

Univerzita Palackého v Olomouci  
Filozofická fakulta

Diplomová práce

# **PERFORMATIVITA SÚČASNÝCH FESTIVALOV NA PRÍKLADE KINOBUSU**

Soňa Majeríková

**Katedra divadelných a filmových štúdií**

Vedúci práce: Mgr. Martin Bernátek, Ph.D.

Štúdijný program: Filmová, divadelní, televizní a rozhlasová  
studia

Olomouc 2020

Čestne prehlasujem, že som diplomovú prácu na tému *Performativita súčasných festivalov na príklade Kinobusu* vypracovala samostatne za použitia v práci uvedených prameňov a literatúry. Ďalej prehlasujem, že táto diplomová práca nebola využitá k získaniu iného alebo rovnakého titulu.

Dátum

.....

podpis

Rada by som sa touto cestou úprimne poďakovala Mgr. Martinovi Bernátkovi, Ph.D., za jeho nekonečnú trpezlivosť a cenné rady pri vedení mojej diplomovej práce. Veľká vďaka patrí tiež organizátorom festivalu Kinobus Ivke Rumanovej a Martinovi Krištofovi, za ich ochotu poskytnúť mi rozhovory, potrebné informácie a podklady k vypracovaniu práce.

## Obsah

ÚVOD .....	6
FORMULOVANIE VÝSKUMNEJ OTÁZKY .....	7
METODOLÓGIA .....	9
KRITIKA PRAMEŇOV A LITERATÚRY .....	11
1. FESTIVAL KINOBUS .....	14
1.1 PREDSTAVENIE KONCEPTU. ....	16
1.1.1 ROLA NOSTALGIE .....	17
1.2 DRAMATURGIA FESTIVALU KINOBUS .....	19
1.2.1 ŠTYRI DRAMATURGICKÉ FÁZY .....	21
1.2.2 DRAMATURG ALEBO KURÁTOR? .....	25
2. PERFORMATIVITA.....	28
2.1 PERFORMANCE VTEDY A TERAZ, ALEBO VÝVOJ VNÍMANIA PERFORMATIVITY V UMENÍ	
29	
2.2 POČIATOČNÉ TEÓRIE FORMUJÚCE SÚČASNÉ POJÍMANIE PERFORMATIVITY.....	33
2.2.1 OD REČOVÝCH AKTOV K FYZICKÉMU JEDNANIU .....	35
2.2.2 KONCEPT PREDSTAVENIA, ALEBO UDALOSTNOSŤ PERFORMATÍVNEHO JEDNANIA .....	37
2.2.3 PERFORMANCE STUDIES ALEBO ŠTÚDIUM PERFORMATIVITY.....	38
2.3 KULTÚRNA PERFORMANCE ALEBO PERFORMATIVITA KULTÚRY DNES.....	39
2.3.1 PERFORMATIVITA NÁŠHO KAŽDODENNÉHO SPRÁVANIA .....	41
2.3.2 „VŠICHNI HRAJEME DIVADLO“, ALEBO PERFORMATIVITA ROLÍ NA PRÍKLADE KINOBUSU .....	44
3. PERFORMATIVITA FESTIVALU KINOBUS.....	47
3.1 FESTIVAL AKO UDALOSŤ A ASPEKTY (FESTIVALOVEJ) PERFORMATIVITY .....	48
3.2 AUTOPOIESIS FESTIVALU KINOBUS AKO SÚBOR INTERAKCIÍ.....	50
3.3 LIMINALITA, ALEBO FESTIVAL AKO PRECHODOVÝ RITUÁL .....	54
3.3.1 LIMINÁLNA A LIMINOIDNÁ FÁZA RITUÁLOV.....	57
3.3.2 FESTIVAL KINOBUS AKO LIMINÁLNA SKÚSEŇ .....	58
3.3.3 PRELIMINÁLNA, LIMINÁLNA A POSTLIMINÁLNA FÁZA FESTIVALU.....	58
3.3.4 PLYNUTIE FESTIVALU .....	59
3.3.5 LIMINÁLNY PRIESTOR A RÁMCOVANIE FESTIVALU.....	61

4. BUDOVANIE SOCIÁLNEHO KAPITÁLU FESTIVALU KINOBUS AKO VÝSLEDOK PERFORMATÍVNEJ TVORBY .....	63
4.1 DEFINÍCIA SOCIÁLNEHO KAPITÁLU .....	63
4.2 TEORETICI SOCIÁLNEHO KAPITÁLU FESTIVALOV A ICH VÝCHODISKA.....	65
4.3 SOCIÁLNY KAPITÁL FESTIVALU KINOBUS .....	67
ZÁVER .....	70
LITERATÚRA .....	71
PRAMENE .....	74
INTERNETOVÉ ZDROJE .....	74
ZOZNAM PRