

Začiatok normalizácie v Československu vymedzili udalosti Pražskej jari 1968. Obdobie politickej liberalizácie ukončil vpád okupačných vojsk Varšavskej zmluvy v auguste 1968. Nadlho poslednou udalosťou, ktorá vyvolala masovú mobilizáciu občanov, bola akcia obety Jána Palacha, ktorý sa 16. januára 1969 protestne upálil v Prahe na Václavskom námestí. Na pacifistickú povahu kolektívnej rezistencie proti okupácii nadviazala v novembri 1989 Nežná revolúcia, ktorá priniesla pád komunistického režimu. Konsolidácia sa v Československu definitívne presadila po roku 1970 (XIII. zjazd KSČ a vydanie dokumentu Poučenie z krízového vývoja v strane a spoločnosti). Václav Havel nazval normalizáciu etapou post-totalitarizmu, keď mal systém svoje heroické činy za sebou a stabilizovaná spoločnosť neskrývala svoje pragmatické ciele. Nežiadalo sa, aby ľudia socialistickým ideálom verili. Stačilo, aby sa tak tvárili. Viac ako o cenzúre sa tu hovorí o autocenzúre. Prestáva existovať ten, ktorý kontroluje absolútne všetko; mechanizmus kontroly je distribuovaný do priestoru. V súvislosti s normalizáciou sa hovorí o apatii, asociálnom správaní, rozkrádaní majetku v socialistickom vlastníctve, alkoholizme, absentovaní v práci, emigrácii atď. Obdobie reálneho socializmu sa javilo byť večné. Kultúrna politika štátu sa po roku 1972 začala riadiť direktívami komunistickej strany. Po novembrovom II. zjazde

Zväzu slovenských výtvarníkov (1972) sa od umenia očakávalo, že bude rešpektovať stanovený kánon. Na zabezpečenie týchto požiadaviek vznikol represívny systém. Umelecká scéna sa rozdelila na oficiálnu a neoficiálnu časť, popri ktorých existovala masa stredného prúdu. Alternatívne umenie fungovalo v izolovaných disidentských komunitách, bez inštitucionálnej bázy. Vzhľadom na minimálne výstavné možnosti sa v slovenskom akčnom umení rozvíjali špecifické polohy land artu a body artu, zdôrazňovali sa etické a procesuálne kvality umenia, organizovali sa skupinové projekty. Možnosti undergroundu sa vymedzili na stretnutia v súkromných bytoch, ateliéroch, na perifériách či v rámci neoficiálnych výstav v nereprezentatívnych a nevýstavných priestoroch. Rozvíjali sa imateriálnejšie akcie, ktorých nástrojom bol text (utopické spoločenstvo Argillia A. Mlynárčika), alebo sám život, poňatý ako konceptuálny projekt (Július Koller hral pingpong a vyučoval amatérov umenie ako „bezprostrednú tvorbu kultúrneho života“; Peter Bartoš šľachtil holuba a pracoval na návrhoch rozmiestňovania zvierat v ZOO).

V normalizačnom kontexte druhej polovice sedemdesiatych rokov vznikali špecifické aktivity Jána Budaja (1952) a Dočasnej spoločnosti intenzívneho prežívania (DSIP). Väčšina akcií sa odohrávala v exponovaných verejných priestoroch. Divákov nechával vkĺzavať do absurdných situácií. Akcie konštruoval ako nástrahy, ktoré ich konfrontovali

s bezprostrednou realitou. V procese prežívania vlastnej existencie sa diváci menili na participantov. V duchu blízkom napr. V. Burginovej situačnej estetike (Situational Aesthetics, 1969) boli pohlcovaní do diela a stávali sa jeho súčasťou. Častými účastníkmi Budajových akcií a ním iniciovanej Dočasnej spoločnosti intenzívneho prežívania boli básnik Vladimír Rachel Archleb (1953 – 2007), konceptuálny a akčný umelec Ľubomír Ďurček (1948), Igor Kalný (1957 – 1987), filmár a básnik Tomáš Peťrivý (1953 – 1986) a ďalší. Budaj popisoval DSIP ako „krátkodobé pracovné tímy experimentujúce na pozadí divadla, sociológie a psychológie. Cieľom bolo získať zážitky meniace vedomie aktérov akcií (...) Prostriedkom, ktorým sme dúfali dosahovať tieto ciele, boli ‚intenzívne udalosti‘. Boli to situácie vytvárajúce, krátke spojenie medzi skutočnosťou a zdaním (...), pokusy o zážitok medzných situácií (...) atď.“ (J. Budaj, 3SD, samizdatová publikácia. 2. vyd. Bratislava 1988, nepag.).

