

Každodennosť a autobiografia umelca ako princíp tvorby v performatívnom umení

VLADISLAVA FEKETE

DIVADELNÁ FAKULTA VYSOKEJ ŠKOLY MÚZICKÝCH
UMENÍ V BRATISLAVE

Autenticita performatívnych foriem

Pre umelcov využívajúcich performatívne postupy platí konštatovanie, že uprednostňujú efekt autenticity a reality a upúšťajú od fikčných obsahov. Mimetické umenie, ktorého tradícia siaha do antiky, sa narušilo. Do popredia sa dostala scénická prezentácia, ktorej uvoľnila miesto divadelná reprezentácia. Hovoriť môžeme o ďalšom pokuse hľadania absolútnej autenticity ľudskej bytosti a divadla: „Základnou myšlienkou sa stal cieľ, aby performer nehral úlohu, ale aby zostal sám sebou, aby sa umenie a živosť (liveness) odohrávali paralelne, aby sa oslavoval len prítomný okamih a absolútna prítomnosť performera, aby sa dala prednosť prítomnosti nad významom.“¹ Autenticita teda priniesla prítomnosť živého tela na scéne. Hans-Thies Lehmann definoval sedem spôsobov prejavu prítomnosti v divadle: „1. Herecom ako performerom, ktorého ‚konanie‘ nadobúda performatívny charakter tým, že aktuálne formuje, modifikuje a robí centrálnymi afektívne a individuálne vzorce svojho vzťahu k divákovi. 2. Spôsobom herectva, ktorý je orientovaný viac na komunikačnú os herec – divák než na stelesnenie roly (...). 3. Kontrastom dýchajúceho tela s iba sprostredkovanými obrazmi, takže prítomnosť je zakaždým prežívaná iným spôsobom, závislým od divákovho rozlišovania medzi živým a sprostredkovaným obrazom. 4. Vnímaním a vnímaním herca ako diváka. Úplnou alebo čiastočnou rezignáciou na ucelenú fikciu, aby sa pozornosť nepresúvala od herca k tomu, čo hrá. 5. Koncentráciou javiskových procesov na telesnú fyziku (...). 6. Technikami, ktoré vedú k ‚manifestácii‘ fyzickej reality sveta vecí na javisku, najmä v interakcii s ľudskými hercami. 7. Dôrazom na triviálnosť, ktorá nevy-

¹ PAVIS, P. *Rečník izvođenja i savremenog pozorišta*. Beograd : Ars Clío, 2021. s. 38.

ABSTRAKT Každodenný život je sociálnym priestorom, na pozadí ktorého vznikajú performatívne postupy. Pochopiť divadlo znamená pochopiť a vážiť si každodennosť – najobyčajnejší a zároveň najnáročnejší rozmer života. Keď hovoríme o autobiografických princípoch v scénických umeniach, pohybujeme sa na poli prezentovania autentických segmentov každodenného života performerov, ale aj prehodnocovania aktuálnych spoločenských a politických otázok, ktoré vplývajú na bežný život tvorcov. Sú to dva póly, ktoré prenikli do scénických procesov od druhej polovice 20. storočia, priniesli postupy, ktoré boli pre scénické umenia nové, respektíve v takej podobe dovtedy nevyužívané a objavujú sa v scénickom umení dodnes. Príspevok sa zaoberá aj mierou autenticity a fikcie v performatívnych dielach, koreňmi postupu – od každodennosti k autobiografii a príkladmi z domácej a zahraničnej performatívnej praxe.

KLÚČOVÉ SLOVÁ každodennosť, autobiografia, scénické umenia, autenticita, fikcia

hnutne robí veľmi jednoduché procesy a osoby predmetom pozorného sledovania také, aké sú.⁴²

V zmysle prítomnosti a telesnosti sa objavilo postupne niekoľko foriem, ktoré zintezívňovali zážitok tela, ale aj jeho prežívanie spolu s divákmi (body-art, live-art, one-to-one, imerzné divadlo a pod.). Uvedené formy sa časom transformovali a dnes zákroky umelcov na vlastnom tele (Marina Abramović, Orlan, Stelarc a iní), alebo obetné rituály so zvieratmi Viedenských akcionistov (Herrmann Nitsch, Günther Brus a iní) už nevyvolávajú rozporné kritiky ako v čase ich vzniku. Tabu najrozličnejšieho druhu je prelomené, ale „provokačná prítomnosť interpreta, ktorý sa radšej zviditeľňuje sám, než by interpretoval nejakú postavu“,³ sa ukázala ako vitálna umelecká praktika. Aj v slovenskom kultúrnom kontexte sa od šesťdesiatych rokov 20. storočia začali objavovať prvky body-artu, najmä v súvislosti s akčným umením (performancia, happening a pod.). Podľa názoru Beaty Jablonskej „sa však nikdy nevykryštalizovali do čistej a jasnej definovanej podoby.“⁴

Diskutovanou otázkou zostáva miera autenticity a fikcie v performatívnych dielach, hraničné pozície a balans medzi týmito dvoma krajnými pólmi tvorby. Zdá sa, že s časovým odstupom niekoľkých dekád sa divadlo pohráva s kontrastom, ktorý vyplýva zo spojenia autenticity a arteficialnosti.⁵ Veľmi často aj v rámci jednej udalosti dochádza k prelínaniu mimetických efektov autenticity s efektmi neautentickými. Herec (pripomínajúci klasického narátora, v ktorom je jedna osoba aj autorom, aj rozprávačom, aj režisérom) hovorí „ja hrám úlohu a ja som sám sebou.“⁶ Nové formy tvorby sa pohrávajú s dvojsmyselnosťou au-

tobiografického svedectva a čistej fikcie. „Týmto spôsobom sa definitívne vzdalujeme metafyzickej dichotómii skutočného a falošného. Efekty autenticity sa stali estetickým autorským postupom, ktorý sa na scéne využíva ľubovoľne, bez toho, aby sa za týmto postupom zrkadlila snaha a dôkaz skutočného alebo úprimného.“⁷ Postdramatické divadlo tak mieša úlomky reality, autentické svedectvá spolu s fabulovanými príbehmi.⁸

