

# Performativita v opernom divadle

PERFORMATIVITY IN OPERA THEATRE

MICHAELA MOJŽIŠOVÁ

<https://doi.org/10.24132/ZCU.KUDEJ.2025.01.48-54>

**Abstrakt** Štúdia sa koncentruje na tvorivé princípy v dielach súčasných operných inscenátorov, ktorí vstupujú do diškurzu na tému performatívneho obratu. Deje sa tak nielen na verejných priestranstvách či v alternatívnych divadelných priestoroch, ale aj na tradičných operných javiskách. Autorka približuje rozmanité stratégie tvorby, od narúšania divadelnej ilúzie a obmedzovania diváckeho komfortu cez prepájanie klasických hudobno-dramatických diel s aktuálnou životnou realitou po implantovanie prostriedkov hraničiacich s princípmi imerzného divadla.

**Kľúčová slova** Operné divadlo; performativita; Miloš Karásek; Romeo Castellucci; Peter Konwitschny

**Abstract** The study concentrates on the creative principles in the works of contemporary opera producers who enter the discourse on the theme of performative turn. This is done not only in public spaces or alternative theatre spaces, but also on classical opera stages. The author presents diverse strategies of creation, from disrupting the theatrical illusion and limiting the spectator's comfort, through the linking of classical music-dramatic works with the current reality of life, to the implantation of means bordering on the principles of immersive theatre.

**Keywords** Opera theatre; performativity; Miloš Karásek; Romeo Castellucci; Peter Konwitschny

Mgr. Michaela Mojžišová, PhD.  
[michaela.mojzisova@savba.sk](mailto:michaela.mojzisova@savba.sk)  
Ústav divadelnej a filmovej vedy  
CVU SAV, v. v. i., Bratislava

Štúdia je výstupom projektu VEGA č. 2/0112/23 Poetika absurdity, nonsensu a paradoxu v súčasnom divadle.

## I. ÚVOD

Opera je zväčša vnímaná ako naratívny druh scénického umenia: speváci a orchestrálni hráči pod vedením režisérovo a dirigentovo stvárajú príbehy fixované skladateľmi a libretistami v operných partitúrach. No už v počiatkoch jej existencie prenikali do notáciou zviazaných artefaktov performatívne princípy v zmysle jedinečnej, pomínuteľnej udalosti, ktorú v jej priebehu spoločne vytvárajú umelci a diváci. Speváci v operách seria sa uchádzali o priazeň publika brilantnými koloratúrными improvizáciami, prestávky vážnych opier spestrovali improvizované komické intermezzá, ktoré položili základy nového žánru – opery buffa.

Zatiaľ čo termín performancia je zaužívaný pre uskutočňovanie umeleckej činnosti pred obecnstvom, tak performativita je spojená so situačnou dimenziou prijatia diela divákom, ktoré sa odohráva tu a teraz. V kontexte slovenskej opernej tvorby sa s vedomým uplatnením aktívnej spoluúčasti diváka na priebehu predstavenia po prvýkrát stretávame pri „kontinuálnej opere“ Miloša Karáska (konceptia, libreto, réžia, výprava) a Pavla Richtera, Bharatu Rajnoška a Michala Kořána (hudba) s názvom *Au pair Ōpěr* (2003). Ústrednou hrdinkou je mladé dievča z východnej Európy, ktoré prijíma miesto au pair v rodine anglického generála vo výslužbe a penzionovanej tanečnice. Zo zamestnávateľov sa vyklujú psychopati opatrujúci mŕtve bábätko. Au pair sa najprv bráni morbidnej pracovnej náplni, no potom rezignuje a s víziou zárobku a možnosti zdokonaľiť sa v cudzom jazyku sa (načas?) vzdáva svojich ideálov.