Jednotlivé akcie nezohľadňovali ani neprodukovali žiadne originálne umelecké artefakty. Prebiehali bez dodatočných fiktívnych kulís. Scénou bola normalizačná realita sama o sebe. DSIP vznikla ako „pirátska enkláva“ v normalizačnom priestore. Väčšina akcií bola, samozrejme, ilegálna. Budaj a ďalší participantí postupovali podľa vyspelej anarchistickej metodiky. Intervencie vznikali a zanikali ako dočasné autonómne zóny, ktoré popisuje Hakim Bey. T.A.Z. (Temporary

Autonomous Zone) oslobodzuje imagináciu a potom sa sama rozpúšťa, aby sa preformovala inde a inak, skôr než sa ju štátu podarí zlikvidovať. Aktivity skupiny začali okolo r. 1974 (skupina Degenerovaná generácia) prvými spoločnými výstavami, ktoré mali podobu kabaretných verejných vystúpení, spojených s čítaním absurdných textov a apelov. Ich cieľom nebola konkrétna umelecká produkcia. Ako to popisuje Budaj v dobovej korešpondencii

niekoľkonásobná projekcia konvenčného cestopisu alebo niekoľko náhodne vybraných záberov z amerického fabulárneho filmu tvorili kulisu, v ktorej bola predstavovaná tvorba skupiny. Svoje literárne prejavy jej členovia prednášali neškoleným, málo zrozumiteľným a všetky zásady recitácie negujúcim spôsobom. Často sa spoliehali výlučne na nahrávky a ich činnosť pri predstavení sa obmedzovala na obsluhu magnetofónu a reprodukčnej

štruktúre, ktorá túto spoločnosť generuje. Vystavoval divák pôsobeniu toho, čomu čelil každodenne. Napríklad lži, postavenej na polopravde, ktorú totalitná spoločnosť produkovala patologicky. Polopravda je perspektívnym mocenským nástrojom, pretože jej účinky môžu byť dlhodobejšie než v inom type brainwashingu. Dezorientácia dokáže občanov udržať v pasivite celé desaťročia. V časoch, keď bolo cestovanie nanajvyš privilegovanou aktivitou, Budaj a DSIP umiestnili na exponovanej ploche v centre Bratislavy (pri Trnavskom mýte) červený transparent s nápisom „Letecká doprava je najlacnejšia“ (jún 1978). Použili pritom štandardný jazyk a dobové aranžmán. Koncept tzv. čiernej propagandy bol pre oficiálnu moc ťažko dešifrovateľný, nebol jednoznačne definovaný z hľadiska spektaklu. Na odkaz nik otvorene nereagoval ani týždeň po jeho zverejnení.



Letecká doprava je najlacnejšia

Bratislava, jún 1978

s kritikom T. Štrausom, vznikali: „rozkladom akejkoľvek produkcie: premietanie filmu počas čítania, ruch, neúčast'. Diváci protestujú, odchádzajú, nie sú divákmi...“ Kľúčovou pointou bolo vytvorenie alternatívneho priestoru, vznik pluralitného prostredia. „Ich spoločným cieľom bolo vytvorenie atmosféry (...) išlo predovšetkým o efekt neautentickej, nudy, nezaujmu, stereotypu. Vystúpenia mali pôsobiť na diváka dojmom neucelenosti, triviálnosti, diletantizmu a nezdaru, vnútiť mu pocit trápnosti, rozčarovania a nenaplnenia. Monotónne premietanie filmovej slučky,

techniky. Obe metódy sa kombinovali, a tak divák nevedel, či počúva živé slovo (recitátora), alebo playback (recitácia bola vopred nahratá i s rušivými zvukmi – kašľaním a pod.)“ (T. Štraus, Slovenský variant moderny. Bratislava 1992, s. 198).

V zmysle presahov sveta umenia do občianskej rezistencie sú pozoruhodné najmä aktivity DSIP a Budaja v kontrolovanom verejnom priestore komunistického mesta. V týchto akciách nešlo len o gestá provokácie. Umelec nevenoval pozornosť iba tomu, ako sa mu spoločnosť javí, ale aj

16. až 18. júna 1978 nainštalovala skupina v centre Bratislavy fotografické reprodukcie mestského mobiliáru na miesto pôvodných reálnych objektov. Vznikli simulácie odpadových košov, dlažby a zábradlia. Boli odstránené do dvoch dní. Na fiktívnych smetných košoch natrhávali ľudia otvory a pokúšali sa vhadzovať tam odpadky. V rámci akcie spolupracovala DSIP s hercami experimentálneho divadla Labyrint, ktorých úlohou bolo, ako uvádza Budaj v korešpondencii s T. Štrausom, „zdvojiť videné – napodobňovať chôdzu, gestá,



mimiku okoloidúcich (...)
 Vodič trolejbusu otvoril mívovi,
 naznačujúcemu, že vlečie ťažký
 kufor, bočné dvere. Na otázku
 (paralelné interview náhodných
 chodcov na magnetofón),
 či považujú tieto akcie
 za umenie, sa odpovede
 rozchádzali. Na otázku,
 či ich považujú za protizákonné,
 odpovedali spytovaní
 jednoznačne nie. Napriek tomu
 viacerí nevylučovali, že sa aktéri
 môžu dostať do väzenia. (...)
 Zdá sa, že priaznivému prijatiu
 napomohla maska veľkého
 umenia (divadelné naličenie
 a pod.). Priama intervencia
 do života by vyvolala azda
 agresívnejšiu reakciu.“
 (T. Štraus, Ibid, s. 200).

Ideológia adaptovala estetiku
 do svojej politiky. Budaj
 adaptoval politiku do estetiky
 akčného umenia. Intervencie
 pripomínajú experimenty reality-
 show, v ktorých sa prepletá
 realita s fikciou. Neočakávané

Týždeň fiktívnej kultúry

Bratislava, 22. január – 3. február
 1979



situácie vznikajú hrou, ktorá je braná vážne ako reálny život. Koncept Týždňa fiktívnej kultúry (Bratislava, 22. január – 3. február 1979) bol postavený na komunikačných stratégiách parodovanej reklamy propagujúcej neexistujúci produkt. DSIP rozbehla vymyslenú kampaň na „Entartete Kunst“ socialistickej normalizácie. Pútače boli umiestnené v centre mesta a propagovali fiktívne podujatia: premietanie filmu Ingmara Bergmana Bolesť

do 15 hodín. Podľa Budajových komentárov boli účastníkmi tejto akcie tisíce ľudí. Tí, ktorí sa na dané miesta v určenom čase fyzicky dostavili, a tí, ktorí šírili informáciu ďalej. Ako uvádza v korešpondencii, „správa o každom z nich sa rozniesla rýchlosťou príznačnou pre našu situáciu, niektoré dohady (že to predsa bude, prečo to bolo odvolané?...) kolujú doteraz. Účastníci tejto neskutočnosti sa skutočne čohosi zúčastnili. Vykonalí pre to istú námahu –

happeningov (Bratislava, máj 1979). „Niekoľko aktérov sa vzájomne omotalo bielym papierom, utvárajúc uprostred živého toku ulice znehybnené, stáby sadrové sochy. Obďaleč ležal na trávniku muž so zviazanými rukami a nohami. V iný deň bol zas iný priviazaný ku kovovej mreži jednej z budov na križovatke Sedlárskej a Leningradskej ulice (dnešná Laurinská ulica, pozn. MK), priamo oproti inštitútu Zväzu slovenských spisovateľov“