Treba však konštatovať, že všetky experimenty sa časom reintegrovali do strednoprúdových umeleckých postupov, a tak „od 80. rokov možno pozorovať novú formu prekračovania hraníc. Zatiaľ čo v prvej fáze prevažovali úsilia prekročiť hranice prelomením tabu, skúsenosťou bolesti a destabilizáciou žánru, v 80. rokoch sa objavili impulzy, ktoré sa usilovali umenie performancie bližšie napojiť na etablované inštitúcie alebo umelecké formy. Či už to bolo formou pop-koncertu (Laurie Anderson) alebo divadelnej inscenácie (Robert Wilson, Jan Fabre, Jan Lauwers), umelci performancie spôsobili, že koncepcie, ktoré sa kedysi pociťovali ako ‚revolučné‘, sa reintegrovali do divadla.“⁹ V zásade môžeme sledovať dva prúdy umeleckej alternatívy:

- A) „exkluzívny – elitný“ – usmernený ku kreácii, laboratórnemu princípu a umeleckému dielu (Tadeusz Kantor, Jerzy Grotowski, Pina Bausch, Robert Wilson a ďalší)
- B) „smerujúci k sociálnej akcii“ – so vzťahom na populáciu (kontrakultúrne hnutie, mládežnícke podkultúry).¹⁰

Pri druhom type alternatívy, ktorý je inšpiratívny aj pre naše vnímanie performatívnych postupov, je dôležitý predovšetkým štýl – štýl života, odkaz pre svet, duchovné milieu, cenzúra, projekty, manifesty, spôsob vzájomnej komunikácie, výmena informácií vo vnútri podkultúr, vzťahy

2 LEHMANN, H.-T. Prézentnost divadla. In *Souřadnice a kontexty divadla. Antologie současné německé divadelní teorie.* (Ed. Jan Roubal). Praha : Divadelní ústav, 2005, s. 59.

3 FISCHER-LICHTE, E. *Estetika performativity.* Mníšek pod brdy : Na konári, 2011, s. 96.

4 JABLONSKÁ, B. BODY-ART. In *Slovník světového a slovenského výtvarného umění druhé poloviny 20. století. Od abstraktního umění k virtuální realitě.* Bratislava : Kruh současného umění PROFIL, 1999, s. 57. V súvislosti s prejavmi body-artu slovník uvádza najmä diela Petra Bartoša, Lubomíra Ďurčeka, skupiny P.O.P. Petra Meluzina, Vladimíra Kordoša a Dezidera Tótha. Pri happeningu ako forme akčného umenia na pomedzí výtvarného umenia, divadla a hudby uvádza umelcov Vladimíra Popoviča, Stanislava Filka, Alexa Mlynárčika, Júliusa Kollera a iných – avšak tieto eventy sú zvyčajne charakterizované komornou atmosférou v malom kruhu známych či priateľov, najmä z dôvodu nepriaznivej spoločensko-politickej klímy koncom šesťdesiatych rokov minulého storočia.

5 Diskutovanou otázkou je opakovanosť, t. j. reprízovanie divadelných a performatívnych diel, pri ktorých sa umelci nevyhnú pokusu o opakovanie, napodobnenie.

6 Z umeleckej praxe poznáme funkčné prelínanie hercov a nehercov/naturščikov, resp. čiastkové spoluúčinkovanie nehercov. Zaujímavú diskusiu vyvolala inscenácia *Supermarket* Thomasa Ostermeiera (podľa textu Biljany Srbljanović, Schaubühne, Berlín, 2001), keďže bolo predstavenie často prerošované a herec robil interview s publikom o aktuálnych otázkach z každodenného života. Podobný postup využil Ostermeier aj v roku 2012 v inscenácii

Nepriateľ ľudu (Schaubühne, Berlín), keď slávny monológ Dr. Stockamanna „zreálnil“, svetlá sa rozsvietili a nastala diskusia s divákmi o aktuálnych témach ochrany životného prostredia, ale aj korupcie v spoločnosti. Poliak Ján Klata pokračoval v tejto tradícii a v jeho interpretácii rovnomennej hry (Stary Teatr, Varšava, 2015) Dr. Stockmann získal dokonca výrazný politický akcent (na hosťovaní v Bratislave cituje bývalého slovenského premiéra Vladimíra Mečiara a jeho výrok „Skutok sa nestal“ z roku 2006). V inscenáciách skupiny Rimini Protokoll sledujeme prelínanie hercov a „expertov všedného dňa“, teda svedkov, ktorí sú pozvaní, aby hovorili vo vlastnom mene (*Conference of the Absent, Mein Kampf, World Climate Change Conference...*).

7 PAVIS, P. *Rečník izvođenja i savremenog pozorišta*, s. 38.

8 Keď hovoríme o postdramatickom divadle, máme na mysli rôzne praktiky, ktoré sa často pomenovávajú aj ako interkultúrne, globalizované, intermediálne, dekonštrukčné, nadmoderné a pod.

9 BALME, Ch. *Úvod do divadelnej vedy.* Bratislava : Divadelný ústav, 2018, s. 261.

10 Vznik týchto procesov najdôkladnejšie pomenoval americký historik a sociológ Theodore Roszak v diele *The Making of a Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition* [Zrod kontrakultúry: Úvahy o technokratickej spoločnosti a mládeži v opozícii].

so spoločnosťou a pod. Okrem umeleckých kontextov sú zásadné pre pochopenie aj kontexty a východiská sociálne, kulturologické, politické, generačné a duchovné. Hoci energia, s ktorou sa objavili alternatívne hnutia v šesťdesiatych rokoch, dá sa prirovnať tej zo začiatku formovania historických avantgárd v prvých dekádach 20. storočia, predsa len nie je tento fenomén zatiaľ dostatočne preskúmaný. Toto hnutie vzniklo na okrajoch kultúrnych a spoločenských udalostí, ale časom sa etablovalo a zviditeľnilo prostredníctvom médií a rôznych kultúrnych a spoločenských inštitúcií. Významné diela a počiny sa objavili najmä vo výtvarnom umení, filme a divadle, ktoré navzájom interagovali a vo výsledku priniesli nové hodnoty, „ktorých cieľom nebol len umelecký zážitok, ale aj politické osvietenie.“¹¹

Korene postupu: cesta od každodennosti k autobiografii

Pojem každodennosti bol v histórii umenia a filozofie protichodne vnímaný a až do druhej polovice 19. storočia sa témy z každodennej sféry života nepovažovali za umelecky hodnotné a vhodné pre analýzu. Zásadnú zmenu v oblasti divadelného umenia priniesli dramatici, ktorých tvorba gradovala na prelome 19. a 20. storočia (Anton Pavlovič Čechov, Henrik Ibsen, August Strindberg a ďalší) a pre ktorých sa každodennosť stala hybnou silou dramatického subjektu. Práve v tomto období vyzrelo vedomie, že dráma je vo svojej podstate historickým fenoménom, ktorý dokumentuje dobu a vytvára jej obraz. Realistický štýl bol vo svojich začiatkoch pre väčšinu divadelníkov ťažko definovateľný a jeho uvádzanie na scéne prinášalo protirečivé výstupy.¹² Následne, v období moderny a hľadáčstva divadelných avantgárd zo začiatku 20. storočia, sa uvedený princíp postupne etabloval, aby sa naplno rozvinul v období postštrukturalizmu v sedemdesiatych rokoch minulého storočia. Za kľúčový posun v reflexii každodennosti môžeme považovať performatívny obrat, ktorý

11 DRAGIČEVIĆ-ŠEŠIĆ, M. *Umetnost i alternativa*. Beograd: FDU, Clio, 2012, s. 17.

12 V tejto súvislosti nemôžeme nespomenúť ťažiskové dielo Ericha Auerbacha *Mimesis. Zobrazení skutečnosti v západoevropských literatúrach* (1946, v českom preklade z roku 1968), v ktorom na konkrétnych rozboroch vybraných diel pomenoval zásadný rozdiel medzi zobrazením reality a realizmom a v poslednej kapitole venovanej Virginii Woolfovej konštatoval, že každý ľubovoľne zvolený životný úsek obsahuje vždy údel človeka v jeho úplnosti.

znamenal definitívnu orientáciu na priamy zážitok a aktívnu koexistenciu umelca s divákom. Tieto atribúty posilnili pozíciu tém z každodenného života, stierania rozdielov medzi umením a každodenným životom, etiky a estetiky súboja s každodennosťou, kritiky konzumnej spoločnosti a medziľudského odcudzenia a neprestali zaujímať performerov, divadelníkov, filozofov. Od šesťdesiatych rokov sa každodennosť dostala do stredobodu záujmu v takmer každej oblasti – sociológia, filozofia, psychológia, kulturológia.¹³

Tieto analýzy usmerňujú aj naše vnímanie každodenného života, čiže každodennosti na sféru skutočnosti, ktorá sa mení a dostáva k vyšším tvarom vlastnej existencie (do sveta kultúry). Filozofická tradícia od Platóna po Hegela sa témou každodennosti vôbec nezaoberala. Podľa Hegela „každodenný život stojí v podstate mimo filozofie.“¹⁴ V novodobej filozofii sa už s pojmom každodennosti stretáme čoraz častejšie a jej miesto v hodnotovom rebríčku získava stabilnejšiu pozíciu. Aj jazyk začína vnímať čoraz intenzívnejšiu spleť každodenných (často aj protirečivých) životných okolností a pomenúva ich jednotným termínom – každodennosť. Vývoj európskej drámy a divadla sledovaný optikou každodennosti sa posúval, obrazne povedané stále nižšie alebo „zhora nadol“. Od tém a hrdinov prepojených s božskými silami (v antickej tragédii) sa dostávame do područia ľudského podvedomia, iracionality a patafyziky,¹⁵ v ktorom, ako to neskôr pomenoval Breton, autori pochopenie a skúmanie vlastnej osoby stavajú nad vlastné dielo.¹⁶ Na tejto ceste sa dostávame k antihrdinom absurdnej drámy,¹⁷ po nej k reprezentantom tzv. divadla každodennosti¹⁸ a nakoniec k postavám bez vlastnej histórie z In-Yer-Face divadla, citovo znetvorených bytostí. Nie je možné nevšimnúť si zostup a pád na rebríčku sociálnom, charakterovom a vo všeobecnosti antropologickom.

13 Spomeňme len niektoré kultové diela, ktoré ovplyvnili umelecké a alternatívne hnutia šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov 20. storočia: Henri Lefebvre – *Critique de la vie quotidienne* (1947), Jean Baudrillard – *La société de consommation* (1970), Ágnes Heller – *Everyday Life* (1970) a pod.

14 HELLER, A. *Švakodnevni život*. Beograd: NOLIT, 1978, s. 19.

15 V dielach surrealistov, dadaistov či expresionistov (subjektivistické vlny) – Jarry, Apollinaire, Tzara, Strindberg, Wedekind, O'Neill a ďalší.

16 Strindbergove hry môžeme vnímať ako túžbu po nájdení vlastnej identity. Trilógia *Do Damašku* sa často timočí ako autobiografické dielo z obdobia Strindbergových psychických problémov.

17 Beckettove postavy sú zahrabané v zemi či v odpadkových košoch.

18 Jean-Claude Grumberg a ďalší. V roku 1975 vzniklo dokonca Théâtre du Quotidien, ktoré založil Jean-Paul Wenzel s Claudine Fiévet (vychádzajúc z predchádzajúcej spolupráce s Michelom Deutschom, Claudine Fiévet, Michèle Foucher) a ktoré bolo kritikou veľkého inštitucionálneho divadla a veľkých tém. Bol to aj istý sociálny experiment, povýšenie okamihov života na princíp tvorby, skúmanie vzťahu psychiky jednotlivca a sociálnej štruktúry.

Z týchto dôvodov dramatici dynamického a rozorvaného 20. storočia vo svojich hrách zameriavali pozornosť na etiku a estetiku súboja s každodennosťou.

Teoretické základy uvedenej praxe položil kanadsko-americký sociológ Erving Goffman v knihe z roku 1956 *The Presentation of Self in Everyday Life*¹⁹ Jeho teória sociálnej dramaturgie je dodnes považovaná za základ pre pochopenie ľudského prejavu a správania v korelácii s publikom. Základná téza spočíva v poznaní, že preberáme isté formy správania vzhľadom na očakávanie druhých a v komunikácii s druhými ľuďmi sme hercami a publikom navzájom. Publikum je zbavené prísnych a očakávaných rámcov interakcie s hercami, rovnako samotní aktéri prenikajú vďaka interakcii s divákmi do života.²⁰ Medzi umeleckým vystúpením a každodenným životom sa hranica zotrela. „Kultúrne vystúpenie je zložené z veľkého spektra ‚obnoveného‘, ‚naskúšaného‘ či arteficiálneho správania sa, ktoré sa uskutočňuje pred niekým iným, pred jedinou osobou alebo skupinou ľudí. V každodennom živote vykonávajú ľudia isté aktivity, ktoré môžeme vzhľadom na kontext ich predvedenia považovať zo strany divákov za herectvo alebo hranie.“²¹

Teoreticky sa k problémom teatralizácie spoločnosti a vnímaniu divadla ako podoby spoločenskej organizácie vyjadril aj sociológ Georges Gurwitsch vo svojej knihe z polovice päťdesiatych rokov minulého storočia *Sociológia divadla*. Poukázal na fakt, že každý jednotlivec hrá počas svojho života niekoľko spoločenských úloh. Jeho štúdiá podnietila celý rad následných výskumov súvisiacich nielen s interakciou medzi sociológiou a divadlom, ale aj s analýzou publika, spoločenskej funkcie divadla a pod. Na konci týchto úvah stojí zatiaľ posledná ucelená teória postdramatického divadla Hansa Thiesa-Lehmana, ktorý sugeruje, že „postdramatické divadlo je možné vnímať ako pokus konceptualizovať umenie v tom zmysle, že neponúka reprezentáciu, ale bezprostrednú reálnu skúsenosť.“²²

Lehmann má na mysli reálnosť času, priestoru a tela, ktoré definuje identitu umelca na scéne ako istý fragment. Postupy spájajúce umel-

covo umenie a jeho život boli témou početných autobiografických performancií (napr. Laurie Anderson, Rachel Rosenthal a pod.), v ktorých umelci úplne bez ostychu otvárali divákovi cestu k vlastnému súkromiu. Konceptia ich performancie sa opiera o využitie vlastného tela, zvuku, hlasu, ktorý komunikuje autobiografické detaily. Tieto zvuky sú zbavené znakovkej podstaty a vytvárajú aktuálne okamihy, v ktorých prehovor stáva sa zvukom osebe, stráca vlastnosti rodu, veku, etnického pôvodu, trvania a času.

Formou tzv. autobiografického monológu americký herec a spisovateľ Spalding Gray (1941 – 2004)²³ definitívne pozmenil tradičný vzťah medzi umelcom a divákom. Odchovanec Richarda Schechnera si po odchode z jeho skupiny The Performance Group založil vlastnú The Wooster Group a pracoval výrazne na princípoch improvizácie s témami, ktoré prinášali členovia tejto skupiny, prepájajúc kultúrnu analýzu a autobiografické prvky. Na svoje monologické vystúpenia využíval hocikaják text ako pretext a hocikaják rekvizitu ako nástroj (*Three Places in Rhode Island*, 1979; *Swimming to Cambodia*, 1985; *Slippery Slope*, 1996 a *Morning, Noon and Night*, 2000). Pod vplyvom Johna Cagea sa riadil formou »chance operation«, čiže náhodných činov, počas ktorých na scéne performer pracuje s akýmkoľvek objektom bez fixného významu a konfrontuje ho s úlohami reálnych spomienok. Vzniká tak sieť možností, ktoré sa materializujú v textovej podobe monológu. V monológoch trval na komplexnosti vízie a vyhýbal sa morálnym súdom. Takto zbavoval divákov možnosti vytvorenia referenčného rámca, do ktorého by sa vplietli. A návštevníci si kladli otázku, kde sú hranice medzi hercom Spaldingom Grayom a postavou Spaldinga Graya, ako sa prezentuje vo svojich monológoch.²⁴

V tomto duchu tvorí aj americká performerka Karen Finley (1956), ktorá do stredu pozornosti umiestňuje americkú rodinu ako estetické a spirituálne centrum severoamerickej kultúry. Kritici považujú jej autobiografické performancie za obscénne, preerotizované a vulgárne. Jej

23 Steven Soderbergh, režisér a Grayov priateľ, vyrozprával jeho život vo filme z roku 2010 *And Everything is Going Fine*. Film je kompiláciou rozhovorov s Grayom a úryvkov z jeho performancií, čím pôsobí ako autobiografický testament Spaldinga Graya.

