrace z chybějících záběrů, mi ukázal možnost vnímat filmy takové, jaké jsou – v surovém stavu bez dodatečných zásahů. Uvědomil jsem si, jak se za těch 25 let od jejich vzniku změnil způsob vyprávění. Pauzy, mezery, chyby, opakování záběrů, rozostření, nečitelnost, nelogičnost, nelineárnost… to vše je z dnešního pohledu čteno jinak. Jazyk se změnil. Samozřejmě jsem teď rád, že jsem filmy nesestříhal, určitě by byly víc popisné, doslovné. Na druhé straně se nechci stavět do role klasického filmového experimentátora a tvrdit, že jejich podoba byla záměrná. Důležité je, jestli dokáží diváka oslovit, to ostatní jsou jen fabulační snahy po doplnění logiky příběhu. Autor má obyčejně tendenci snášet argumenty podporující jeho tvůrčí integritu. U mě však zůstala vždy řada spojů viset volně ve vzduchu.

**Můžeš být konkrétnější? Jaký byl tvůj původní záměr?**

Chtěl jsem natočit „normální“ nezávislé filmy. V případě *Jestrdej* a *Ostříhal* se mělo jít o undergroundovou moralitu. Dlouhomasý neoficiál dělá divné – rozuměj absolutně svobodné – věci a v určité chvíli uvidí svoje alter ego, sama sebe ostříhaného a oblečeného jako establišmentáka, jenž neoficiála kriticky pozoruje. Natočil jsem jen záběry s dlouhými vlasy, k dotáčkám po ostříhání už nedošlo. Možná by se to mohlo dokončit teď. Možnost rekonstruovat původní záměr a zahrát si sebe sama před pětadvaceti lety je docela vzrušující… Další filmový kotouč, který jsem pracovně nazval *Fragmenty*, zachycuje krátké sekvence jakýchsi „ozvláštněných“ dokumentů. Vzpomínám si, že Eda Cupák, který stál za kamerou, je nazval *Havel Turkem, hudebníkem a turistem* (e je tam schválně). V podstatě šlo o zachycení běžných činností, jako je hraní na flétnu, studování mapy, jedení rohlíku či pití piva. Do obyčejných dokumentárních záběrů se ovšem vmísí vždy nějaká zvláštní věc (z flétny se začne kouřit, sklenice začnou pochodovat po stole a rohlík sebere turistovi chlap s maskou). Zaujalo mě, že jsi pro tento „performanční vstup“ použila výraz „řádění“, což byl termín, který používala pro své spontánní akce brněnská skupina Ra, shromážděná počátkem 40. let kolem Václava Zykmanda. A ještě jsi k filmům měla několik zajímavých poznámek, které si už přesně nevybavuji. Mohla bys je připomenout?

**Zůstanu zatím u prvních dvou filmů. To, co mě na filmu *Jestrdej*, který jsem s tebou prvně viděla a který jsi doplnil současným autobiografickým komentářem-titulky,<sup>1</sup> na první pohled zaujalo, byla krátká větička ve smyslu: „Myslel jsem si, že jsem příslušníkem undergroundu, protože mám dlouhé vlasy“. Vyznívalo to sebeironicky, ale svým způsobem to pro mě byl motiv k rozvíjení projektu. Člověk se ve tvých filmech setkává s vizualitou, která, podle mě, svádí k zaběháným představám o neoficiální kultuře 70.–80. let. Vidí postavu oblečenou ve stylu hippies s dlouhými vlasy, v prostředí nesoucím charakteristické znaky 70. let v ČSSR. Osobně si podobnou atmosféru automaticky spojuje s heroickými příběhy disidentů nebo příslušníků undergroundu. Myslím, že to souvisí mj. s tím, že v reflexích naší nedávné kulturní historie není ještě dostatečně zmapovaná škála mezi oficiální a neoficiální kulturou. Pociťuji také nedostatek diskuze na téma rozdílů v kulturní a společenské situaci 70. a 80. let, a hlavně si uvědomuji stále přítomné odsuzující nebo naopak heroizující černo-bílé vidění. Při sledování tvých filmů ale zjišťuji, že před sebou mám úplně osobní příběh člověka,**

který se v autentickém prostředí doby, v níž filmy vznikly, chová srandovně, teatrálně „nezávisle“. Myslím, že i když jsme nakonec z různých důvodů vynechali tvůj současný komentář, nevznívají tvoje filmy definovaně, a už vůbec ne moralistně. Svým způsobem můžeme nyní na místě onoho establišmentáka neoficiála pozorovat. Jak dneska toho druhého vidíš ty? Můžeš přiblížit svůj život a postoje v době, kdy filmy vznikaly?