V kontexte predkladanej štúdie nie je podstatná – čo ako neobvyklá – téma opusu, ale implantovanie princíпов konceptuálneho umenia do hudobnodramatického diela. S ich uplatňovaním mal Miloš Karásek bohaté skúsenosti, počnúc prácami realizovanými v Divadle Stoka až po vlastné autorské projekty.<sup>1</sup> V tomto prípade bol koniec opery, ktorej štruktúra sa zakladala na cyklickom opakovaní približne dvadsaťminútového tvaru, otvorený: diváci mali potleskom určiť priebeh a dĺžku predstavenia, návod im poskytli inštrukcie v bulletine. Na premiére zaznel potlesk po druhom odohraní partitúry. Podľa teatrologičky Dáše Čiripovej, „hravosť, ktorú režisér ponúkal počas celého predstavenia, publikum dostatočne nevyužilo. Alebo žeby išlo o ich zvedavosť, čo sa stane po potlesku?“<sup>2</sup> Odpoveď však bude s najväčšou pravdepodobnosťou znieť inak: Obecnstvo nebolo pripravené na netradičnú formu a neoboznámilo sa s Karáskovým „návodom na použitie opery“.

---

<sup>1</sup> Viac o prvkoch konceptuálneho umenia v tvorbe Miloša Karáska pozri Čiripová, D., 2018.

<sup>2</sup> Čiripová, D., 2003.

V ostatných rokoch sa performativita v oblasti opernej interpretácie spája aj s neohlásenými a pre okoloidúcich prekvapujúcimi popularizačnými performanciami vo verejných priestoroch (napr. vtipné vystúpenie prestrojených sólistov pražskej Štátnej opery na Hlavním nádraží, upozorňujúce na otvorenie rekonštruovanej budovy divadla, 2020), či s balkónovými koncertmi operných spevákov počas pandémie Covid-19. V tejto štúdii sa však nebudeme bližšie venovať performatívnosti v opere z historického uhla pohľadu, ani mapovať jej spomenuté alternatívne či „okrajové“ formy, ale sa zameriame na performatívne princípy v tradičných divadelných priestoroch, prípadne na etablovaných operných festivaloch. Takto tematizovaný diškurz totiž naberá na intenzite aj v opernej teatrologii fokusovanej na súčasné inscenačné podoby klasických operných diel. Napríklad nemecký muzikológ a teatroológ Clemens Risi, vychádzajúc z teórií performancie, performativity a fenomenológie, sa v monografii *Opera in Performance: Analyzing the Performative Dimension of Opera Production* (2021) zameriava na dialóg medzi interpretmi a publikom, reprezentáciou a prítomnosťou, známym a novým, a svoje poznatky následne aplikuje na kritické opisy vlastných zážitkov z operných predstavení. Práve Risiho koncentrácia na zážitkovosť a spoluprátnosť odohrávajúcú sa medzi interpretom a divákom/poslucháčom rezonuje v kritickej odozve na jeho knihu ako originálny počin.<sup>3</sup>

V nasledujúcom texte budeme prioritne skúmať inscenačné stratégie pracujúce s princípmi performativity, prostredníctvom ktorých tvorcovia narúšajú divadelnú ilúziu. Ako príklady poslúžia práce talianskeho divadelníka Romea Castellucciho (1960) a nemeckého operného režiséra Petra Konwitschného (1945). Ich poetika je výrazne odlišná, no sledovaný cieľ veľmi podobný: eliminovať taký spôsob vnímania divadla, pri ktorom je publikum konzumentom zážitku, a nahradiť ho divákovou aktívnou participáciou, pričom jej momentálna emocionálna kvalita nie je podstatná.

## II. DIVADLO AKO OBRAZ O REALITE ČI REALITA V DIVADLE?

Jedným z charakteristických znakov tvorby Romea Castellucciho je fúzia divadelnej fikcie a mimodivadelnej reality. Inscenované opusy často prepája so situáciami a udalosťami reálneho života, čo v divákoch prirodzene generuje iný spôsob vnímania a prežívania než pri iluzívnych operných produkciách.