24 Zaujímavú štúdiu na túto tému nájdeme u Arnolda Aronsona v zbierke esejí o scénografií *Pohľad do propasti – Wooster Group jakožto zeměměřiči* (Praha: Divadelní ústav, 2007, s. 193 – 204), v ktorej náležite analyzuje kontext vtedajšieho divadla v Amerike, ale aj filozofické zázemie postupov, ktoré využívali umelci a skupiny (najmä Baudrillardovu esej *Simulacres et simulation* (1981) a Foucaultove vnímanie priestorových hraníc).

19 Uvedené dielo poznáme z českého prekladu pod názvom *Všichni hrájeme divadlo (Sebe-representace v každodenním životě)*.

20 Z praxe poznáme aj pokusy o úplné stieranie týchto hraníc, napríklad v tvorbe Augusta Boala a v jeho pokusoch o tzv. neviditeľné divadlo.

21 JOVIČEVIČ, A. – VUJANOVIČ, A. *Úvod do performatívnych štúdií*. Bratislava: Divadelný ústav, 2012, s. 39.

22 LEHMANN, H.-T. *Prézentnost divadla*, s. 155.

kontroverzná tvorba však získala významné ocenenia a tvorkyňa pokračovala v búraní mýtov, konvenčných pilierov americkej spoločnosti (rodina, náboženstvo, pracovná morálka). Jej umelecká stratégia je násilie, zvláštny humor, vďaka ktorým sa jej darí pozmeniť vedomie divákov.

Na pozadí uvedených performatívnych procesov sa objavuje aj otázka identity umelca, ktorá je najviditeľnejšia a najhlasnejšia pri problémoch etnických, ekonomickej nerovnoprávnosti, feministických, queer a pod. – teda pri tzv. marginalizovaných skupinách. Identitu vnímame ako vedomie o vlastnom JA, o spôsobe správania sa, ale aj o dôvodoch akéhokoľvek správania sa v rámci skupiny. Je to reflexný vzťah k vlastným aktivitám a zmenám správania, ktoré sú dôsledkom spoločenských a politických zmien. Z performatívnej praxe poznáme mnohé skupiny, ktoré prekračovali spoločenské hranice a prienikom k otázkam každodenného života sa pokúšali o nápravu problémov v skupine (Orlan, Katarzyna Kozyna, Franko B, Vito Acconci, Judy Chicago, Ethyl Eichelberger, Augusto Boal – Theatre of the Oppressed, divadlo fórum, legislatívne divadlo, Luis Valdez – El Teatro Campesino a mnohí ďalší). V prácach týchto umelcov a skupín vidíme silné vnímanie vlastného tela, mysle a explicitných názorov na spoločenstvo na jednej strane a výraznú externú manifestáciu vlastnej identity na strane druhej.

Aj v slovenskom divadle sa v posledných troch desaťročiach objavujú umelci, ktorých vo vystúpeniach zaujíma stieranie rozdielov medzi umeleckými aktivitami a každodenným životom, kritická sebareflexia a reflexia spoločnosti a na základe toho zapájanie každodenných aktivít a predmetov dennej spotreby do performancií. Hoci na Slovensku musíme hovoriť o oneskorenom koncepte performativity čo sa týka spoločensko-politického kontextu, až do Nežnej revolúcie v roku 1989 intenzívnejší prienik tendencií zo západnej Európy a USA v podstate nebol možný. Prelomovou udalosťou na slovenskej nezávislej divadelnej scéne bolo založenie dnes už legendárneho divadla STOKA, ktoré sa v tvorbe zameriavalo na proces vzniku diela, čo nebolo dovtedy v slovenskom divadelníctve až tak zaužívané. Kľúčové diela zoskupenia (*Impasse, Dyp Inaf, Eo Ipso, Nox, Komora...*) charakterizoval umelecký princíp „byť tým, čím sme“ a správať sa na javisku tak, ako v realite. Celkový herecký korpus vychádzal z nenormatívneho jazyka a pohyb z prirodzeného využitia javiskového priestoru. Autorský princíp tvorby často anticipoval realitu

a spoločenské udalosti. Zakladateľ divadla a režisér Blaho Uhlár pôsobil vo svojich dvoch rolách ako kedysi poľský režisér Tadeusz Kantor, ktorý striehnuc na svojich hercov a svojou neustálou prítomnosťou na javisku posúval pole divadla smerom k performancii a rituálu.

Zaujímavú platformu priniesol Uhlár v projekte video-divadelnej inscenácie *Pokus (V hľadaní spirituality)* z roku 2011, v ktorej prepojil súkromnú rodinnú autobiografiu a hľadal spojenie medzi založením profesionálneho divadla v Prešove (1944), v ktorom pôsobila jeho matka, herečka Gabriela Uhlárová, a založením jeho vlastného neštátneho divadla STOKA. Uhlárov *Pokus* je pokusom sumarizovať vlastnú tvorbu – v tom čase dvadsaťročnú púť nezávislého umelca – a konfrontovať svoj vlastný život s odkazom Novembra 1989. Vo video-inscenácii sa striedajú archívne videozáznamy s aktuálnymi a celý čas sledujeme každodenný život umelca. Všetky situácie sú komentované jeho názormi na vzťah štátu k nezriadovanej kultúre, ktorý môžeme považovať za Uhlárovu celoživotnú traumu.

Odkaz a forma, ktorú prinieslo Divadlo STOKA, pokračovali aj v tzv. derivátoch STOKY – predovšetkým v divadle SKRAT, ktoré vytvorili odídenci v roku 2004. SKRAT už dvadsať rokov hľadá vlastnú výpoveď, prenáša do divadla procesy z každodenného života, balansuje na hrane reality a ilúzie. Jeho kľúčoví performerí využívajú dokonale princíp anti-iluzivnosti, zaťahujú divákov do vlastných príbehov a vytvárajú pre slovenské divadlo dôležitú protiváhu k silnému mainstreamu.

Ojedinele prinášajú prvky performativity do pomerne klasicky formovaného repertoáru slovenských divadiel niektorí progresívni tanečníci (najmä Petra Fornayová, Daniel Raček, Soňa Ferienčíková), bábkari (skupina ODIVO), ale najvýraznejšiu performatívnu platformu ponúka od roku 2017 občianske združenie pomenované ako Nezávislý útvar divadelnej energie – NUDE. Jeho zakladateľky Lýdia Ondrušová, Laura Štorcelová a Veronika Malgot od prvých pokusov vytvárajú diela, ktoré sú výsledkom tvorivého kolektívneho experimentu a originálnym spôsobom reflektujú aktuálne vzťahové aj názorové témy. Prelamujú spoločenské tabu a kladú sebe a svojim divákom provokatívne otázky vyvstávajúce z materstva, partnerstva, manželstva či zachovania identity. Performancie *MAMA MA MÁ_ _ _* (otázka rodičovstva), *Pasáž 5* (téma starnutia a medzigeneračných konfliktov), *ANDY! To be seen* (téma celebrity, nespl-

nené sny), *Lúbim ťa a dávaj si pozor* (materstvo a migrácia), *Mala Dr. Csabová pravdu?* (kultúrne stereotypy, feminizmus), *Samson* (priateľstvo), *Brutto* (hodnota peňazí verus hodnota človeka), *Roľa* (hľadanie koreňov identity), posilňujú výpoveď aj vystúpením z divadelného priestoru. Skúmajú neobvyklé priestory (staré zrekonštruované vily, kancelárie, byty v rekonštrukcii, telocvične) hľadajúc najsilnejšie spojenie medzi realnosťou svojho osobného príbehu a univerzálnosťou umeleckej výpovede. Umelkyne sa nehanbia vlastných fyzických či iných v nedokonalosti, povyšujú ich na princíp. Pracujú výlučne s námetmi, ktoré sú im blízke a ktoré zažili na vlastnej koži. Preto sa ich performancie nevyznačujú komplexnosťou, ale úzkym a špecifickým názorom tej ktorej umelkyne. V prípade divadla NUDE môžeme hovoriť o sebaspoznávaní ako princípe tvorby a o ritualizácii umeleckej výpovede v tom najlepšom zmysle slova. Ženy, matky, manželky a divadelníčky, ako seba najčastejšie predstavujú, v každej performancii prehodnocujú práve štvoricu spomínaných funkcií, ktoré si predsavzali plniť v istých obdobiach svojho života. Ich produkcie sa vyznačujú mimoriadnou mierou prítomnosti autobiografických pasáží, ktoré pridávajú dielam autentickosť, ale aj intimitu a úprimnosť výpovede, často cynický nadhľad.

V roku 2021 vznikla mimoriadne zaujímavá video-performancia *Ešte väčšia potreba alebo Misky deravé, nádoby nie tak výborné!*²⁵ štvorice tvorcov (Zuzana Haverda, Lýdia Ondrušová, Tomáš Procházka, Peter Tilajčík), ktorí pôsobia naprieč širokým spektrom slovenskej nezriadovanej scény. Umelci sa stretli už v roku 2017 na pôde Štúdia 12 a ich aktuálne dielo *Ešte väčšia potreba* môžeme vnímať ako voľné pokračovanie tém, ktoré otvorili v prvej performatívnej „instastory“ *Veľká potreba*. Starší o niekoľko rokov a o pandemickú skúsenosť, koncipovali dielo zložené z osobných výpovedí, intímnych spovedí, ktoré sú popretkávané umeleckými vystúpeniami, monológmi, aktivitami z každodenného života ovplyvneného lockdownom. Každý zo štvorice performerov zápasí s inými démonmi a vzniká virtuálna sieť živej, hoci sprostredkovanej reality.

Ďalším dielom, v ktorom jeho autorka pracuje s výraznými prvkami autobiografie, je *Masterpiece* Slávy Daubnerovej. Ne(čakané) rozhod-

nutie performerky ukončiť svoju sólovú kariéru deviatym dielom, prinieslo niekoľko línii jeho vnímania: predovšetkým, aké dôvody ju viedli k danému rozhodnutiu a v akom duchu sa bude niesť jej záverečný odkaz. *Masterpiece* reprezentuje zrelý autorský habitus Daubnerovej, ktorá sa dobre orientuje v oblasti teórie performativity (odtiaľ pramenia odkazy na diela Mariny Abramovič, telesné rituály, vnímanie telesnosti, prepojenie tanca, pohybu, vizuálnych praktík, intermedialita, citácie klasických dramatických diel, ale aj prepojenie na širšie mytologické a kultúrne rámce). Jej deviate dielo obsahuje deväť častí, deväť zamyslení nad tvorbou, jej zmyslom a ďalšími možnosťami. *Signature* vedie k *Narcisu* a ďalej sú to *Argonaut*, *Orfeus*, *Olympus*, *Prorok*, *Hamlet*, *Medusa*, *Múzeum* – veľmi umne poskladaná sieť významov a akcií, ktoré smerujú z múzejnej zbierke rekvizít z jej predchádzajúcich ôsmich sólových performancií. Za zlomovú časť môžeme považovať ôsmy obraz, v ktorom si Daubnerová nasadí korzet v podobe nahého tela ženy, sadá si na stoličku a civilným tónom informuje o svojich najhlbších pocitoch, problémoch a dôvodoch jej odchodu zo slovenskej performatívnej scény. S replikou jej vlastnej hlavy pod pazuchou sa umelkyňa vydáva smerom k ďalším výzvam.

Medzi autobiografiou a autofikciou

Na uvedených príkladoch z umeleckej praxe sme si nemohli nevšimnúť zaujímavú reláciu medzi fikciou a pravdou, ktorá nesúvisí iba s autobiografiou, hoci je pri nej najvýraznejšia. Ak by sme sa pokúsili nájsť spôsob, ktorým by sme precízne odčlenili reálne faktografické výpovede od fiktívnych, pochopili by sme, že také niečo nie je v úplnosti možné. Vzhľadom na to, že čitateľ, respektíve divák nie je v podstate schopný rozlíšiť fikciu od reálneho prejavu, nezostáva mu nič iné, iba dôverovať autorovi/performerovi a spoľahnúť sa na „dohodu s umelcom“, ktorá predpokladá pravdivé zobrazovanie alebo predvádzanie reality. „Najcharakteristickejší pre autobiografiu je fakt, že je vždy referenčná a neodčleniteľná od mimotextovej reality. To však stále neznamená, že nemôže byť fikciou. Ona samotná, na rozdiel od iných žánrov, podlieha testu pravdivosti, ktorý ju približuje historiografii v takej miere, v akej ju vzápätí vzdaluje od

²⁵ Performeri sa pohrávajú s názvom hry Jany Juráňovej *Misky strieborné, nádoby výborné* a jej témami.

čistých fiktívnych žánrov.“²⁶ Skutočnosť, že autor je súčasne narátorom a hlavnou postavou svojej autobiografie, je kľúčová pre žánrové určenie autobiografie, keďže poukazuje na jej základnú dištinktívnu vlastnosť. Autobiografia sa teda vyznačuje duálnym prístupom, ale pripúšťa, že existuje niekoľko faktorov, ktoré môžu obmedziť bezproblémový tok autobiografických prvkov. Predovšetkým je to zabudnutie alebo výpadok pamäti, ale aj možná nepravdivosť alebo nadmerná úprimnosť autora, fenomén falošných spomienok, ktoré sa prispôsobujú novým kontextom, okolnostiam, situáciám, emóciám a pod. Jeden z možných prístupov pri analýze fikcie v autobiografii je naratologický²⁷ a druhý je performatívny. Fabula je uchopená ako životný čas vyplnený sledom udalostí, ktoré predstavujú autobiografiu.

Vzťah medzi autofikciou²⁸ a autobiografiou je v podstate jednoznačný – autor predvádza skutočné príbehy zo svojho života, ktoré sú často iba prekomponované a majú iný chronologický poriadok. Tým pádom sú platné aj názory, ktoré popierajú existenciu „čistej“ autobiografie, ktorá pri performatívnom predvedení potrebuje istú dávku fikcie, aby existovala. „JA, ktoré existuje, alebo existovalo v minulosti, môže o sebe hovoriť iba vtedy, keď si určí naratív, ak sa premiestni do fikcie.“²⁹ Pri autobiografických udalostiach, performer obmieňa skutočné prvky zo života, uvádza ich na scéne, ako aj svoje „ja“, aby zostal skutočný/autentický. On nehraje, ale predstavuje seba samého.

Kruh medzi auto-biografiou, auto-fikciou a auto-udalosťou uzatvára nový pojem z kontextu postnaratológie – zážitkovosť (ex-perientiality), ktorá znamená, že subjekt, herec a divák nemôžu pochopiť to, čo je prežité, ak by nenašli paralely s vlastnou konkrétnou skúsenosťou.

Ceste k uvedenej teórii a priznaniu validity autobiografie v performatívnych procesoch predchádzal teoretický diskurz zapožičaný z teórie literatúry. Francúzsky teoretik Philippe Lejeune v diele *Autobiografia vo Francúzsku* zaviedol termín »autobiografický pakt«, kde autor, rozprávač

26 STANOJEVIĆ, A. *Autobiografija i fikcija na primeru dela Zar je to čovek Prima Levija*. [online]. [cit. 28. 10. 2023]. Dostupné na internete: https://www.academia.edu/36979862/Ana_Stanojevi%C4%87_Autobiografija_i_fikcija_na_primeru_dela_Zar_je_to_%C4%8Dovek_Prima_Levija.

27 Táto forma je prepojená s tradíciou ľudového rozprávača, ktorá bola prítomná vo všetkých spoločnostiach. Rozprávač nadväzuje na minulosť a zároveň vytvára spojenie s prítomnosťou, politickými otázkami doby a vedie polemický diskurz.

28 Termín autofikcia zaviedol francúzsky autor a teoretik Serge Doubrovsky vo svojom prvom románe *Syn* [Fils, 1977].

29 PAVIS, P. *Rečnik izvodenja i savremenog pozorišta*, s. 40.

a postava sú tou istou osobou.³⁰ Uvedená „dohoda“ sa uzatvára s čitateľom, ktorému autor prisľúbi podrobný popis svojho života alebo jeho výseku. Sľubuje, že bude hovoriť pravdivo, alebo aspoň bude hovoriť o tom, čo považuje za pravdivé. Pripomína tak historika alebo kronikára, s tým rozdielom, že témou narácie je on sám. V divadle, dialógu, monológ, udalosti, v ktorej performer hovorí priamo o sebe, sa autobiografia mediuje množstvom prostriedkov: herectvom, scénou, zjednocovaním rôznych zdrojov prehovoru a situácií.

Paul de Man, belgicko-americký kritik, na rozdiel od Lejeuna tvrdí, že autobiografia nie je žáner, ale spôsob čítania alebo vnímania textu, ktorý sa objavuje vo väčšej či menšej miere vo všetkých postupoch a dotykoch s textom. „V modernej teórii literatúry sa ustálili dva termíny, ktoré vytvárajú hranicu medzi dvoma tvarmi autobiografickej prózy: autobiografia ako ‚vyznanie‘, introspektívne orientovaná ako ‚príbeh o sebe‘ a memoáre ako extrovertná autobiografia s ťažiskom na ‚druhom‘, teda usmernená k vonkajšiemu svetu, iným osobnostiam a historickým udalostiam.“³¹

Vzťah divadla a autobiografie umelca nemôžeme považovať za samozrejmy. Jedno závisí od druhého vzhľadom na to, ako sa dokážu navzájom ovplyvniť. Pochopiť divadlo znamená pochopiť a vážiť si každodennosť – najobyčajnejší a zároveň najnáročnejší rozmer života. „Modernosť a každodennosť vytvárajú hlbokú štruktúru, na odhalení ktorej môže pracovať kritická analýza.“³²

Autobiografia prežila rôzne vplyvy, ale v podstate sa nikdy nevzdialila od autorovho vnútorného sveta, „Freudovej pohovky“, čiže transpozície jeho vnímania sveta do literárnej či inej podoby. Môžeme si položiť otázku, kde sú hranice týchto naratívov a aký je ich zmysel: Dosiahnutie pravdy historickej alebo subjektívnej? V konečnom dôsledku v kontakte s autorom môžeme získať užitočné pravdy aj pre náš osobný kontext.

30 Lejeune je aj zakladateľom *Association pour l'autobiographie et le patrimoine autobiographique* založenej v Paríži v roku 1992.

31 DUVNJAK RADIĆ, Ž. *Autobiografija, fikcija i ja. Problem fikcionalnosti autobiografske proze*. Beograd : Službeni glasnik, 2011, s. 27.

32 Tamže, s. 118.

SUMMARY

Everyday Life and Autobiography of the Artist as a Principle of Creation in Theatre and Performance Arts

Everyday life is a social space from which performance practices emerge. To understand theatre is to understand and appreciate the everyday – the most ordinary, and yet the most challenging dimension of life. When referring to autobiographical principles in the scenic arts, we not only mean presenting authentic segments of the everyday life of performers, but also rethinking current social and political issues that affect the everyday life of creators. These are the two poles that have permeated scenic art practices since the second half of the 20th century. They brought practices that were new to the scenic arts, or that had not been used in that form until then, and they can be found to this day. The paper also discusses the degree of authenticity and fiction in performative works, and the roots of motion – from the everyday to autobiography. Examples from the domestic and international performance art practice are presented as well.

Príspevok vznikol na základe habilitačnej prednášky autorky na Katedre divadelných štúdií Divadelnej fakulty Vysoké školy múzických umení.

LITERATÚRA

- ARONSON, Arnold. *Pohled do propasti*. Praha : Divadelní ústav, 2007. 264 s. ISBN 978-80-7008-214-0.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis. Zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*. Praha : Mladá fronta, 1998. 480 s. ISBN 80-204-0738-3.
- BALME, Christopher. *Úvod do divadelnej vedy*. Bratislava : Divadelný ústav, 2018. 350 s. ISBN 978-80-8190-040-2.
- DRAGIČEVIĆ-ŠEŠIĆ, Milena. *Umetnost i alternativa*. Beograd : FDU, Clio, 2012. 300 s. ISBN 978-86-82101-46-8.
- DUVNJAK RADIĆ, Žaklina. *Autobiografija, fikcija i ja. Problem fikcionalnosti autobiografske proze*. Beograd : Službeni glasnik, 2011. 195 s. ISBN 86-519-0951-4.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod brdy : Na konáři, 2011. 336 s. ISBN 978-80-904487-2-8.

- GOFFMANN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo. Sebaprezentace v každodenním životě*. Praha : Nakladatelství Studia Ypsilon, 1999. 247 s. ISBN 80-902482-4-1.
- GOLDBERG, RoseLee. *Performance Art : From Futurism to the Present*. London : Thames & Hudson, 2011. 256 s. ISBN 978-0500204047.
- HELER, Agnes. *Svakodnevni život*. Beograd : Nolit, 1978. 392 s.
- JABLONSKÁ, Beata. BODY-ART. In *Slovník světového a slovenského výtvarného umění druhé polovice 20. století. Od abstraktního umění k virtuální realitě*. Bratislava : Kruh současného umění PROFIL, 1999. 320 s. ISBN 80-968283-0-4.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Prézentnost divadla*. In *Souřadnice a kontexty divadla. Antologie současné německé divadelní teorie*. (Ed. Jan Roubal) Praha : Divadelní ústav, 2005. 162 s. ISBN 80-7008-189-1.
- LEVANDER, Andy. *Performance in the twenty-first century: theatre of engagement*. Milton Park, Abingdon, Oxon; New York : Routledge, 2016. 235 s. ISBN 978-0-415-59235-2 (pbk).
- PAVIS, Patris. *Rečnik izvodnja i savremenog pozorišta*. Beograd : Ars Clio, 2021. 376 s. ISBN 978-86-7102-586-7.
- READ, Allan. *Theatre and everyday life. An ethics of performance*. London and New York : Routledge, 1993. 251 s. ISBN 0-203-37202-6 (Adobe eReader Format).
- ROSZAK, Teodor. *Zrod kontrakultury. Úvahy o technokratické společnosti a mládeži v opozici*. Praha : Malvern, 2016. 324 s. ISBN 978-80-7530-035-5.
- STANOJEVIĆ, Ana. *Autobiografija i fikcija na primeru dela Zar je to čovek Prima Levija*. [online]. [cit. 28. 10. 2023]. Dostupné na internete: https://www.academia.edu/36979862/Ana_Stanojevi%C4%87_Autobiografija_i_fikcija_na_primeru_dela_Zar_je_to_%C4%8Dovek_Prima_Levija

KONTAKT

doc. Mgr. art. Vladislava Fekete, ArtD.,
Vysoká škola múzických umení v Bratislave,
Katedra divadelných štúdií DF
Zochova 1, 813 01 Bratislava, Slovakia
e-mail: vladislava.fekete@vsmu.sk