Status neoficiála, který si nechce zadat s establishmentem (zároveň chce ovšem vystudovat establishmentem kontrolovanou vysokou školu), záležel na míře vnitřního odporu. Ta se dala těžko nastavit dopředu, člověk svými postoji a činy vytvářel situace, které ho mohly k vyhazovu ze školy lehce dovést. Nicméně pokud proti totalitě nevystoupil přímočaře politicky, měl při troše štěstí šanci věci vybalancovat. Byl to jednoznačně pohyb v oblasti sedé zóny. Znamenalo to například zcela oddělit studium výtvarné výchovy (nekonečné kreslení a malování podle modelu) od vlastních mimoškolních aktivit. V rámci neoficiální kultury to pro mne znamenalo rozhodnutí nepodepsat Chartu, přestože jsem bydlel v podnájmu u chartisty G. Janečka a lidé, kteří se o něj scházeli, mi byli sympatičtí. Někdy to znamenalo dost těžké psychické trauma. Když se mě Petr Cibulka zeptal, proč nechci Chartu podepsat, když souhlasím s jejím zněním, musel jsem po pravdě přiznat, že se na to necítím a unést jeho tirádu na téma mé zbabělosti. Politické aktivisty jsem samozřejmě obdivoval, ale nedovedl jsem si představit vlastní politicky zaměřenou protirežimní práci. Na nedávné konferenci Multiplace v Brně odpověděla Keiko Sei na otázku, koho zvou na workshopy o současném umění v totalitní Barmě tak, že rozlišují mezi lidmi, kteří chtějí svobodně tvořit a poznávat na bázi platformy současného umění, a „hard core disidenty“, kteří chtějí platformy využít k protirežimní agitaci. Ty na svá setkání nezvou. To je myslím i velmi přesný popis situace v 80. letech u nás. Bytové divadlo s účastí Vlasty Chramostové a performance Jiřího Kovandy jsou politicky rozdílné světy. Nezáleží na tom, co bylo více nebo méně statečné, ale co bylo vnitřně důležité pro jednotlivé účastníky neoficiální scény. Přímý politický protest a progresivní umění nebyly synonyma. O tom svědčí nakonec i příběh Plastiků, kteří chtěli „jen hrát svoji muziku“. Myslím si, že se politická kritičnost ve filmech *Jestrdej* a *Ostříhal* se skutečně odvíjí od prostého faktu „nošení dlouhých vlasů“. To byl v totalitním režimu jasný (viditelný) vzkaz establišmentu: „Se mnou nepočítejte, neostříhám se, seru vám na kariéru ve vaší režii“.

**Shodli jsme se, že důležitým momentem výstav je otázka hranic každodenního života a umění – soukromého, občanského a uměleckého postoje. Mohl bys v souvislosti se svými filmy přiblížit, čím a jak jsi v době jejich vzniku žil? Jaké jsi měl v tehdejším prostředí vyhlídky a sny?**

Filmy i akce vznikaly zcela mimoběžně. Škola nás nebavila a potřeba dělat něco jiného a jinak se potkala s impulzem z oblasti akčního umění a „avantgardního“ filmu. U filmů, které vznikaly ve spolupráci s Edou Cupákem, platilo pravidlo, že vše natočené musí být zachováno, ani políčko nazmar. Tento princip je nejlépe vidět na cestopisu *Navzájem*. Hranice mezi uměním a životem pro mě samozřejmě existovala. I když život v komuně u G. Janečka přinášel spoustu podivuhodných situací, nepovažoval jsem je za umělecké akce. Vědomá aktivita začínala pozváním fotografa nebo kameramana. Vše, co bylo zaznamenáno od chvíle, kdy začal dokumentovat, se pro mě stávalo „realizací“. Posun k pocitu, že jde o něco víc než zábavu, závisel také na mé vnitřní koncentrovanosti před akcí a víře v proměnu skrze ni. To, že jsem některé akce považoval za důležitější a jiné za marginální, se časem měnilo. Filmy byly dlouhou dobu zapomenuty, protože se neprotnuly s možností ukázat je v nějakém smysluplném kontextu. Po ukončení univerzitních studií jsem si v roce 1983 vědomě zvolil zaměstnání nočního hlídače. Míra nezávislosti a vnitřní svobody se natolik zvětšila, že jsem paradoxně přestal mít potřebu tvořit. Hlavním problémem byla povinná vojenská služba – to se vyřešilo hospitalizací v psychiatrické léčebně (což byla sama o sobě neskutečná performance, lépe řečeno „hra doopravdy“). Na tomto konfliktu je postaven film *Ostříhal* se – otázka zněla: Jít do léčebny s dlouhými vlasy a vystavit se podezření z vyhýbání se vojenské službě, nebo se raději ostříhat? Poté co jsem dostal modrou knížku,

nebylo de facto co řešit. Rytmus nočních služeb v Povodí Moravy (četba a volné přemýšlení pod hvězdnou oblohou), denního vyspávání a večerů strávených s přáteli vedl ke zcela solitérnímu životnímu rytmu, který se skoro neprotínal se společenským děním. Jediným snem bylo dostat se nějak oficiálně na Západ, protože k emigraci jsem neměl dost odvahy. Takže jsem si podával žádosti o devizový příslib, samozřejmě bezvýsledně, a začal si dopisovat s několika západoevropskými a japonskými dívkami. Časopis *Mladý svět* kupodivu zveřejňoval adresy lidí ze Západu, kteří si chtěli dopisovat s někým z ČSSR. Tajně jsem doufal, že bych se mohl touto cestou do ciziny vyženit, což se samozřejmě nezdařilo. Vyhlídky byly po přijetí statusu neoficiála, který rezignoval na profesní kariéru a živil se jako noční hlídač, přiměřené volbě. Osobní spokojenost oproti totální nespokojenosti rodičů. Zajímavé je, že po pěti letech mě práce nočního hlídače znudila natolik, že jsem odešel do Prahy a začal učit na Lidové škole umění. Ale to bylo až v roce 1989 a to už tály ledy.

**Je zajímavé, že tvůj popis přesně naplňuje zaběhanou představu života v ČSSR. Aníž bych jakkoli zpochybňovala autenticitu tvého vyprávění, je to interpretace, na kterou jsem si v české porevoluční společnosti už zvykla. Samozřejmě vyprávíš svůj osobní příběh, ale vybíráš přesně, výstižně charakteristiky spojované už tradičně s tou dobou. Tvé filmy jsou naproti tomu zajímavé, protože obsahují jiné roviny, s jakými jsem se zatím nikdy nesetkala. Při jejich sledování mám pocit, že se přede mnou vynořila ještě nedefinovaná, nevzpomínaná vzpomínka. Po jak dlouhé době jsi ty filmy vytáhl z archivu? Jaký vliv má jejich sledování na proces tvého vzpomínání?**

*Jestrdej* a *Ostříhal* se jsem před pár lety pouštěl studentům jako rariitu ze svého mládí. *Fragmenty* jsem teď viděl poprvé po 28 letech. Tím je myslím mnohé vysvětleno. Po tolika letech je můj pohled do minulosti zákonitě nostalgický. Snažím se sice nedojímat se, nebýt sentimentální, nicméně zvláštní smutek nad uběhlými léty značně komplikuje možnost odstupu a kritické analýzy. Protože během té dlouhé doby, co filmy ležely v archivu, nedošlo k žádné reflexi, nepotřeboval jsem je vykládat, nevytvořil jsem si k nim žádný statement. V tom je asi jejich největší svoboda, jsou čistě vizuální a dosud na sebe neváží interpretační, verbální rovinu. Oproti tomu byla reflexe života v totalitě tolikrát definována, že jsem možná podvědomě některá klíše převzal. Ne že bych si vymýšlel, zážitky jsou samozřejmě autentické, ale způsob jejich selekce a popisu je zřejmě kontaminovaný posttotalitním zjednodušením vidění minulosti. Přítomnost pro mne po roce 1989 nabrala takovou rychlost, že mi svým způsobem zabránila zkoumat hlouběji a podrobněji (vlastní) minulost. To, že skrývá jiné, dosud neobjevené roviny, je velmi důležité zjištění, které otvírá cestu k dalším objevům – korespondenci, deníkům atd.