V inscenácii *La Passione*, výtvarno-hudobno-divadelnej inštalácii Bachových *Matúšových pašii* (Staatsoper Hamburg, 2016), premosť transcendenciu biblického príbehu s imanenciou skúsenosti života a smrti prostredníctvom osemnástich hraných, s pašiami zdanlivo nesúvisiacich príbehov zo súčasnosti. Vokálne čísla interpretovali sólisti a zbor situovaní na pódiu v zadnej časti sály, zatiaľ čo v priestore pred nimi inštaloval Castellucci predmety, procesy a činnosti pochádzajúce z každodenného života. Ako obvykle boli akťermi výjavov neherci, pričom mnohí z nich mali priamy vzťah s predvádzanou činnosťou

---

<sup>3</sup> Pozri napr. Van Treeck, E., 2022, s. 380.

alebo javom (zamestnanci upratovacej služby, chemickí laboranti, zápasníci a pod.). V záverečnom obraze s názvom Apoštol vystúpil pán, ktorý mal pod dlhými nohavicami ukryté kovové protézy. Titulky predstavili 63-ročného Clausa Zappu, žijúceho osem kilometrov od centra Hamburgu, ktorý pred niekoľkými rokmi v dôsledku pracovného úrazu v prístave prišiel o obe nohy. Emocionálnu údernosť výjavu umocňovala blízkosť miesta nešťastia – hamburský prístav sa nachádza neďaleko od priemyselnej haly Deichtorhallen, kde sa performance konala.

Hľadanie nových, nedivadelných priestorov, ktoré odkazujú samy na seba a predstavujú autonómnu zložku inscenačnej koncepcie, patrí k podstatným princípom performatívneho obratu. V Castellucciho hudobno-divadelnej tvorbe ho ešte výraznejšie než *La Passione* reprezentuje festivalový projekt *Résurrection* (Aix-en-Provence, 2022), kreovaný na hudobnej báze Mahlerovej 2. *symfónie c mol „Vzkriesenie“* a uvádzaný v Stadium de Vitrolly. Nefunkčný štadión od roku 1998 chátra, symbolicky teda išlo aj o vzkriesenie umierajúceho priestoru. Zamýšľaný *site specific* efekt performance však takmer prekryl iný jej rozmer – neplánované prepojenie s vysoko aktuálnou spoločenskou emóciou.

Plytko pod tmavou, blatistou hlinou pokrývajúcou nerovnú podlahu štadióna sa ukrýval realisticky vyzerajúci masový hrob, z ktorého zamestnanci UNHCR počas deväťdesiatich minút sugestívnej Mahlerovej kompozície pomaly, pedantne, ručne i prostredníctvom malých bagrov exhumovali viac než stovku autenticky pôsobiacich atráp tiel dospelých, detí aj novorodencov. Naturalizmus inštalácie nemal podľa režiséra smerovať k vyvolaniu beznádeje, ale k nádeji na katarziu („Práca na exhumácii a identifikácii osôb reaguje na bytostnú potrebu, aby žijúci mohli oplakávať svojho milovaného.“<sup>4</sup>), no percepciu inscenácie sproblematizovali okolnosti jej uvedenia. K historickým asociáciám masových hrobov v Buchenwalde, Srebrenici (a i.) sa pridala čerstvá evokácia hrobov v ukrajinskej Buči, takže hrozilo, že Castellucciho inscenácia vyznie ako krutá kópia skutočných udalostí. Aby sa zabránilo takejto interpretácii, festival rozoslal divákovi e-mail s informáciou, že koncepcia vznikla rok pred vypuknutím vojny na Ukrajine.

Performatívny obrat, prinášajúci koncepciu diela ako jedinečnej pominuteľnej udalosti tu a teraz, sa dá prezentovať aj na Castellucciho predchádzajúcej inscenácii v Aix-en-Provence, Mozartovom *Requiem* (2019). Tvorca nepoňal opus ako omšu za zosnulých, ale ako meditáciu o minulosti a budúcnosti ľudstva. Performance zastrelil koncepciou „Atlasu veľkých vyhynutí“ – encyklopédiou objektov a javov, o ktoré ľudstvo prišlo, i tých, o ktoré práve prichádza alebo v blízkej budúcnosti môže prísť. Na plátne zadného prospektu sa počas celého predstavenia v rýchlom slede premietali nielen názvy vyhynutých zvierat, rastlín, prapredkov človeka, mŕtvych náboženstiev a zaniknutých miest, ale aj pojmy späté s úplne nedávnou minulosťou či aktuálnou prítomnosťou. Na premiérovom uvedení v Aix-en-Provence to popri Pripiati, Černobyle alebo Fukušime bola aj veža nedávno vyhorenej parížskej katedrály Notre Dame, v reinscenácii v austrálskej Adelaide (2020) zase požiare, s ktorými

---

<sup>4</sup> Castellucci, R. – Di Matteo, P., 2022, s. 17.

krajina v tom čase bojovala, vo Viedni a Bruseli (obe 2022) zbombardované divadlo v ukrajinskom Mariupole.

Ideotvornú funkciu mimodivadelnej reality v Castellucciho tvorbe reprezentujú aj inscenácie Gluckovho *Orfea a Eurydiky* (Wiener Festwochen, 2014) a Mozartovej *Čarovnej flauty* (La Monnaie/De Munt Brusel, 2018). Mýtický príbeh Orfea, vydávajúceho sa do podsvetia vyslobodiť milovanú manželku, prepojil režisér s príbehom mladej rakúskej tanečnice Karin Anny Giselbrechtovej, ktorá v roku 2011 upadla do bdelej kómy a v čase naštudovania inscenácie ležala vo viedenskom sanatóriu Am Wienerwald. Premietané tituly okrem iného informovali divákov o skutočnosti, že Karin Anna počúva predstavenie Gluckovej opery v priamom prenose v nemocničnej izbe. Diváci sledovali obraz cesty snímanej kamerou z pozície vodiča idúceho auta, potom spolu s ním prešli nemocničným parkom a chodbami neurologického oddelenia, až vošli do miestnosti. Raz zahmlené, inokedy vyjasnené oko kamery v detailoch približovalo postavu ležiacu na polohovateľnej posteli a snímalo artefakty späté s jej životom (tanečné cvičky, fotografie, plyšové hračky); čas na merači vitálnych funkcií korešpondoval s reálnym časom v divadelnej sále.

V *Čarovnej flaute* vystavil Castellucci konfrontácii s ich realistickou podstatou a následkami rituál osvetlenia i skúšky ohňom a vodou, ktoré musia podstúpiť Tamino a Pamina kráčajúci k zasväteniu. Dej Mozartovej opery prepojil so skutočnými príbehmi piatich nevidiacich žien a piatich mužov, ktorým ostali trvalé následky po úrazoch spôsobených popálením. Neherci a neherečky v civilne neumelých činoherných výstupoch deklamovali svoje životné príbehy, smerujúc k ideovej pointe popierajúcej osvietenécké víťazstvo svetla nad tmou. Popálení muži prezentovali svetlo (oheň) ako čosi bolestivé, čo najprv spôsobuje a potom odhaľuje jazvy, aj ženám bola tma milšia než svetlo, ktoré ich opustilo – či už pri narodení alebo v dôsledku postupného oslepnutia.

Kritikom Castellucciho koncepcie *Čarovnej flauty* komplikovala jej radikálne odmietnutie konfrontácia s autentickou bolesťou skutočných ľudí. Podobne ako v *Orfeovi a Eurydike*, i tu sa divák ocitol v eticky kontroverznej pozícii voyeura. S tým rozdielom, že kým protagonistka Gluckovho diela nemohla rozhodnúť o svojej účasti či neúčasti na projekte, tak päťica nevidiacich performeriek i päťica popálených performerov spolupracovala dobrovoľne; zároveň nebolo možné ignorovať inkluzívny rozmer produkcie. Telesnosť tematizujúce mizanscény v *Čarovnej flaute*, podobne ako napr. zmienený obraz Apostel v *La Passione*, demonštrujú prezentnosť ako zásadný prvok Castellucciho poetiky v tom význame, ako ju v súvislosti s aktérovou telesnou prítomnosťou a jeho vplyvom na pozorovateľov definuje teatrologička Erika Fischer-Lichte: „Pre divákov, ktorí pociťujú túto prezentnosť alebo sú ňou ovplyvnení ako magickým prúdom, sa zdá nepredvídateľná, nekontrolovateľná, neuchopiteľná a pohlcujúca. Pociťujú silu, ktorá vychádza z predstaviteľa a núti ich sústrediť naň celú svoju pozornosť bez toho, aby sa cítili pohltení.“<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Fischer-Lichte, E., 2011, s. 25.

### III. PREVÝCHOVA KONZUMNÝCH DIVÁKOV

Na rozdiel od Romea Castellucciho, ktorý zachováva od publika introvertný intelektuálny odstup a svoje idey šíruje vo vrstevnatých obrazoch, je poetika Petra Konwitschného priamejšia a smerom k divákovi kontaktnejšia. Zatiaľ čo u Castellucciho sa fúzia ilúzií a reality odohráva na javisku, Konwitschny cieľ rovno do hľadiska. Nie náhodou je jedným z režisérov, ktorých reflektuje kniha Clemensa Risiho skúmajúca emocionálne prežívanie obecnstva; odmietavé bučanie, hlasné protesty či demonštratívne odchody zo sály sú na predstaveniach Konwitschného inscenácií bežným javom.

Ku konštantným znakom jeho rukopisu patrí rozsvetovanie priestoru hľadiska. Režisér nedovolí divákovi, aby sa skrytí v diskretnom prítmí dojmali nad opernými príbehmi, ale ich vyzýva, aby sa stali spoluzodpovednými účastníkmi prezentovanej drámy. Nejednu opernú hrdinku (napr. Mimi, Čo-čo-san a Violetta v inscenáciách Pucciniho *Bohémy* a *Madama Butterfly* a Verdiho *La traviaty*) nechal umierať pri rozsvietenom hľadisku, akcentujúc tak sociálno-kritický tón svojich koncepcií. Rovnakým spôsobom pripravil o anonymizujúcu intimitu árie ústredných hrdinov Čajkovského *Eugena Onegina* či Halévyho *Židovky*, keď z nich urobil verejné spovede prednesené do publika. Podobných mizanscén by sa v inscenáciách Petra Konwitschného dali vymenovať desiatky, pričom ich účelom je zakaždým rozrušenie divadelnej ilúzie a priame oslovenie diváka.

Súčasne s osvetlením sály Konwitschny často presúva dej z javiska do hľadiska. V zmysle prelamovania štvrtej steny je referenčnou prácou jeho inscenácia francúzskej verzie Verdiho *Dona Carlota* (Wiener Staatsoper, 2002), konkrétne riešenie výjavu autodafé, ktorý sa začal odvíjať už počas prestávky. Televízna komentátorka euforicky oznámila divákovi, že Viedenskú štátnu operu poctí návštevou španielsky kráľ s manželkou a pozvala ich sledovať príchod vzácných hostí vo foyeri, prípadne na televíznych obrazovkách vnútri sály, kam sa prostredníctvom kamier prenášalo vonkajšie dianie. Oslavný zbor sa rozoznel na javisku ešte počas návratu divákov z prestávky, čo prekvapilo najmä tých, ktorí sedeli v sále. Zviazaných väzňov prehneli mučiteľia hľadiskom i javiskom a nakoniec ich vyviedli von opäť cez hľadisko. Keď kráľovský sprievod vstúpil do sály, vokálne číslo Filipa II. zaznelo medzi divákmi, až potom protagonisti vkročili na javisko, sprevádzaní bleskami fotoaparátov a sledovaní televíznymi kamerami.

