

# Od estetiky diela k estetike performativity

## From the Aesthetics of work to the Aesthetics of performativity

MICHAELA HUČKO PAŠTEKOVÁ

PETER BREZŇAN

Slovenská asociácia pre estetiku

**ABSTRAKT:** Performatívny obrat prináša koncept diela ako jedinečnej, pomínuteľnej udalosti, ktorú vytvárajú v jej priebehu spoločne všetci zúčastnení (umelci i diváci). Narúša sa tak celkové chápanie diela ako hotového, fixovaného artefaktu určeného na estetickú kontempláciu. Performatívny obrat tým súčasne implikuje závažné zmeny charakteru umeleckej praxe a v niekoľkých posledných desaťročiach ju aj výrazne ovplyvňuje. Nemecká teatrologička Erika Fischer-Lichte v snahe reagovať na toto dianie v umení poukazuje na potrebu formulovať estetiku performativity, ktorá by na rozdiel od estetiky diela bola schopná adekvátne reflektovať konštitutívne prvky performatívneho umenia. V nadväznosti na načrtnutú problematiku upriamime v našom príspevku pozornosť na ťažiskové rozdiely medzi estetikou diela a estetikou performativity, prostredníctvom čoho bude možné sledovať rozsah zmien, ktoré so sebou prináša posun od estetiky diela k estetike performativity. Zároveň sa pokúsime poukázať na to, že estetika performativity, ktorá sa konštituuje ako primárne interdisciplinárna teória, dovoľuje rozšíriť pole pôsobenia estetiky i smerom ku každodennej sociálnej praxi, a to práve vzhľadom na významnosť jej performatívnych aspektov. Tvrdenia budeme demonštrovať na konkrétnom príklade – tzv. sídliskovej performancii umeleckého kolektívu GUIDES.

**ABSTRACT:** The performative turn brings about the concept of a work of art as a unique, ephemeral event, which is created during its course by all the participants (artists and spectators) together. This disrupts the overall understanding of a work of art as a finished, fixed artefact intended for aesthetic contemplation. The performative turn thus simultaneously implies serious changes to the nature of artistic practice and has even influenced it significantly in the last few decades. In an attempt to respond to these developments in art, the German theatreologist Erika Fischer-Lichte points out the need to formulate the aesthetics of performativity that, unlike the aesthetics of works of art, would adequately reflect the constitutive elements of performative art. Drawing on the outlined issues, our paper draws attention to the crucial differences between the aesthetics of works of art and the aesthetics of performativity, which enable us to trace the extent of the changes brought about by the shift from the aesthetics of works of art to the aesthetics of performativity. At the same time, it tries to show that the aesthetics of performativity, constituted as a primarily interdisciplinary theory, allows us to extend the field of action of aesthetics even towards everyday social practice, precisely because of the importance of its performative aspects. We have demonstrated these claims on a concrete example – an on-site durational performance by the GUIDES Art Collective.

**KLÚČOVÉ SLOVÁ:**

estetika performativity, performance, estetická dištancia, liminálny zážitok, GUIDES

**KEYWORDS:**

aesthetics of performativity, performance, aesthetic distancing, liminal experience, GUIDES Art Collective

Približne v šesťdesiatych rokoch 20. storočia sa vo viacerých druhoch umenia začína zreteľne prejavovať fenomén, ktorý označujeme ako performatívny obrat. Prináša koncept diela, ktoré je chápané ako jedinečná, pominuteľná udalosť, na jej utváraní a priebehu sa spoločne podieľajú všetci zúčastnení – umelkyne a umelci, diváci aj diváčky<sup>1</sup>. Performatívny obrat podstatne narúša celkové chápanie diela ako hotového, fixovaného artefaktu určeného na estetickú kontempláciu. Súčasne implikuje závažné zmeny charakteru umeleckej praxe a výrazne ju ovplyvňuje.

Na Slovensku sa v oblasti fyzického divadla a súčasného tanca v posledných rokoch stále viac umeleckých výstupov označuje pojmami „performancia“ či „tanečná performancia“, a to napriek tomu, že uvedené žánrové kategórie nie sú v týchto diskurzoch u nás terminologicky ustálené a diela nimi označované sa svojim charakterom neraz výrazne líšia. Spája ich však to, že sa často odvolávajú na princípy estetiky performativity, ako ich formuluje nemecká teoretička Erika Fischer-Lichte, preto aj my budeme v našom príspevku vychádzať primárne z jej definícií. Cez analýzu konkrétneho predstavenia, tzv. sídliskovej performancie, budeme demonštrovať najmä jej chápanie diela ako udalosti, ktorá vzniká „tu a teraz“, v náhodnej interakcii s divákom. Zameriame sa predovšetkým na posun, ktorý nastáva vo vzťahu divák – performer, na spôsoby stierania hraníc medzi nimi, a tým aj na narúšanie či úplné zrušenie estetickej dištancie, ktorá je primárne príznačná pre dielo chápané ako artefakt.

Zároveň budeme reflektovať charakteristiku performancie, ktorú v rozhovore pre knihu *Terény performance*<sup>2</sup> predkladá česká filozofka Alice Koubová. Popisuje ju ako „miesto ambivalencie“, ako „riskantné pole“, ktoré osciluje „medzi vážnosťou a hrou, deficitom a uspokojením, sebaspytovaním a seba-lahostajnosťou, prestížou individuálnej skúsenosti a neosobnou silou diania, subverziou a potvrdením zvyku“.<sup>3</sup> Definície Eriky Fischer-Lichte budú pre nasledovný text teoretickým východiskom, Koubovej chápanie performancie ako „miesta rozporu“ ponúkne pre naše uvažovanie a najmä pre príkladovú štúdiu v druhej časti filozofickú kontextualizáciu. Koubová svojím ponímaním performancie potvrdzuje ambivalentnú povahu pojmu, ktorá je príznačná aj pre súčasnú umeleckú prax.

### **POTREBA NARUŠIŤ HRANICE MEDZI UMENÍM A PRAXOU ŽIVOTA**

Ako sme spomenuli v úvode štúdie, performatívny obrat nastolil koncept diela ako udalosti. Dielo v takomto ponímaní už nie je chápané ako niečo jedinečné, vopred zadefinované; v kontexte tanca či fyzického divadla už nehovoríme o kuse s fixnou choreografickou štruktúrou alebo predpísanou pohybovou štylizáciou. Ak v divadelnej terminológii rozlišujeme inscenáciu ako ucelené, vopred naskúšané dielo a predstavenie ako jeho živú realizáciu, tak v estetike performativity hovoríme o udalostiach realizovaných ako predstavenia, a teda vznikajúcich „tu a teraz“. Ich

<sup>1</sup> V ďalšom texte budeme pre zjednodušenie používať generické maskulínium, avšak máme na mysli všetky rody.

<sup>2</sup> LIŠKA, J. – LIŠKOVÁ, B. *Performativní filosofie revisited*. Rozhovor Alice Koubové s Jakubem Liškou a Barborou Liškou. In KOUBOVÁ, A. – KUBARTOVÁ, E. (eds.). *Terény performance*. Praha : NAMU 2021, s. 52 – 85.

<sup>3</sup> Tamže, s. 55.

identita sa konštituuje v procese, v špecifickom vzťahu umelcov/performerov a divákov. Divadlo sa vždy uskutočňovalo v ich živom stretnutí, avšak v priebehu 20. storočia dochádzalo k rôznym pokusom narúšať mocenský vzťah medzi nimi, dekonštruovať či až deštruovať hranicu oddeľujúcu javisko a hľadisko.

Erika Fischer-Lichte v tomto smere ponúka množstvo príkladov toho, keď sa diváci mohli zapájať do priebehu predstavenia. Až v šesťdesiatych rokoch 20. storočia sa však divák stáva naozaj „partnerským subjektom“, ktorý sa sám môže rozhodovať, kedy a do akej miery zasiahne do priebehu predstavenia.<sup>4</sup> Ako objasňuje Fischer-Lichte v *Estetike performativity*: „Namiesto pevne fixovaných diel umelci ponúkali udalosti, ktorých sa nezúčastňovali iba oni, ale do ktorých boli zahrnutí aj recipienti, prizerajúci sa, poslucháči a diváci. Tým sa zásadne zmenili podmienky produkcie a recepcie umeleckého diela. Ústredným bodom týchto procesov prestáva byť umelecké dielo samotné, nezávislé na umelcoch i recipientoch, ktoré vzniká ako objekt z činnosti subjektu-tvorcu a podlieha percepcii a interpretácii subjektu-recipienta. Namiesto toho sa stretávame s udalosťou, ktorej začiatok, priebeh a koniec určuje konanie všetkých zúčastnených subjektov-umelcov a divákov. Predstavenia ako svojbytné udalosti ponúkajú vo svojom priebehu v ľubovoľných umeniach všetkým zúčastneným (...) možnosť transformácie.“<sup>5</sup>

Z príkladov, ktoré Fischer-Lichte menuje, vyplýva, že k väčšej miere participácie dochádzalo v prípade udalostí označovaných ako performance než v prípade divadelných inscenácií. Potvrdzuje to aj Aleš Merenus v texte *Divadlo a performance aneb Od divadelní sémiotiky k performačním studiím*. Uvádza v ňom, že „v avantgardnom divadle sa diváci priamo zúčastňovali tvorby predstavení, ale ich zapojenie bolo zväčša parciálne, obmedzené iba na vopred určené časti inscenácie. Podoba ich zapojenia závisela od vopred vymedzenej režijno-dramaturgickej koncepcie. Naproti tomu v performancii diváci často zasahujú do diania spontánne a neriadene.“<sup>6</sup> Práve spontánnosť a neriadenosť budú zásadné aj pre našu príkladovú analýzu a budú významným konštitutívnym prvkom umeleckého výsledku.

V performatívnych udalostiach v procese recepcie (ktorý je i procesom ich produkcie) dochádza k podstatnému narušeniu estetickej dištancie – jednej z konštitutívnych podmienok estetického postoja či estetickej skúsenosti ako ich určuje teória estetiky.<sup>7</sup> Estetická dištancia tu predstavuje konštitutívnu podmienku adekvátnej recepcie diela. Domnievame sa, že narušenie estetickej dištancie a s ňou spojených aspektov/dôsledkov je možné považovať za jeden z cieľov diel koncipovaných ako performatívne udalosti. Líniu nášho uvažovania sa pokúsime stručne a so zreteľnou mierou zjednodušenia načrtnúť.

4 Viac pozri FISCHER-LICHTE, E. *Estetika performativity*. Rožnov pod Radhoštěm : Na konári, 2011, s. 51 – 106. Citáty z českého jazyka prel. M. Hučko Pašteková.

5 Tamže, s. 27 – 28.

6 MERENUS, A. *Divadlo a performance aneb Od divadelní sémiotiky k performačním studiím*. In SLÁDEK, O. (ed.). *Performance / performativita*. Brno : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2010, s. 153.

7 Pozri napr. ADORNO, Th. W. *Estetická teorie*, Praha : Panglos, 1997; ZUSKA, V. *Estetika. Úvod do současnosti tradiční disciplíny*. Praha : TRITON, 2001.

Uvažovanie o probléme estetickej skúsenosti je v kontexte estetiky neoddeliteľne spojené s koncepciou „nezainteresovaného záujmu“ Immanuela Kanta; tvorí jeho ťažiskový či východiskový prvok. Filozof a estetik Theodor W. Adorno v tejto súvislosti napríklad dáva do priameho vzťahu estetickú dištanciu a nezainteresovanosť: „Estetická skúsenosť kladie medzi vnímateľa a objekt predovšetkým dištanciu. Tá rezonuje v myšlienke nezainteresovanej kontemplácie.“<sup>8</sup> Ako pripomína český estetik Vlastimil Zuska, jeden z konštitutívnych faktorov nezainteresovanosti (a teda aj estetickej skúsenosti) predstavuje i „strata záujmu o praktickú, úžitkovú či ekonomickú hodnotu objektu (...) vyňatie estetického objektu z praktických súvislostí, z utilitárno-manipulačného sveta“<sup>9</sup>. V dôsledku toho sa oblasť estetická formuje ako autonómna, z priamych vzťahov so životnou praxou vyviazaná sféra, voči nej do istej miery protikladná.

Autonómnosť oblasti estetická, ktorá sa najvýraznejšie prejavuje vo sfére umenia, so sebou podľa Adorna prináša závažný následok: „Neutralizácia je spoločenská cena za estetickú autonómiu.“<sup>10</sup> Esteticky autonómne sa tak v spoločenskej praxi črtá ako neutralizované. Umelecké diela v dôsledku toho končia „pochované v panteóne kultúrnych statkov“.<sup>11</sup> Nemecká filozofka Birgit Recki v tejto súvislosti dodáva: „Zrieknutie sa priamej účasti na funkčných súvislostiach spoločnosti ukrýva nebezpečenstvo neškodnosti. (...) Riziko umenia spočíva natrvalo v možnosti, že ‚spoločenskou cenou estetickej autonómie‘ by mohlo tvoriť zrieknutie sa pôsobenia.“<sup>12</sup>

Domnievame sa, že performatívny obrat v umení reaguje i na tieto aspekty oblasti estetická. Zrejme môžeme povedať, že vzájomnú protikladnosť, vyčlenenie umenia z oblasti praxe a s tým spojenú neškodnosť umenia, jeho neutralizáciu v kultúrnom panteóne vnímali prevažne negatívne aj avantgardné umelecké hnutia (napokon, nepriamo to dokazujú i Adornove tvrdenia v tejto súvislosti) a rôznymi formami proti tomu vystupovali.

Ako reprezentatívnu môžeme v tomto kontexte vnímať postavu Antonina Artauda a jeho koncepciu divadla krutosti. Primárnou snahou bolo zrušiť „dva oddelené svety“ javiska a hľadiska, umenia a života, ktoré zostávajú bez „možnosti komunikácie“.<sup>13</sup> Artaud v tejto súvislosti kritizuje divadlo 19. storočia, ktoré sa formovalo ako autonómne umenie, pričom súčasne stratilo svoju transformatívnu

8 ADORNO, Th. W. *Estetická teorie*, s. 454.

9 ZUSKA, V. *Estetika. Úvod do súčasnosti tradičnej disciplíny*, s. 46 – 48.

10 ADORNO, Th. W. *Estetická teorie*, s. 298. Chápanie pojmu neutralizácie u Adorna načrtáva mytologický príbeh stretnutia Odysea so Sirénami, jeho víťazstvo nad ich spevom, ktorý analyzuje v *Dialektike osvietenstva*.

11 Tamže, s. 298.

12 RECKI, B. *Aura und Autonomie: Zur Subjektivität der Kunst bei Walter Benjamin und Theodor W. Adorno*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1988, s. 93 – 94. Na tieto aspekty umenia poukazuje i Peter Sloterdijk, keď v *Kritike cynického rozumu* poznamenáva: „Hranicou umenia (...) je bariéra, ktorá stojí v ceste jeho ‚uskutočneniu‘. Od začiatku sa zapletá do schizoidného procesu civilizácie. Spoločnosť preto pristupuje k umeniu ambivalentne; má uspokojovať potreby, ale nesmie ‚zachádzať príďaleko‘ (...). Pravdu umenia treba obmedziť, ak nemá škodiť mentalite ‚užitočných členov ľudskej spoločnosti‘ (...). Skutočnosťou v každom prípade zostáva, že hranica medzi umením a životom sa takmer nestiera.“ Cit. podľa SLOTERDIJK, P. *Kritika cynického rozumu*. Bratislava: Kalligram, 2013, s. 164 – 165.

13 ARTAUD, A. *Divadlo a jeho dvojník*. Bratislava: Tália, 1993, s. 72.

moc.<sup>14</sup> V záujme prinavrátiť ju divadlu, snaží sa Artaud o spomínané zrušenie hraníc medzi javiskom a hľadiskom a diváka túži čo najviac začleniť do priestoru predstavenia. Reflektujúc Artaudovo divadlo krutosti, Erika Fischer Lichte upozorňuje, že divák v dôsledku toho „nebude môcť zaujať postavenie dištancovaného – ale ani vcitujúceho sa náprotivku, ale ocitne sa uprostred diania“.<sup>15</sup> Cieľom je celostne na diváka zapôsobiť a docieľiť jeho bytostnú premenu, oživiť v ňom „totálneho človeka“. Artaudova koncepcia divadla sa v tejto súvislosti „zameriava výlučne na účinok divadla u diváka“<sup>16</sup>, pričom „akcentuje nutnosť toho, aby divadelné predstavenia vyvolávali liminálny stav“<sup>17</sup>. Predstavenie má byť rituálom, ktorý docieľi transformáciu diváka. Ako ďalej pripomína Fischer-Lichte, mnohé divadelné predstavenia a performancie počnúc šesťdesiatymi rokmi 20. storočia „túto transformatívnu silu vyjavovali a zdôrazňovali“.<sup>18</sup>

Ambícia transformácie je tu primárne spojená so zrušením či prekročením striktno vymedzených hraníc oblasti estetická, estetickej skúsenosti v zmysle nezainteresovaného záujmu, so zrušením estetickej dištancie. V tejto súvislosti môže byť príznačné, že Artaud hovorí o predstavení ako o rituáli. Predstavenie ako performatívna udalosť sa snaží prekročiť hranicu umenia, priblížiť sa praxi života a zároveň na ňu priamo pôsobiť – chce byť priestorom liminality, a tým v podstate i priestorom premeny diváka.

### PREMENY ZÚČASTNENÝCH AKTÉROV

V tejto spojitosti sa pre estetiku performativity stáva zásadným estetický zážitok chápaný ako tzv. liminálny zážitok, ktorého cieľom je „premena všetkých zúčastnených“<sup>19</sup>. Podľa Fischer-Lichte ide o jednu zo zásadných ambícií performatívnych udalostí. Liminálny zážitok sa totiž môže stať základom transformácie identity participujúceho subjektu. Dosiahnutie premeny diváka má v prvom rade sprostredkovať zrušenie jeho dištancovaného postavenia pozorovateľa, ktoré predstavuje jej elementárnu prekážku. To súčasne umožňuje začlenenie diváka do priestoru predstavenia, ktorý následne, už ako integrálna súčasť predstavenia, bude vystavený hraničnému zážitku vedúcemu k jeho transformácii. Začlenenie sa uskutočňuje prostredníctvom viacerých faktorov. V primárnej rovine tu vystupuje konštitutívna

<sup>14</sup> FISCHER-LICHTE, E. *Estetika performativity*, s. 281.

<sup>15</sup> FISCHER-LICHTE, E. *Dejiny drámy*. Bratislava : Divadelný ústav, 2003, s. 422.

<sup>16</sup> Tamže.

<sup>17</sup> FISCHER-LICHTE, E. *Estetika performativity*, s. 280.

<sup>18</sup> Tamže, s. 281.

<sup>19</sup> Tamže, s. 282. Estetika performativity sa v tomto aspekte podľa Fischer-Lichte odkláňa od koncepcií avantgardných divadelných hnutí, ktoré sú rovnako ako „tradičné“ estetiky účinku sústredené na vyvolanie účinku na diváka, chápaného ako „jednostranný proces“ zacielený na diváka: „Aktéri na scéne a za ňou vládnu prostriedkami s afektívnou silou“, ktoré majú u divákov vyvolať „patričný účinok (napríklad smútok, hrôzu, údiv, šok, alebo súcit (tamže, s. 222.) a týmto spôsobom viesť k ich transformácii. Diváci v zásade predstavujú objekt, na ktorý má pôsobiť subjekt (aktéri) ako nositeľ či zdroj transformatívnej sily. V estetike performativity dochádza v tomto smere k dôležitému posunu. V predstaveniach performatívneho umenia je účinok „koncipovaný ako obojstranný proces“ (tamže.), vplývajúci tak na divákov, ako aj na aktérov. Transformatívna sila predstavenia má zasiahnuť všetkých zúčastnených.

podmienka vzniku predstavenia – „fyzická spoluprátnosť“<sup>20</sup> aktérov (performerov/hercov) a divákov, ktorá už zo svojej povahy problematizuje či sťažuje možnosť zaujatia dištancovaného postavenia.

Nemecký teatroológ Hans-Thies Lehmann o vzťahu medzi hercami a divákmi formujúcom sa počas divadelného predstavenia poznamenáva: „To, čo k nám prichádza, je očividná prítomnosť (...). Je objektívnou – hoci nezámernou – spoluprátnosťou vo vzťahu k nám (...). Prítomnosť herca nemôžeme objektivizovať ako protiklad, predmet, objekt, ale ako spolu-prítomnosť v zmysle nevyhnutnej implikácie.“<sup>21</sup> Zažívame tak predovšetkým skúsenosť „danosti, o ktorej sa nerozmýšľa, ktorá sa ne-reflektuje, a preto má charakter šokujúceho“<sup>22</sup>. K reflexii dochádza až „ex post“<sup>23</sup>, na základe uvedomenia si tejto očividnej prítomnosti.

Skúsenosť predstavenia sa z tohto hľadiska črtá ako skúsenosť objektívnej a šokujúcej prítomnosti, v ktorej je divák priamo zahrnutý, priamo účastný, a ktorá mu bráni zaujať reflexívny, dištancovaný postoj. Ťažiskový faktor, viažuci diváka k danej prítomnosti a súčasne vytvárajúci jej špecifické kvality, nachádzame vo fyzickej spoluprátnosti druhých – predovšetkým hercov (avšak aj ostatných divákov). Svoju prítomnosť zintenzívňujú fyzickými akciami, ktoré pútajú na seba pozornosť diváka; akoby si takmer bezprostredne žiadali jeho okamžité reakcie. Divák odpovedajúci na tieto intenzívne výzvy spoluprátných sa svojimi reakciami integruje do uskutočňujúceho sa diania, čím medzi nimi dochádza k formovaniu „reťaze“ vzájomne sa podmieňujúcich akcií a reakcií. Aj teatroológ Patrice Pavis v tejto súvislosti hovorí, že divák nie je nejakým neutrálnym nástrojom, ktorý iba zaznamenáva a popisuje, ale chápe ho ako integrovaný subjekt, ako telo, vodiacu linku.<sup>24</sup> Predstavenie týmto spôsobom vzniká podľa Fischer-Lichte „z interakcie aktérov a divákov ako autopoietická slučka spätnej väzby“<sup>25</sup>, čo mu zároveň dodáva prvok nepredvídateľnosti a náhodnosti.<sup>26</sup>

V predstaveniach performatívneho umenia pritom dochádza k posilneniu väzieb konštituovaných na základe fyzickej spoluprátnosti divákov a aktérov. Miera spoluúčasti divákov na formovaní predstavenia (a tým i začlenenia do jeho priestoru) sa programovo zvyšuje. Črtá sa ako jeho primárna podmienka: „Jedinou požiadavkou je, aby sa členovia inokedy divergentných skupín – aktéri a diváci – podieľali počas trvania predstavení na spoločnom konaní.“<sup>27</sup> Diváci, rovnako ako performer, majú teda byť aktérmi, ktorí svojím konaním spoluvytvárajú dianie predstavenia, priamo ovplyvňujú jeho priebeh, jeho smer. To podľa Fischer-Lichte „umožní vznik

20 FISCHER-LICHTE, E. *Estetika performativity*, s. 51.

21 LEHMANN, H.-T. *Postdramatické divadlo*. Bratislava : Divadelný ústav, 2007, s. 164.

22 Tamže, s. 164.

23 Tamže.

24 PAVIS, P. *Analýza divadelného predstavení*. Praha : NAMU, 2020, s. 523.

25 FISCHER-LICHTE, E. *Úvod do divadelných a performatívnych štúdií*. Bratislava : Divadelný ústav, 2021, s. 32.

26 Fischer-Lichte v tejto súvislosti ďalej približuje charakter autopoietickej slučky spätnej väzby: „Ide skôr o to, že miera a rozsah účasti, ktoré sa citelne odzrkadľujú v správaní obecnstva, dokážu ovplyvniť intenzitu hereckého výkonu a tá zas ovplyvňuje recepciu a reakcie zo strany divákov.“ (Tamže).

27 FISCHER-LICHTE, E. *Estetika performativity*, s. 77.

spoločenstva<sup>28</sup> jednotlivých aktérov, pričom ako „jeho členovia ho prežívajú ako spoločenskú realitu“<sup>29</sup>.

Požiadavka kladená na divákov – byť aktérmi, spoluvytvárať predstavenie svojím konaním – pritom so sebou prináša i prvok spoluzodpovednosti: keďže priamo zasahujú do priebehu predstavenia, stávajú sa zároveň spoluzodpovednými za jeho vývoj. To môže tvoriť ďalší faktor posilnenia väzieb medzi prítomnými aktérmi (divákmi a performerami, ako aj medzi samotnými divákmi), a tým pádom aj ich bezprostrednejšieho začlenenia do priestoru predstavenia.

Ukazuje sa, že predstavenia/performance nadobúdajú pre aktérov prostredníctvom týchto faktorov súčasne aspekt reálnosti, ktorej sú fyzicky účastní a pomáhajú ju konštituovať. Aspekt reálnosti pritom dodáva predstaveniam/performance zároveň ich ďalší výrazný prvok: predstavenia/performance častokrát zámerne prekračujú jeden z príznačných faktorov umenia – jeho charakter zdania, modalitu fikčnosti, jeho modus „akoby“.<sup>30</sup> Narúšajú opozíciu umenia a života (estetického, mimoestetického). Na tento faktor performance upozorňuje aj Alice Koubová, keď zdôrazňuje, že pojem performance poukazuje na zrušenie tradičnej dichotómie medzi faktickou skutočnosťou (reálnymi vecami) a symbolickým aparátom, t. j. jej zobrazením v podobe obrazov, slov, filmov, inscenácií a pod.<sup>31</sup> „Performance neboli ani zobrazením vopred pripraveného materiálu, ani následne reprodukovateľné – vyvierali z bezprostrednej fyzickej reality a interakcie spoluprítomných účastníkov. Diali sa ako ‚veci‘, ktoré nepotrebovali žiadne ‚označenie‘.“<sup>32</sup>

Spoluprítomný performer nestelesňuje fikčnú postavu; ako pripomína Lehmann, „performer sa pohybuje najmä medzi simple acting a not-acting. V performance sa rovnako ako v postdramatickom divadle dostáva do popredia liveness (živost), provokatívna prítomnosť človeka namiesto stelesňovania postavy.“<sup>33</sup> V konkrétnej, špecifickej telesnosti performeru a jej akcentovaní tak nachádzame jeden z ústredných štruktúrnych prvkov predstavenia.<sup>34</sup>

28 Tamže.

29 Tamže, s. 78. Fischer-Lichte v tejto súvislosti ešte zdôrazňuje: „Žiadne spoločenstvo, ktoré je vytvorené vo vzájomnom konaní, nemožno označiť za ‚fiktívne‘, pretože vždy predstavuje spoločenskú realitu, hoci je jeho trvanie na rozdiel od iných časovo obmedzené.“ (Tamže, s. 77.) Trvanie spoločenstva je časovo ohraničené dobou trvania spoločného konania aktérov. To predstavuje jeden zo špecifických aspektov spoločenstva formujúceho sa počas predstavenia. Na druhej strane je potrebné podotknúť, že diváci, ktorí odmietnu participovať na spoločnom dianí, zostávajú „mimo“ a môžu predstavenie „vnímať ako rýdzo fiktívne a estetické.“ (Tamže, s. 78.)

30 Adorno v tejto súvislosti poznamenáva: „Charakter umeleckých diel ako zdania imanentne sprostredkuje ich vlastnú objektivitu. (...) Zdanie nie je charakteristika formalis umeleckých diel, ale charakteristika materiálna, stopa poškodenia, ktorú by umelecké diela chceli revokovať.“ Pozri ADORNO, Th. W. *Estetická teorie*, s. 144. Performatívne umenie by z tohto hľadiska mohlo predstavovať modelovú formu umenia, reflektujúcu tento imanentný paradox umenia.

31 LIŠKA, J. – LIŠKOVÁ, B. *Performatívni filosofie revisited*. Rozhovor Alice Koubové s Jakubem Liškou a Barborou Liškou. In KOUBOVÁ, A. – KUBARTOVÁ, E. (eds.) *Terény performance*, s. 56.

32 Tamže.

33 LEHMANN, H.-T. *Postdramatické divadlo*, s. 156.

34 Na dôležitosť prvku telesnosti poukazujú i stanoviská umelcov. Ako poznamenáva Fischer-Lichte, „akční a performatívni umelci od 60. rokov 20. storočia vyhlasujú, že svojím fenomenálnym telom vykonávajú činnosti, ktoré nemajú znamenať nič iné ako to, čím sú. Sústreďujú sa teda na samo fenomenálne telo a každou činnosťou naň nanovo upozorňujú.“ (FISCHER-LICHTE, E. *Úvod do divadelných a performatívnych štúdií*, s. 48). Doplňme, že Fischer-Lichte vo svojej

Poukázali sme na to, že predstavenia/performancie sa prostredníctvom viacerých faktorov približujú pólu reálnosti. Výraznou mierou tak zabraňujú nadobudnúť jeden z charakteristických aspektov umeleckých diel – modalitu fikčnosti, alebo, ako píše Vlastimil Zuska, „vedomie fiktívnosti, zážitkovej modality ‚akoby‘“, ktoré „sníma z diváka (...) ontologický záväzok reálna (...) a dovoľuje nadhľad nad sledovanou situáciou“.<sup>35</sup> Divák sa má stať spoluvorcom predstavenia, ktoré v dôsledku toho zažíva ako špecifickú spoločenskú realitu – je v nej priamo účastný, svojím konaním súčasne ovplyvňuje jej podobu, jej smerovanie, a stáva sa tak za ňu spoluzodpovedným. Môžeme tu pozorovať tendenciu k bezprostrednému začleneniu diváka do priestoru predstavenia a v tejto spojitosti môžeme zároveň hovoriť o minimalizácii možnosti zaujať estetickú dištanciu.

Posun divákov do pozície priamych účastníkov a spoluvorcov predstavenia pritom imanentne súvisí s ďalším závažným prvkom predstavenia/performancie. Tým, že sa diváci stávajú spoluvorcami, dochádza súčasne k určitej zámene rol medzi nimi a performermi. Diváci vstupujú s performermi do pozície tzv. „partnerských subjektov“<sup>36</sup>. Na strane umelcov tu pozorujeme ústup z (mocenskej) pozície vyhradenej tvorcom predstavenia, ktoré majú viac-menej pod svojou kontrolou. Predstavenie prostredníctvom týchto momentov smeruje, či skôr dospieva k zásadnému posilneniu faktoru autopoietickej slučky spätnej väzby a narušeniu opozície subjekt – objekt medzi umelcami a divákmi. Práve v tejto súvislosti Fischer-Lichte poznamenáva: „V rámci autopoietickej spätňoväzobnej slučky je každý zároveň subjektom aj objektom: udáva jej priebeh nový smer, a tak ju formuje a má vplyv na ostatných, a súčasne sa musí nechať formovať jej priebehom i zmenami, ktoré zapríčinili iní. To je obzvlášť viditeľné pri zámene rol aj vo všetkých podobách diváckej účasti (...) ‚Subjekt‘ a ‚objekt‘ tak netvorí protiklady, ale označujú štádiá, v ktorých sa vnímajúce aj vnímané – nezriedka súbežne – nachádzajú.“<sup>37</sup> Opozícia subjekt – objekt pritom netvorí jedinú binárnu opozíciu, ktorej platnosť je v predstavení spochybnená. Narušenie binárnych opozícií sa zdá byť pre predstavenie/performanciu dokonca charakteristickým.

Ako sme ukázali, predstavenie prestáva byť pre diváka-aktéra výlučne znakovým systémom, nie je vnímané ako fiktívna či fikčná realita, ktorú je potrebné dešifrovať, interpretovať. Neznamená to, že predstavenie nemôže konotovať rôzne významy či symboly, avšak ako celok prestáva byť udalosťou izolovanou v (elitárskom) svete umenia, v jeho symbolickom/imaginárnom diskurze. V tomto smere môžeme hovoriť o prekročení hraníc, spochybnení opozície medzi umením a skutočnosťou, estetickým a mimoestetickým.

Zároveň sme naznačili, že performer (aj v snahe o prekročenie tejto hranice) upozorňuje na svoju konkrétnu, špecifickú telesnosť, vyzdvihujú materiálny,

---

teórii využíva dištinkciu fenomenálneho a semiotického tela. Bližšie pozri FISCHER-LICHTE, E. *Estetika performativity*, s. 109 – 134.

**35** ZUSKA, V. Proč a k čemu? In *Anthropos – Časopis pre sociálne a humanitné poznanie*, 2009, č. 2, r. 6, s. 31.

**36** FISCHER-LICHTE, E. *Estetika performativity*, s. 57.

**37** Tamže, s. 249.



fyzický, fenomenálny charakter svojho tela, zatiaľ čo jeho symbolický, znakový charakter zreteľne potláčajú. To má závažný dosah na celkovú povahu diania. Slovmi Eriky Fischer-Lichte, „[m]ateriálnosť deja neustupuje semiotickému znaku ani v ňom nemizne“<sup>38</sup>, a tak je v zásade tým, čo ukazuje; predstavenie z tohto hľadiska nadobúda autoreferenčný charakter. Fischer-Lichte v tejto spojitosti ďalej pripomína: „Materiálnosť, označujúce aj označované sa tu stretávajú vo svojej autoreferenčnosti. Materiálnosť nemá funkciu označujúceho, ktorému môžu byť priradené rôzne označované. Materiálnosť je sama označovaným.“<sup>39</sup> Predstavenie/performancia implikuje svojou autoreferenčnosťou narušenie opozície označujúceho a označovaného.

Načrtnuté aspekty predstavenia/performancie naznačujú, že ho môžeme chápať zároveň ako udalosť narúšania vžitých binárnych opozícií, ktorému sú aktéri vystavení: „To, čo v našej kultúre tradične platí ako protikladné a čo sa dá vyjadriť v dichotomických významových pároch – autonómny vs. riadený subjekt; umenie vs. spoločnosť/politika, bytostná prítomnosť vs. reprezentácia – sa v predstaveniach nezažíva ako buď – alebo, ale skôr spôsobom tak – ako aj. Tieto protiklady akoby sa rúcali.“<sup>40</sup> V narúšaní binárnych opozícií sa dostávame k zásadnému faktoru predstavení/performancií; nachádzame v ňom prvok otvárajúci možnosť transformácie zúčastnených, ktorú má predstavenie primárne dosiahnuť.

Dôležité v tejto súvislosti je to, že narušenie platnosti binárnych opozícií predstavuje „prahový zážitok“<sup>41</sup>, bazálne zneisťujúcu, hraničnú a krízovú skúsenosť. Binárne opozície sa totiž črtajú ako princípy a normy rámčujúce naše konanie a chápanie skutočnosti: „Binárne opozície nie sú iba nástrojmi na opis sveta, ale slúžia aj ako regulátory nášho konania a správania. Ich destabilizácia a zrútenie preto neznamenajú len destabilizáciu vnímania sveta, seba i druhých, ale aj otras pravidiel a noriem riadiacich naše správanie.“<sup>42</sup> Narúšaním platnosti binárnych opozícií predstavenia/performancie „podnecujú kolízie protichodných či vedľa seba stojacich rámcov, čím uvádzajú divákov medzi všetky predpísané pravidlá, normy a poriadky“<sup>43</sup>. A práve prostredníctvom týchto faktorov smerujú k dosiahnutiu svojho primárneho cieľa. „Iritácia, kolízia rámcov, destabilizácia vnímania sveta, seba i ostatných, čiže stručne: stimulovanie krízy sa javí ako vhodný spôsob na vyvolanie liminálneho stavu. Sprostredkováva bytostne rušivé zážitky, ktoré môžu viesť k premene každého, kto nimi prejde.“<sup>44</sup>

Divadlo bolo chápané ako transformujúca performancia už od antiky. A ako vtedy, aj avantgardné divadlo či súčasné performatívne koncepty diela ako udalosti sa vedome inšpirujú rituálmi, slávnosťami, športovými udalosťami, ktoré dokážu

38 Tamže, s. 20 – 21.

39 Tamže, s. 203.

40 FISCHER-LICHTE, E. *Úvod do divadelných a performatívnych štúdií*, s. 61.

41 Tamže.

42 FISCHER-LICHTE, E. *Estetika performativity*, s. 255.

43 Tamže.

44 Tamže, s. 282.

liminálny stav navodiť. Podobne ako šport či cirkus, píše Fischer-Lichte, „zámerne rezignujú na sprostredkovanie významov a sústredia sa na vyvolávanie údivu, šoku, fascinácie a desu u divákov, čím okamžite telesne pôsobia“.<sup>45</sup> Premena sa tu odohráva na dvoch úrovniach – jednak je spoločenská (vznik spoločenstva), jednak somatická (fyziologická). Ide však v prípade divadla o rovnaký liminálny zážitok ako v prípade napríklad politickej demonštrácie či hokejového zápasu? Fischer-Lichte tu rozoznáva estetický a mimo-estetický liminálny zážitok. Cieľom prvého je podľa nej samotný proces premeny (jednoducho povedané – cesta je cieľ), v prípade druhého je cieľom výsledok samotnej premeny (premeniť sa na niečo, prerod v niečo).

Špecifikom najmä diela ako udalosti je prelínanie oboch typov liminálnych zážitkov a je na divákovi, ktorý bude pre neho zásadnejší: „(...) či sa koncentruje na samotný liminálny stav, do ktorého ho jeho vlastné vnímanie uviedlo, alebo ho chápe a prežíva ako fázu prechodu ku konkrétnemu cieľu.“<sup>46</sup>

### OD TEÓRIE K PRAXI

Uvedené princípy estetiky performativity aplikujeme v tejto časti štúdie na konkrétnom príklade tzv. sídliskovej performancie<sup>47</sup> s názvom *Obyčajné divadlo pre Limbovú* (ďalej ODPL), ktorá sa uskutočnila 25. júla 2020 v Žiline v rámci festivalu Kiosk<sup>48</sup>. Považujeme ju totiž za projekt naplňajúci koncept diela ako udalosti, ktorý ponúka špecifické divácke interakcie, rôzne intenzity narúšania estetickej dištancie, a svojím charakterom tiež poukazuje na široký rozsah chápania pojmu performancie.

Performanciu ODPL, uvádzanú s podtitulom „otvorená performatívna (samo)izolácia pod rôznymi uhlami pohľadu“, vytvoril umelecký kolektív s názvom GUIDES, ktorý tvoria štyria performerí – Inga Zotova-Mikshina, Roman Zotov-Mikshin, Tomáš Janyпка a Viktor Černický. GUIDES vznikol ako iniciatíva festivalu v roku 2018 a odvtedy na Kiosku každoročne systematicky pracoval s narúšaním hraníc medzi svetom divadla a bežnou žitou realitou. Prekračovania medzi nimi realizovali tvorcovia formou drobných intervencií vo verejnom priestore, z ktorých niektoré mali podobu výraznejších performatívnych vstupov, iné spočívali napríklad iba v sedení a dlhodobom pozorovaní ľudí na ulici, pričom testovali rôzne podoby a intenzity zásahov a reakcie okolia naň. Ich zámerom nebolo vyvolávať ani tak otázky o hraniciach umenia, skôr ich zaujímali dôsledky interakcií s náhodnými pozorovateľmi – to, aký typ reakcie dokážu vyvolať, aký zážitok sprostredkovať.

Projekt ODPL môžeme chápať ako vyvrcholenie aktivít GUIDES, nakoľko v ňom krátke intervencie pretavili do celodennej performancie, do osobitého divadelno-performatívneho predstavenia. Na kopec vo vnútrobloku jedného žilinského sídliska bol inštalovaný architektonický objekt vytvorený umelcom Jurajom Gáborom – pôdorysom išlo o kópiu dvojizbového bytu z tejto ulice. Byt mal vstupné dvere, dve

<sup>45</sup> Tamže, s. 283.

<sup>46</sup> Tamže, s. 289.

<sup>47</sup> Uvedené žánrové označenie si zvolili samotní autori performancie.

<sup>48</sup> Kiosk je festivalom iného, nového, resp. nezávislého slovenského divadla a tanca a koná sa od roku 2007 v Žiline. Charakteristický je predovšetkým žánrovými presahmi či site-specific dielami z oblasti divadla, fyzického divadla, súčasného tanca i tanečnej performancie. Jeho súčasťou sú vždy aj zvukové či výtvarné inštalácie.



Kolektív GUIDES: *Obyčajné divadlo pre Limbovú*. Kiosk festival, Žilina, 24. 7. 2020.  
Foto Ester Mládenková.

bočné steny s oknami a balkón. Ostatné múry či predely medzi izbami fyzicky absentovali, členenie bytu definovali farebné plochy a drevená konštrukcia. Interiér bytu (okrem toalety) bol viditeľný prakticky zo všetkých strán. Zariadenie pozostávalo zo základného nábytku (posteľ, gauč, vaňa, kuchynský stôl, funkčná platnička a pod.). Obyvatelia bloku či náhodní okoloidúci mohli sledovať už celodennú stavbu bytu, hlavná udalosť však prebehla nasledujúci deň, keď sa doň ráno o 6.00 performerí nasťahovali a zotrvali v ňom asi do 22.00. Počas dňa v byte rozohrávali rôzne performatívne situácie<sup>49</sup> alebo priestor iba obyčajne „obývali“.

Princípy estetiky performativity projekt naplňal vo viacerých smeroch: ODPL sa realizovalo „tu a teraz“, ako neopakovateľné predstavenie, bez vopred zadaného dramatického textu či choreografie. Performeri si vopred načrtli osnovu, záchytné body, rozohrali a naskúšali isté situácie, avšak samotnú realizáciu výrazne ovplyvnilo vzájomné pôsobenie verejného priestoru s jeho obyvateľmi. Mnohé nimi zamýšľané akcie sa napokon vôbec neuskutočnili alebo sa uskutočnili inak a v inom čase. Obsahovo performancia reagovala na obdobie pandémie, keď sme boli nútení zostať zavretí v bytoch, domoch. Izolácia (resp. samo/izolácia, keďže tvorcovia sa do nej umiestnili dobrovoľne) však bola v tomto prípade otvorená pohľadu obyvateľov,

<sup>49</sup> Pod „performatívnymi situáciami“ tu máme na mysli čiastočne štylizované akcie, ktoré mali vopred pripravenú určitú štruktúru, avšak v momente samotného prevedenia nechávali do situácií vstupovať prvky náhody, nepredvídateľnosti a procesuálnosti.



Kolektív GUIDES: *Obyčajné divadlo pre Limbovú*. Kiosk festival, Žilina, 24. 7. 2020.  
Foto Ester Mládenková.

náhodným okoloidúcim aj návštevníkom festivalu. Čo znamená „byť doma“? Kedy aj každodennosť môže byť performatívna?<sup>50</sup> pýtali sa predstavením tvorcovia.

GUIDES kolektív vykonával úkony a modeloval situácie, ktoré bežne zažívame doma – čítanie, umývanie si vlasov, varenie kávy, pozeranie z okna (neraz zdvojovali akcie, ktoré sa v danom momente predstavenia okolo nich diali). Z času na čas medzi každodennosť vkladali vyslovene performatívne situácie, ktoré bežné činnosti vyosili z ich obyčajnosti do umeleckého diskurzu. Dialo sa tak najmä cez tzv. dohodnuté návštevy hosťujúcich performerov, ktorí najskôr splyvali s bežnou verejnosťou prítomnou na performancii, v istom okamihu sa ale ich pohyb stal štylizovanejším, viac kontrolovaným, kontakt s určitými objektmi sa vymykal bežnému používaniu. Identita kolektívu GUIDES a ich hostí nebola vopred definovaná, utvárala sa v procese – stávali sa niekedy performermi, niekedy boli možno sami sebou, inokedy splynuli s masou publika. V závislosti od toho bolo možné zachovať voči nim menšiu či väčšiu estetickú dištanciu.

Diváci/návštevníci mohli performatívnu udalosť zažívať trojakým spôsobom:

1. z perspektívy návštevníka festivalu Kiosk, ktorý sa na miesto predstavenia vybral so zámerom zhliaďnuť konkrétnu performatívnu udalosť,

**50** Viac k téme performatívnej každodennosti pozri PAŠTEKOVÁ, M. Dance Movement as the Saviour of the Routine in the Pandemic Era. In *Popular Inquiry. The Journal of the Aesthetics of Kitsch, Camp and Mass Culture*, 2020, roč. 7, č. 2, s. 14 – 21.



Kolektív GUIDES: *Obyčajné divadlo pre Limbovú*. Kiosk festival, Žilina, 24. 7. 2020.  
Foto Ester Mládenková.

2. z perspektívy náhodného okoloidúceho, ktorý bol nútený „tu a teraz“ reagovať na to, čo práve videl, a nepoznal kontext,
3. z perspektívy obyvateľa sídliska, ktorý možno tušil, že sa niečo ide diať (videl napríklad ako sa stavia scéna, všimol si plagát), a mal možnosť udalosť sledovať v podstate celý deň.

Návštevníci Kiosku zväčša pozorovali udalosť najskôr z odstupu, zachovávali voči nej klasickú estetickú dištanciu – bola pre nich umeleckým dianím. Väčšina sa však časom rozhodla zapojiť sa do hry (mohli prísť do bytu na návštevu, ale museli zaklopať na dvere – v tomto zmysle fiktívne steny fungovali ako znak reálnych betónových stien). Aj napriek priamej participácii na tejto úrovni vzťahu nikdy nemohlo dôjsť k absolútnemu zrušeniu estetickej dištancie, lebo účastníci Kiosku nahliadali na udalosť apriórne z perspektívy divadelného diskurzu, navyše, vizuálne poznali performerov a tí tak nikdy nemohli splynúť s ostatnou verejnosťou.

Náhodní okoloidúci potrebovali s dielom/udalosťou stráviť dlhší čas, aby pochopili, na čo sa pozerajú. Ak k bytu neprišli práve v momente odohrávajúcej sa performatívnej situácie, mohli architektúru interpretovať napríklad ako nové detské ihrisko, keďže deti v byte a okolo bytu trávili najviac času. Až z reakcií ostatných ľudí pochopili, že sa tam pravdepodobne deje niečo, čoho divákmi sa môžu stať, respektíve sa aj zapojiť. Primárne vnímali udalosť bez akejkoľvek estetickej dištancie, tá sa utvárala v procese, keď si uvedomili, že sa pred nimi odohráva niečo, čo sa na danom mieste ocitlo umelo, a keď časom udalosť zarámcovali ako nejaký divadelný výstup.



Kolektív GUIDES: *Obyčajné divadlo pre Limboví*. Kiosk festival, Žilina, 24. 7. 2020.  
Foto Ester Mládenková.

Najzaujímavejšou výskumnou vzorkou boli obyvatelia okolitých domov. Niektorí sledovali celý výjav z balkónov, prípadne len nenápadne nakúkali spoza záclon. Občas sa pokúšali o vzdialenú interakciu – kývali, niekedy zatlieskali. Iní vyšli von a pozorovali udalosť z menšej vzdialenosti. Zámer ODPL narúšať hranicu medzi aktuálnou a imaginárnou realitou najlepšie naplnili tí obyvatelia, ktorí v istom momente pristúpili na hru a vybrali sa do bytu na návštevu – dokonca kúpili bonboniéru, kvety, jedna pani priniesla upečený koláč. Boli vtedy návštevníci sami sebou alebo si vytvorili nejakú fiktívnu identitu? Boli divákmi alebo performermi? Pravdepodobne tu došlo k vedomému zrušeniu estetickej dištancie a v absolútnom meradle sa naplňal jeden zo základných princípov estetiky performativity – fyzická spolupri-  
tomnosť aktérov a divákov, priama participácia na vývoji udalosti bez vopred plánovanej dramaturgicko-režijnej koncepcie. Náhodné a neplánované návštevy primárne určovali vývoj diela/udalosti, ovplyvňovali jeho charakter.

## ZÁVER

Pozorovanie širokého spektra diváckych reakcií a interakcií ukázalo, nakoľko sa aj na takýto typ predstavenia usilujeme v procese jeho reflexie uplatniť klasické kategórie diela ako artefaktu. Mnohí diváci sa chodili pýtať, kedy sa „to“ už začne, a keď sa popoludní spustil dážď, obyvatelia na balkónoch začali tlieskať so slovami „vďaka, už môžete skončiť a poďte sa k nám schovať“. Boli zmätení, keď sa tak neudialo alebo keď dostali odpoveď, že veď ono sa to už dávno začalo, už sa to deje. Avšak

práve tieto momenty odkazovali k tomu, čo Fischer-Lichte popisuje ako liminálny zážitok: „Vlastnosťou mnohých inscenácií je, že mimoriadnym spôsobom poukazujú na veci bežné (...) Akonáhle sa bežné stane mimoriadnym, dichotómia sa rúca a veci sa stávajú svojimi protikladmi, potom diváci zakúšajú realitu ako ‚zakúzenú‘. A práve toto zakúzenie ich môže priviesť do stavu liminality a vyvolať ich premenu.“<sup>51</sup> Diváci, ktorí dovtedy vzťahovali divadlo iba ku kamenným inštitúciám a vnímali ho primárne ako akt izolovaný od ich aktuálnej žitej skutočnosti, sa odrazu viac či menej vedome stávali jeho spolutvorcami, spolupreformerami, vďaka čomu bola pre nich divadelná skúsenosť autentickjšia a uveriteľjšia.

Performancia pracovala s priestorom každodennosti, ktorý nasvecovala z rôznych hľadísk, narúšala jeho každodennú rutinu. Niekedy bola odrazom života, inokedy životom samotným. Rozmanitosťou diváckych zážitkov a ohlasov, balansovaním medzi reálnym a inscenovaným sa stávala miestom napätí, o ktorých v súvislosti so snahou priblížiť sa k definícii performance hovorí Alice Koubová: „Význam performance sa ustanovuje sporom o jej význam. To nie je alibizmus, ale inak tvarovaná podstata, ktorá sa odohráva svojím vlastným pôsobením.“<sup>52</sup> V ODPL je tento konflikt naznačený aj názvom a žánrovým označením – na jednej strane sa dielo/udalosť prihlasuje k divadlu (*Obyčajné divadlo pre Limbovú*), na strane druhej sa označuje za (sídľiskovú) performanciu. Aj teoretici Martin Bernátek a Eliška Kubartová poukazujú na významovú kolíziu, ktorá medzi týmito pojmami vzniká: „(...) divadlo [bolo] stereotypne chápané ako čosi neautentické, ako ilúzia, ako logocentrický aparát reprezentácie fikcie (...)“<sup>53</sup> Performancia býva podľa nich popisovaná ako „(...) nediskurzívna, nenaratívna, nemimetická, autentická, nesprostredkovaná a desémiotizovaná, odkazujúca iba k vlastnej materiálnosti“<sup>54</sup>. ODPL sa tak stalo relevantným príkladom diela/udalosti, ktorá pracovala s princípmi estetiky performativity, no súčasne úplne neopustila ani princípy divadelnej fikcie, a cez toto ich vzájomné napätie konštituovala ambivalentnú definíciu performance v umeleckej praxi.

## LITERATÚRA:

ADORNO, Theodor W. *Estetická teorie*. Praha : Panglos, 1997. 581 s. ISBN 80-902205-4-1.

BERNÁTEK, Martin – KUBARTOVÁ, Eliška. Teatrologie jako performatika. In KOUBOVÁ, Alice – KUBARTOVÁ, Eliška (eds.). *Terény performance*. Praha : NAMU, 2021, s. 24 – 37. ISBN 978-80-7331-581-8.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Dejiny drámy*. Bratislava : Divadelný ústav, 2003. 521 s. ISBN 80-88987-47-4.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Rožnov pod Radhoštěm : Na konári, 2011. 336 s. ISBN 978-80-904487-2-8.

<sup>51</sup> FISCHER-LICHTE, E. *Estetika performativity*, s. 258.

<sup>52</sup> LIŠKA, J. – LIŠKOVÁ, B. Performativní filosofie revisited. Rozhovor Alice Koubové s Jakubem Liškou a Barborou Liškou. In KOUBOVÁ, A. – KUBARTOVÁ, E. (eds.). *Terény performance*, s. 56.

<sup>53</sup> BERNÁTEK, M. – KUBARTOVÁ, E.: Teatrologie jako performatika. In KOUBOVÁ, A. – KUBARTOVÁ, E. (eds.). *Terény performance*, s. 27.

<sup>54</sup> Tamže.

- FISCHER-LICHTE, Erika. *Úvod do divadelných a performatívnych štúdií*. Bratislava : Divadelný ústav, 2021. 280 s. ISBN 978-80-8190-079-2.
- KOUBOVÁ, Alice – KUBARTOVÁ, Eliška (eds.). *Terény performance*. Praha : NAMU, 2021. 526 s. ISBN 978-80-7331-581-8.
- LEHMANN, Hans - Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava : Divadelný ústav, 2007. 368 s. ISBN 978-80-88987-81-9.
- LIŠKA, Jakub – LIŠKOVÁ, Barbora: Performativní filosofie revisited. Rozhovor Alice Koubové s Jakubem Liškou a Barborou Liška. In KOUBOVÁ, Alice – KUBARTOVÁ, Eliška (eds.). *Terény performance*. Praha : NAMU, 2021, s. 52 – 85. ISBN 978-80-7331-581-8.
- PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*. Praha : NAMU, 2020. 658 s. ISBN 978-80-7331-549-8.
- RECKI, Birgit. *Aura und Autonomie: Zur Subjektivität der Kunst bei Walter Benjamin und Theodor W. Adorno*. Würzburg : Königshausen & Neumann, 1988. 242 s. ISBN 3-88479-361-6.
- SLÁDEK, Ondřej (ed.). *Performance / performativita*. Brno : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2010. 202 s. ISBN 978-80-85778-76-2.
- SLOTERDIJK, Peter. *Kritika cynického rozumu*. Bratislava : KALLIGRAM, 2013. 696 s. ISBN 978-80-8101-725-4.
- ZUSKA, Vlastimil. *Estetika. Úvod do súčasnosti tradiční disciplíny*. Praha : TRITON, 2001. 136 s. ISBN 80-7254-194-3.
- ZUSKA, Vlastimil. Proč a k čemu? In *Anthropos – Časopis pre sociálne a humanitné poznanie*, 2009, roč. 6, č. 2, s. 29 – 35. ISSN 1336-5541.

Michaela Hučko Pašteková  
Peter Brezňan  
Slovenská asociácia pre estetiku  
Kováčsova 22/463  
851 10 Bratislava  
e-mail: michaela.pastekova@gmail.com  
e-mail: peterbreznan@centrum.sk