**S otázkou selekce vzpomínek, které tvoří obraz tvého života v 70.–80. letech, nepřímo souvisí i otázka výběru fotodokumentace tvých akcí, o níž jsme se v minulosti hodně bavili. A to hlavně v souvislosti s akcí *Vitání jara*.<sup>2</sup> Tento happening je už tradičně spojován s jednou dokumentární fotografií, kterou jsi v určité chvíli považoval za nejvýstižnější. Vedle toho ale existují kvanta dalších fotografií, které jsou pořízeny v různých fázích akce a z různých úhlů pohledu. Před nedávnem jsme se shodli na tom, že tento cyklus je pro nás v tuto chvíli daleko výstižnější než zmíněná jedna fotografie. V určité fázi jsi, jako snad každý umělec, musel vybírat z množství tvůrčích činností, co označíš za dílo, s čím se ztotožníš, co bude definovat tvůj umělecký postoj a co naopak vyloučíš. (Nemám na mysli jen výběr fotodokumentace, ale obecně tvou práci. V případě akce *Vitání jara* například také padlo rozhodnutí, která část odpoledne stráveného s kamarády podle tvého scénáře bude tvořit Akci.) O tom, co bylo upozaděné, pozapomenuté, vypovídá mj. tato výstava a katalog. Zařadili jsme a snažime se mapovat události, práce, dokumentaci, které jsou na pomezí chtěného nebo akceptovaného. Mohl bys zkusit vystopovat, co hrálo, kdo hrál roli při definování tvé tvorby? Jaký vliv na tebe měly jednotlivé osobnosti, události a dobový kontext?**

<sup>[1]</sup> V roce 2008 přidal autor k původnímu filmu z roku 1983 tento text v podobě ubíhajících titulků:

<sup>[2]</sup> V roce 1983 jsem ukončil studium ruského jazyka a výtvarné výchovy na Pedagogické fakultě Univerzity Palackého a nastoupil na místo nočního hlídače do Povodí Moravy. Bylo to řádné zaměstnání s platem 1 150 Kč za měsíc. Měl jsem za sebou pětiletou zkušenost příležitostného performera. Dokumentace mých prací ležela v krabici (občas si ji někdo prohlédl). V té době jsem nekreslil ani nemaloval. Rád jsem se stýkal s takzvanými neoficiálními umělci. Měl jsem dlouhé vlasy a považoval jsem se mylně za příslušníka undergroundu. Nepodepsal jsem Chartu, domníval jsem se, že proti režimu „bojuji“ svým uměleckým postojem. Nebylo to moc statečné. Časem jsem si začal myslet, že by moje performance mohly mít své místo v dějinách českého umění 2. poloviny 20. století. Zůstaly po nich ale jen fotky a vzpomínky. Dokumentace žádnou z mých akcí nenahradí. Nebylo by lepší nic nedokumentovat a na vše zapomenout? Jenže minulost se z paměti vymazat nedá. Věci se udály přesně tak, jak se udály. Nic se nedá změnit. Člověk však může obelhávat své okolí. A také sám sebe…

<sup>[3]</sup> Vladimír Havlík, Sad (Vitání jara), Olomouc, Náměstí Míru (dnes Horní náměstí) a Svatý Kopeček u Olomouce, 1981. V centru města rozdával s přáteli sněženky kolemdjoucím ženám. Cestou z Olomouce na Svatý Kopeček sledovali účastníci akce „film o jaru“ díváním se z okna autobusu přes růžový celofán ve tvaru televizní obrazovky; došlo i k zapojení okolních cestujících. V ovocném sadu pak umělec zavázal účastníkům happeningu oči šátkem a nechal je delší dobu vnímat prostor bez pomoci zraku. Akterý svolal zvonečkem, každého z nich políbil a sejmul mu šátek. Akci zaznamenali dva fotografové, z nichž jeden (Radek Horáček) snímky pořizoval se zakrytými očima. Fotografický záznam akce: Radek Horáček a Jiří „George“ Janeček. Popis akce na základě vyprávění autora: Terezie Nektivtová. Textový komentář autora: … na louce mezi stromy / se zavázanýma očima / dotýkání se: trávy, hlíny, / kmenů nebo větví stromů, / sebe navzájem… / potom cinkání zvonku, / polibek a sejmutí šátku…



V obecné rovině jde o „neřešitelný“ problém mezery, prázdna mezi vlastní akcí a její dokumentací. Akce je vždy živá, dokumentace není ani živá ani mrtvá. Je nemrtvá. Vynořuje se z minulosti jako zombie, člověk se jí vždy trochu lekne, protože připomíná něco, co už skončilo. Ožívání akce pomocí dokumentace vyžaduje neustále hledání těch nejnvhodnějších resuscitačních pomůcek a technik. Ty se proměňují s proměnou kontextu, respektive diskurzu. To, že teď akce z přelomu 70.–80. let lépe přibližují malé, špatně vyvolané, náhledové fotografie, přinesla současná citlivost. Asi už máme plné zuby „vysokého rozlišení“ všudypřítomných elektronických obrazů. „Špatné“ fotky dávají větší prostor imaginaci a to je nakonec pro oživení akce daleko lepší než popisná estetika precizního dokumentu. Stejně si akci („jak se to stalo“, „jak to probíhalo“) představujeme každý po svém. Já se prostě nikdy nedovím, jak moc riskoval Chris Burden, když se nechal střelit do paže, protože jsem u toho nebyl...

V 80. letech jsem si vytvářel pracovní dokumentaci pro sebe, kterou jsem ukazoval přátelům. Ve chvíli, kdy jsem dostal termín výstavy v Galerii pod podloubím, nazvětšoval jsem vybrané akce na větší formáty. Měl v tom do značné míry prsty Jiří Valoch, který mi psal text do katalogového listu a tehdy říkal, že by dokumentace měla dostat nějakou jasnější formu. Ale i já sám jsem měl potřebu udělat větší fotky, aby to bylo v galerii „víc vidět“. Výběr prezentovaných akcí souvisel svým způsobem také z „vážnosti“ doby, respektive s vážností neoficiální umělecké scény. Fotky vyložené ironických, absurdních, dadaistických akcí jsem neměl potřebu v 80. letech prezentovat, protože mi to přišlo málo „závažné“ (po pravdě řečeno jsem měl strach, že by to přišlo málo závažně těm, kterým jsem to ukazoval). V tomto jsem myslím (pod)vědomě akceptoval Chalupeckého tezi „transcendentalního“ rozměru tvorby, tedy něčeho hlubokého, duchovního, existenciálního, co se poněkud neslučuje s humorem a „odlehčeným řáděním“. Tento pohled na věc byl tak silný, že do značné míry ovlivnil způsob vystavení dokumentace akcí na mé retrospektivě v brněnském Domě umění, která se uskutečnila před třemi roky. Možnost a schopnost vytáhnout na světlo zapomenutou vrstvu „akčního příběhu“ přinesla až spolupráce s tebou.

K tebou zmiňované současné citlivosti pro „malé, špatně vyvolané, náhledové fotografie“ mám potřebu dodat, že z mého pohledu nejde ani tak o kvalitu či nekvalitu, velikost a charakter snímků, jako spíš o úhel pohledu, jaký zachycují. Jde totiž mnohdy o periferii akce nebo atmosféru toho, co performanci obklopovalo – širší společenský kontext. Zatímco v 70.–80. letech se, mám pocit, kladl větší důraz na symbolickou rovinu snímku, ve smyslu zachycení performance. Reakce a záznam okolí myslím nedominovaly, zatímco dnes se možná naopak přetěžují.

To je přesný postřeh. Z fotek se většinou vybraly ty, které obsahovaly čitelnou vizuální metaforu.