Simulácie

*Bratislava – Hviezdoslavove námestie,
16. – 18. jún 1978*

s podtitulom Problém homosexuality v modernej spoločnosti; výstavy Salvator Dalí in memoriam a René Magritte: Maľba; divadelné predstavenie Eugène Ionesco: Oko; koncert Bob Dylan – ABBA. Reklamné plagáty inzerovali čas a miesto podujatia v jednej z oficiálnych štátnych inštitúcií. Plagáty boli odstránené v priebehu najbližších dní. V prípade koncertu dokonca

nie cestou do galérie, ale na iné miesto, boli vovedení do reálnej situácie, do istého konfliktu. Boli nútení reagovať na túto situáciu, hovorili o nej, mysleli na jej príčinu, zo svojho stanoviska ju súdili – to znamená – zaujímali postoje, žili tým aspoň istú chvíľu.“ (T. Štraus, Ibid, s. 202). Pod názvom Týždeň divadla na ulici zorganizovalo divadlo Labyrint a DSIP niekoľko situačných pouličných

spomína Tomáš Štraus (T. Štraus, Ibid, s. 122, 123). Podľa dobového svedectva bol performer priviazaný na Dome politickej výchovy a akcia bola súčasne gestom vzdoru proti vlastnému otcovi, ktorý býval v dome naproti. Ďalšia konfrontačná situácia vznikla, keď „v najfrekventovanejšom popoludňajšom čase zaľahli mladí muži a dievčatá v džínsoch

Týždeň divadla na ulici

Bratislava, máj 1979



na celý priechodný priestor ulice medzi Námestím 4. apríla (dnešné Hlavné námestie, pozn. MK) a novou radnicou (Primaciálne námestie, pozn. MK). Chodcom po istom čase rozpačitého čakania a prizerania nezostávalo nič iné, len hľadať iný priechod, alebo pokúsiť sa prejsť s rizikom, že pošliapu na zemi ležiacich. Keď sa presvedčili, že nejde o nevládných alkoholikov odpočívajúcich na ulici, usilovali sa zistiť, či ide o naaranžovanú situáciu.“ Vytvorenie prekvapivej situácie, ktorá naruší stereotypné správanie chodca a stane sa preňho potenciálnym podnetom pre intenzívnejšie prežívanie každodennosti, pripomína Guy Debordove psycho geografické výskumy. Budajove akcie za železnou oponou sú blízke francúzskym situacionistom; ideou vytvárania impulzov (hry) s cieľom vyvolať neustále pokračujúcu revolúciu všedného

života; ambíciami redefinovať rolu umenia; až po ich spojitosti s dada, surrealizmom či anarchizmom. Medzi situacionistami a Budajovými aktivitami existujú aj ďalšie osudové súvislosti. Iniciatíva SI sa sústreďuje na teóriu a praktickú aktivitu v konštruovaní situácií (Internationale Situationniste 1, 1958). Situacionisti boli teoretikmi občianskych povstaní a kľúčovými postavami študentských nepokojov v Paríži 1968. Budaj, ktorý bol ekologickým aktivistom a angažovaným vydavateľom samizdatov (viď známy citát S. Mallarmého: „Je ne sais pas d'autre bombe, qu'un livre“), sa v roku 1989 stal lídrom slovenskej Nežnej revolúcie, ktorá znamenala pád komunizmu v bývalom Československu. Vzhľadom na diskusie o vzťahu centra a periférie treba uviesť, že ani v tomto prípade nešlo

o preberanie vzorov z pomyselného centra, s ktorým tu neexistovalo žiadne skutočné spojenie, najmä nie závislý vzťah. V súvislosti s izoláciou a tvrdými podmienkami v normalizovanom Československu sa hovorí o tzv. skleníkovej kultúre. Uvažovanie nad svetom sa však, hoci v odlišných podmienkach a na pozadí iného komplexu informácií a motivácií možných v konzumnom západnom a nutných v totalitnom stredoeurópskom svete, uberalo v podobných intenciách. Lubomír Ďurček, ktorý bol jedným z participantov akcií Budajovej DSIP, vytvoril pre Týždeň divadla na ulici niekoľko scenárov pohybu performeru v dave. V poznámkach ku konceptu akcie Rezonancie (1979) uvádza: „Na vymedzenom území mesta sa bude počas niekoľkých hodín nachádzať asi dvadsaťčlenný kolektív (oblečenie každodenné). Jeho