Aj v Halévyho *Židovke* (SND, 2017) zbor roztrúsený v hľadisku a vysmievajúc sa z práve prebiehajúceho konfliktu medzi postavami na javisku navodil situáciu nie nepodobnú imerzným divadelným projektom: publikum pozorovalo zboristov vo svojej blízkosti a zároveň sa mohlo cítiť pozorované pri vlastných reakciách. Pri konflikte milencov, Rachel a Léopolda, interpretka v hľadisku civilnou prózou<sup>6</sup> posmešne komentovala Léopoldov citový výlev a oslovovala diváčky: „Ó, tenor spieva áriu! Aj ten váš doma to tak zvykne?“

---

<sup>6</sup> Jazyk sa odvíjal od miesta uvádzania tejto koprodukčnej inscenácie, v SND to bola slovenčina.

Doposiaľ asi najbližšie k imerznému divadlu sa Konwitschny dostal v inscenácii opery Bernda Aloisa Zimmermanna *Die Soldaten* (Staatstheater Nürnberg, 2018), ktorá je krutým sociálno-kritickým obrazom vzostupu a pádu meštianskej dcéry Marie Wesenerovej. V záverečnom štvrtom dejstve, ktorému predchádzala prestávka, boli všetci diváci presmerovaní na javisko uzavreté železnou protipožiarnou oponou. Medzi nimi sa predierala strapatá žena v špinavých šatách, civilným hlasom prosiaca o almužnu, pretože tri dni nemala nič v ústach. Diváci tak boli bez predchádzajúceho upovedomenia interaktívne vtiahnutí do drámy, cítili sa trápne a odvracali zrak od herečky, možno si (v duchu zámeru ľavicovo orientovaného tvorcu) uvedomovali, koľkokrát sa s podobnou situáciou stretli v reálnom živote.

#### IV. ZÁVER

V texte sme sa pokúsili priblížiť dve z možných, poetikou síce odlišných, ale v zmysle účinku na diváka podobne motivovaných podôb performativity, ktoré do operného divadla prenikli ako dôsledok performatívneho obratu. Princiálny rozdiel medzi Romeom Castelluccim a Petrom Konwitschným spočíva okrem iného v tom, že kým prvý z nich cielene pracuje s princípom prezentnosti a na javisko popri umelcoch stavia aj civilných performerov, druhý stále ostáva v priestore inscenovanej opery. Konwitschny prostredníctvom performatívnych prvkov vedie divákov k aktívnemu vnímaniu inscenácie a zaujatiu postoja, no v skutočnosti, napriek ilúzii interaktivity, nepočíta s ich reálnym zapojením. Nikto z publika privedeného na javisko v závere *Die Soldaten* nedal žobrajúcej Marie almužnu, žiadna z diváčok *Židovky* neodpovedala Rachel na otázku, či aj jej partner namiesto mužného činu vyspevuje rozlúštené árie. Radikálnejšiemu prieniku performativity do operných inscenácií bráni predovšetkým partitúrou fixovaná hudobná dramaturgia. Nie náhodou väčšina z použitých príkladov (najmä z tvorby Castellucciho) pochádza z divadelných naštudovaní nevidadelných opusov (omša, symfónia), alebo pri nich došlo k viac či menej razantnému zásahu do štruktúry operného diela. Čo je bezpochyby zaujímavé ozvláštnenie, hlavným prúdom operného divadla sa však takmer určite nestane.

#### Zoznam použitých zdrojov

- Castellucci, R. – Di Matteo, P. (2022). Le retour des corps. [Rozhovor]. In *Gustav Mahler: Résurrection*. [Programový bulletin]. Aix-en-Provence: Festival d'Aix-en-Provence, s. 14–19.
- Čiripová, D. (2003). Disonancia západného a východného sveta. *Salto*, 2003, 1 (2–3), s. 33.
- Čiripová, D. (2018). Play as Art of Survival. *Slovenské divadlo*, 66 (3), s. 296–310.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Eстетika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konári. Prel. M. Polochová.
- Risi, C. *Opera in Performance: Analyzing the Performative Dimension of Opera Production*. (2021). London: Routledge.
- Van Treeck, E. (2022). Quel Plaisir! Quel Plaisir? – On Bodies in Performance. *Cambridge Opera Journal* 34, s. 380–389.