Tvá zmínka o potřebě vážnosti je myslím důležitá. Jakkoli tvoje práce tuto potřebu naplňují, aspekt humoru je přítomný snad ve všech z nich, i když nechtěně. Vybavuje se mně, jak jsem se posledně možná trochu nepatřičně nasmála nad prohlížením fotek a textů pro připravovaný katalog *Yesterday*. Je zde např. fotodokumentace akce, při níž se srandomně válí ve sněhu. Je seriózně nazvaná *Narušení bílé plochy*. Nebo performance, kdy jste s Radkem Horáčkem nesli polystyrenový kvádr po krajině a cestou ho fotili. Ze zpětného pohledu se může zdát, že zlehčujete, parodujete konceptuální umění, ale předpokládám, že to tak není. A právě skutečnost, že jste to dělali s naprostou vážností, bez ironie, bez distance, považují za ohromnou kvalitu.

Naproti tomu v tvých performancích z 90. let se podle mě jakoby ztrácí jedna rovina, převažuje čistý humor, který je někdy na můj vkus až moc distanční, ironický (myslím teď například na *Exhibi*).<sup>3</sup> Podobný posun jsem zaznamenala také v dílech jiných tvých vrstevníků. Třeba Marian Pala se v osmdesátých letech zabýval dechovými kresbami nebo zaznamenával čas fyzicky strávený na obrazech. Jeho retrospektivní katalog pak končí v současnosti dokumentací akce *Vypalování CD v mikrovlnce* nebo fotografií pohledu do jeho pusy s rozžvýkaným jídlem. Fotka je nazvaná *Kačena*.

Vysvětluješ si nějak tento posun, potřebu distance? Myslíš, že souvisí s určitou generací nebo s dobovým kontextem? Já osobně jsem mezi svými vrstevníky nutnost distance, spojené s ironií, sarkasmem, jako jediného funkčního modelu umění, znamenala v době studií na FaVU (1997–2004). Nevím, jak moc to byl subjektivní dojem a jak to souviselo obecně se stavem umění a společnosti v brněnském, českém nebo celosvětovém měřítku. Ale pamatuji si také moment, kdy se mně osobně ulevilo, když jsem v uměleckém prostředí postřehla změnu, otevřenost jiné citlivosti.

Myslím, že potřebu distance a přímočaré ironie přinesl dobový kontext. Šlo to napříč generacemi. Důvody bych viděl v určité přesycenosti informacemi z globalizované umělecké scény, zrychlení tvůrčího procesu, které vedlo často k interpretačním a recyklačním zkratkám, ztrátě modernistického étosu (tedy oné „vážné“ víry, že umění může něco změnit). Co se týká akčního umění, zásadní změnu přinesly oficiální festivaly typu Malamut nebo A. K. T., které vedly k inscenovanosti, zdvihání dle programu po sobě jdoucích performancí. Vědomí oficiálně povoleného, stvrzeného místa a času pro realizování svého kusu se chtě nechtě promítlo do viditelné scéničnosti většiny akcí. Obranou proti trapnosti „hereckého“ performování byl odstup, ironie, skepse hraničící s cynismem. Zajímavé je, že ještě počátkem 90. let jsem se studenty udělal několik akcí (například *Bílé Vánoce*),<sup>4</sup> které nebyly vůbec ironické a poetický princip v nich byl přítomný bez distance. Na proměně diskurzu se myslím dost podepsal odpor řady teoretiků a umělců k Chalupeckého tezi o „jedinečné duchovní a poetické dimenzi českého umění“. Asi jsem si to nějak vzal k srdci (s odstupem času mě jistá přeeponovanost, nechci-li říct rovnou ideologičnost Chalupeckého textů vadila) a snažil se víc kontrolovat, nepodléhat tolik intuitivní pocitové rovině, být racionálnější a sofistikovanější. Poslední dobou se to ale vrací k původní přímočaré rovině. I když to tak možná nevypadá, je akce s penísem zastrčeným mezi knihy o současném umění myšlena naprosto vážně. Bylo to bezprostřední vyjádření pocitu smutku nad neúprosností ubíhajícího času a nepatrností našeho přínosu do toho, čemu říkáme dějiny umění. I když staří latiníci tvrdí pravý opak: *Ars longa, vita brevis*.

Já jsem si tu vážnost taky uvědomila, proto jsem uvedla *Exhibi*.