aktivita zameraná na vyrábanie psychologicko-sociálnych situácií bude prechádzať opätovne raz jednou, raz druhou fázou: Stotožnením sa s masou chodcov; Vyčlenením sa z tejto masy (vytvorenie niektorej z geometrických figúr znamená súčasne vytvorenie konkrétnej situácie). Čas sformovania „geometrických figúr“ má byť čo najkratší. Každý chodec, ktorý sa bude podieľať na tvorbe situácií, dostane kartu s čiastočnou informáciou.“ Divák sa stáva aktívnym prvkom kompozície. Napríklad „v dynamickom tvare Aureola dvadsaťčlenný kolektív sformovaný do tvaru kruhu obkolesil chodca, pričom jeho tvar rešpektoval smer, ktorým išiel chodec. Keď ten pocítil narastajúcu obavu a hrozbu, skupina sa ako vo filmovom strihu v okamihu rozpadla. Cieľom bola katarzia, ktorá nastala, keď si chodec uvedomil, že išlo o hru. Inokedy to bol koridor z postáv, ktorými ľudia prechádzali, alebo múr z tiel zatarasujúcich cestu, cez ktorú museli prejsť, prípadne pasáž, na jednom konci uzavretá a pod.“ (Zost. Z. Rusinová, *Umenie Akcie 1965 – 1989*. Bratislava 2001, s. 141). V totalitnom meste, v ktorom sa prevenciou pred vznikom demonštrácií stal zákaz verejného zhromažďovania nadobudla aj bežná aktivita závažnosť protestu (takým príkladom je napr. aj tchajvanská performance z čias vojenského režimu v krajine). Striktný zákaz zhromažďovania zabezpečoval v Československu tzv. obuškový zákon, ktorý bol prijatý po udalostiach v roku 1968.

Všetci museli byť povinne zamestnaní. Pečiatka od zamestnávateľa musela figurovať v občianskom preukaze. Povaľovanie sa na ulici v pracovnej dobe znamenalo súčasne porušenie zákona o príživníctve (policajná razie za účelom odhaľovania „povaľáčov“ boli bežnou praxou napr. v nočných podnikoch). Nasledoval niekoľkohodinový výsluch na tajnej polícii a možné väzenie. Ako píše Foucault v *Dejinách šialenstva*, hranicou („spoločnosti cností“) sa stáva práca a povaľáčstvo. Mocenské vzťahy sa uplatňujú prostredníctvom normalizácie, ktorá delí isté typy správania na normálne a nenormálne alebo prípustné a neprípustné, a to za pomoci disciplinárnych mechanizmov. S reakciou polície sa podľa Budajovho svedectva vopred počítalo. Umelci vedeli odhadnúť čas, v ktorom dôjde k mobilizácii a k policajnému zásahu. V tomto prípade prešlo asi 20 minút, počas ktorých aktivisti zmizli z miesta činu.

Normalizácia bola obdobím únavy ideológie, byrokratizácie, sformalizovania reformných hesiel a umenia, ktoré sa pokúšalo o „premenu jednotlivca prostredníctvom intenzívneho zážitku“. Ako to dáva do súvislosti Claire Bishop (*Installation Art – A Critical History*, London 2005, s. 24), John Dewey, ktorý inšpiroval napr. Kaprowovu teóriu o transformatívnom potenciáli estetickej skúsenosti, uvádza, že sa môžeme vyvíjať ako ľudské bytosti, len ak dokážeme aktívne spolupracovať, ak dokážeme

formovať a byť formovaní svojim prostredím.

Ak sa ocitáme v novom prostredí, resp. v novej situácii, musíme vždy nanovo reorganizovať náš repertoár odpovedí a reakcií; takto rozširujeme svoju kapacitu skúseností. Dewey to definoval ako posilňovanie vitality (J. Dewey, *Art As Experience*, 1934). Konštruované situácie poskytovali divákovi nový typ skúsenosti. Ich aktívna participácia bola analogickou k ich angažovaniu sa vo svete. V bulletinu Info DSIP – Pre vnútornú potrebu (Bratislava 1981, nepag.) formuloval Budaj ideu Dočasnej spoločnosti intenzívneho prežívania ako snahu „vytvoriť pre seba, svojich blízkych alebo neznámych situáciu intenzívneho prežívania s pozitívnym a konkrétnym zámerom... nie je možné konštruovať čosi také a sám sa predtým nezaoberať sebou samým, alebo sa od vykonštruovanej situácie distancovať.“ Situáciami akéhosi vzájomného prenosu blaha/spoločnej túžby z jedného účastníka na druhého boli akcie Obedy I, II (Bratislava, 1978). Tieto civilné hostiny sa konali na bratislavskom Hlavnom námestí a na betónovom parkovisku sídliska Dúbravka, kde pred očami prizerajúcich sa ľudí hodovalo a konverzovalo niekoľko aktérov. V absurdných divadelných akciách Budaj pokračoval a fotograficky ich zaznamenával. Niektoré znejú ako príbehy Daniila Charmsa: v centre mesta vypustená sliepka, fotograf sleduje jej splašený pohyb v mestskom virvare, až kým sliepka nezájde



Obedy II

Bratislava – Hlavné námestie,
november 1978



do bufetu Pipi-gril (dnes už neexistujúci bufet na Ventúrskej ulici, pozn. MK.); muž a žena (Alegória lásky) sedia omotaní drôtom na lavičke v parku a imitujú súsošie...



Budajov samizdat 3SD z roku 1981 rozoberá pripravovanú akciu Tri slnečné dni (3SD), ktorá bola najskôr oficiálne povolená a v poslednej chvíli

Oslobodenie). Choreografiu spektaklu jarných slávností otvárali organizované oslavy Víťazného februára, ktoré pokračovali Medzinárodným dňom žien, Mesiacom knihy atď.; vrcholili v májových slávnostiach, predbežne končili Medzinárodným dňom detí v júni. Aby normalizačný čas ubiehal čo najnebadanejšie, najväčšie folklórne slávnosti

na seba pôvodnú rolu náboženstva. DSIP svojimi májovými aktivitami mohla podčiarkovať obradnosť systému, ktorého mocenským nástrojom bola podľa potreby deformovaná marxistická filozofia a estetika. Akcia Tri slnečné dni mala spojiť niekoľko relatívne izolovaných disidentských skupín umelcov, divadelníkov a ekológov s cieľom



Obedy I

Bratislava – Dúbravka, máj 1978



zakázaná. Mala sa konať v Medickej záhrade v Bratislave v máji 1980. Akcia 3SD „nadväzovala na májové podujatia podobného rázu (...) v rokoch 1979 a 1978. Boli to pokusy o pouličné formy divadla, ktoré ‚zastrešovalo‘ divadlo pantomímy Labyrinth“ (J. Budaj, 3SD. 2. vyd., Bratislava 1988, nepag.). Májové obdobie bolo v komunistickom Československu obdobím najbúrlivejších štátnych osláv a povinných masových prehliadok (Sviatok práce,

kolidovali s obdobím najmasovejšej katolíckej púte. Májové aktivity DSIP by sa mohli dať do súvisu s teóriou Paula Theka, ktorý si všimol, že verejnosť vníma liturgickú povahu umenia oveľa jasnejšie počas sviatkov. Thek mal na mysli sviatky kresťanské, podľa ktorých dolaďoval čas trvania svojich inštalácií napr. na vianočné obdobie. Budajova DSIP existovala v ideologicky konštruovanej spoločnosti, v ktorej marxizmus zobral

„vytvorí situáciu kontaktu. Kontaktu medzi verejnosťou a tvorbou málo známych nekonformných umelcov (...) medzi nimi všetkými a ekológmi – kontaktu verejnosti so sebou samou. Bol to pokus o vytvorenie autentickej verejnej udalosti (...) Ukáže sa, že ľudia podvedome stále čakajú na oživujúcu udalosť, že potrebujú priestor, kde by sa mohli diať ako pospolitosť. Dokonca sa tam nemusí konať nič zvláštne...“ (J. Budaj, Ibid, nepag.).

Popis akcie
pre **Tri slnečné dni (3SD)**
J. Budaj, 1980

Situácia zadržania dychu

Počas príprav kamier, fotoaparátov, zvukovej aparatúry sa v kúte parku zhromaždí hlúčik divákov.

Na pódium pred mikrofón vystupuje aktér a po niekoľkých hlbokých výdychoch a vdychoch zadrží dych až pokiaľ vládze. Jeho výkon je filmovaný a fotografovaný.

Prudké vydýchnutie do mikrofónu.

Na pódium prichádza iný aktér a opakuje akciu.

/možnosť ponatia: vážna, dramatická situácia. Diváci sú napomínaní aby zachovali úplné ticho. Alebo: po výdychu pochvalný potlesk, povzbudzovanie.../

pre 3SD

Beh so zaviazanými ústami

Po chodníkoch parku beží aktér so zaviazanými ústami i nosom /préviazané šatkou/ Po vyčerpaní vzduchu - keď už viac bežať nevládze - strháva si šatku a zhlboka sa vydýcha. Jeho akcia nie je nijako dokumentovaná.

pre 3SD

Tu sa mali konať celodenné prezentácie a workshopy umelcov zo Slovenska, Čiech a Poľska. Organizácia 3SD bola legislatívne ošetrovaná, napriek tomu došlo k jej zrušeniu.

„Po zastavení akcie sa okolo 3SD začala história, ktorej skutočné príčiny sú dodnes nejasné. My sme mohli pozorovať len vonkajšie prejavy; zabavenie a zničenie celého nákladu Bulletinu 3SD, zákaz činnosti divadla Labyrint, dokonca zákaz činnosti V-klubu a prepustenie profesionálnych zamestnancov, výsluchy aktérov 3SD, snahy o postihnutie vedúcej Labyrintu na pracovisku atď.“ (J. Budaj, *Ibid*, nepag.)

V samizdatovej verzii 3SD vzniklo niečo, čo sa môže prirovnať k súčasným kritickým snahám o kontextualizáciu umenia a procesov ľudskej a kolektívnej pamäti. Bulletin 3SD uverejňoval rozhovory s participujúcimi umelcami,

scenáre neuskutočených situácií, príbehy autorov, nerealizovaných diel, doby... Z plánovaného workshopu vznikol otvorený koncept utopickej udalosti.

Ahoj Európa! sa stala podľa Budaja „vyvrcholením dlhých rokov úsilia o prepojenie umenia na hranici umenia a reálneho sveta.“ Kolektívna akcia Ahoj Európa! vznikla v spolupráci s Ladislavom Snopkom a Martinom Bútorom v prvých týždňoch Nežnej revolúcie 10. decembra 1989. Moment definitívneho posunutia umenia za hranicu a jeho splynutia s reálnym životom nastal, keď asi 150 000 ľudí uskutočnilo peší prechod cez štátne hranice Československa, ktoré boli konečne po štyridsiatich dvoch rokoch otvorené. Prechod cez železnú oponu bol zástupcom komunistickému režimu, ktorí ešte stále oficiálne reprezentovali štát, oznámený v priamom

prenose z mítingu v Slovenskom národnom divadle. Pre náhlu potrebu zrušenia vízovej povinnosti voči Československu zasadal v priebehu niekoľkých dní rakúsky parlament. O ceste do 40 km vzdialeného rakúskeho mestečka Hainburg sa hovorí ako o Pozdrave Európe (účastníci na oboch brehoch Dunaja sa mohli vzájomne pozdraviť); revolucionári podpisovali (stále platné) pasy a občianske preukazy. Bol to „Pochod porozumenia“ v duchu koncepcie Nežnej revolúcie a revolučného hnutia Verejnosť proti násiliu. Revolúcia bez použitia násilia.

Text bol v skrátenej verzii uverejnený v publikácii Transforming 68/89 (Metropol Verlag, Berlin 2008).

foto: z archívu Jána Budaja

WWW.WORKINGMEMORY.SK

webový archív verejného priestoru v normalizácii