Je to tak. *Exhibi* (sebe)ironický odstup skutečně nijak neskrývá.

Ještě k otázce kořenů recese a humoru, přítomných ve tvých filmech a ve fotodokumentaci akcí. Poprvé mě možná souvislost s fotografickým cyklem Václava Zykunda, který vznikl při soukromých akcích označovaných mezi aktéry a jejich přáteli „řádění“,<sup>5</sup> napadla v době, kdy jsem pracovala na projektu *Těm, kdo se tady nenarodili?* pro olomouckou Galerii Caesar. Mimo jiné jsem prošla osobní archivy řady olomouckých tvůrců, abych zkoumala souvislost jejich tvorby s olomouckým prostředím. U některých z nich jsem objevila fotografie podobné těm Zykundovým. Zachycují různá neformální setkání v ateliérech – jazzovou kapelu na střeše, masky, převleky. Dokonce jsem u jednoho snímku měla dojem, že sofa, na kterém se nějaký napůl komponovaný moment v 70. letech odehrává, je totožné s tím, které se mi vybavuje na nějaké fotografii Václava Zykunda. Pak jsem také zjistila, že Zykund učil na pedagogické fakultě v Olomouci a měl vliv na řadu autorů. Ty jsi mi sice říkal, že už jsi jeho bezprostřední působení nezažil, přesto – dá se vystopovat jeho vliv v olomouckém prostředí?

Určitě ano. Václav Zykund vnesl do konzervativní, tradicionalistické Olomouce neformální, bohémský styl. Udělal to z pozice vysokéškolského pedagoga a všichni víme, jak velký vliv má na studenty osobnost učitele. Přestože on sám byl počátkem 70. let z fakulty vyhozen, jeho studenti si svobodomyšlný styl života uchovali. Řada z nich v Olomouci zůstala a vázala na sebe nově přichozí v otevřené komunikační síti. Život v ateliérech neměl žádná omezení, žádné hranice. Uvnitř bylo možné vše.

V této souvislosti je myslím zajímavé zmínit, že podle výpovědí pamětníků, které jsem dokumentovala v rámci zmíněného projektu,

většina umělců tzv. polooficiální scény 70.–80. let (tedy ti, kteří nebyli registrovaní ve Svazu výtvarných umělců, ale nebyli ani součástí undergroundové komunity) měla své ateliéry v historických budovách v centru města. Tedy ve dnešních komerčně atraktivních lokalitách. A že společenský život v rámci ateliérů byl opravdu čilý. Ty máš zcela jedinečnou zkušenost s komunitním způsobem života. Mohl by ses o ní zmínit? Jakou roli hrála v takovém životním stylu tvorba nebo obecně tvořivost?

Je pravda, že získat od města nebytové prostory bylo při koncentrovaném úsilí (konkrétně každotýdenním otravování na bytáku) možné. Daly se v pohodě finančně utáhnout, pokud zde bydlelo více lidí. Byly to samozřejmě větší plesnivé suterény nebo tepelně neizolované půdy, ale to nás moc netrápilo. Osazenstvo ateliérů bylo většinou namixováno ze studentů, umělců, básníků, hudebníků, ale i dělníků, kteří hledali alternativní způsob života – sex, pivo a rock'n'roll (dneska by z nich byli pravděpodobně motorkáři). Všechny spojovalo vymezení vůči režimu, ale to neznamená, že by od rána do večera na komouše nadávali a že by se veškerá činnost točila kolem politiky. Tvorba byla naprosto individuální, každý si dělal, co chtěl. Kvalita tvorby v takovémto společenství byla samozřejmě značně rozkolísaná, ale lidé se to nebáli jeden druhému říct. Hádky, podpořené nějakým tím alkoholem, byly hodně expresivní, ale nevyvozovaly se z nich osobní nevráživosti, „noc měla svá práva“. Aktivní tvorba vyplňovala čas, protože se toho dělo tak málo, na co by se dalo zajít v pasivní roli kulturního konzumenta. Pít se přece jen nedalo od rána do večera. V polovině 80. let nás v ateliéru navštívil Američan David a po pár dnech strávených naším způsobem života pravil, že se cítí jak v Americe v 60. letech. Samozřejmě měl pravdu. Šedesátky pro nás byly životní platformou, žili jsme touto romantickou utopií a nevnímali ji jako zpozdilost. Po pravdě řečeno, moc jsme věci neanalyzovali, spíš jsme se nechali unášet každodenním společným soužitím. Záleželo hodně na citu a vzájemné důvěře, vstřícnosti, ochotě pomoci, na dostatku času pro sebe a pro druhé. Asi je na místě zopakovat tolikrát vyslovenou větu, že peníze a úspěch nebyly tehdy tak důležité. Významnou roli hrálo omezení. Nemožnost cestovat, dostat se k informacím nebo k materiálu potřebnému k práci vedla samozřejmě k tvorbě v rámci určitých limitů. O to větší byla touha je překročit a nalézt vlastní řešení. S odstupem času si uvědomuji, že tato omezení zpřesňovala moji volbu, byť podvědomou. Dnes je pro mne daleko složitější zpracovat pestré vrstvy globální zkušenosti. Těžko se mi hledá cesta k propojení vnějšího s vnitřním.



3 Vladimír Havlík, *Exhibition*, A. K. T. – I. Performance Meeting. Galerie U dobrého pastýře, Brno, 1997. První z řady akcí, v nichž Havlík vystupoval v převleku exhibicionisty. Postupná prezentace jeho vlastních obrazů ukrytých pod dlouhým černým pláštěm. Propojení momentu překvapení při rozevření kabátu s předvedením obrazu zavěšeného na opasku. Specifická demonstrace uměleckého díla, která svou doslovností zlehčuje dobový požadavek na funkčnost umění ve veřejném prostoru. Navzájemný kontakt s návštěvníky galerie. Fotografický záznam akce: Radek Horáček a Irena Armutidisová.

Vladimír Havlík, *Public Exhibition*, Malamut, 1997 – Performance Meeting, 4. ročník mezinárodního festivalu, Ostrava, 1997. Obměna předchozí akce *Exhibition*, tentokrát na frekventovaném ostravském náměstí. Akce sledující cíl uplatnit umění ve veřejném prostoru byla dokončena za minimálního zájmu veřejnosti. Fotografický záznam akce: MF Dnes. Popis akcí na základě vyprávění autora: Štěpánka Bielešová.

4 Vladimír Havlík, *Bílé Vánoce*, Galerie pod podloubím, Olomouc, 1991. Pětidenní happening se skupinou vybraných studentů UP Olomouc ve veřejném prostoru galerie, který se motivicky vázal k fenoménu Vánoc. Zdůraznění symboliky bílé barvy jako nositelky klidu. Umělecký koncept se sociologickými prvky – možnost veřejnosti téměř nepřetržitě sledovat a komentovat akci. Fotografický záznam akce: Milena Valušková. Popis akce na základě vyprávění autora: Štěpánka Bielešová.

5 První fotografické inscenace vznikaly v Rakovníku od roku 1936, podílel se na nich Václav Zykund a Bohdan Lacina. V roce 1944 se v Brně v bytě Miloše Korečka uskutečnilo několik „řádění“ (jak jim říkali jejich aktéři Václav Zykund, Miloš Koreček s manželkou a Ludvík Kundera se svou přítelkyní), z druhého se dochovala řada inscenovaných snímků, označených Zykundem jako *Akce*. Z prvního „řádění“ vznikla bibliofilie *Výhruzný kompas* (1944) s verši Ludvíka Kundery. Mužští účastníci akcí po válce založili Skupinu Ra. Dokumentace zachycující jakoby večírkové třeštění, na němž je patrná záměrná, výrazná vizualita – akce se nejspíš odehrávaly pro fotografie, ale zároveň fotky zachycují autentický moment uvolněného, dadaistického dovádění.

Viz také publikace: František Šmejkal, Antonín Dufek, Ludvík Kundera ad.: Skupina Ra. Katalog, Galerie hl. m. Prahy, Praha 1988 (reprízy). Antonín Dufek, Susanne Pastor, Václav Zykund: Fotografie. Katalog, Pražský dům fotografie a Moravská galerie v Brně, Brno 1993. Jiří Valoch (ed.): Václav Zykund. Katalog, Dům umění města Brna, Brno 1999.

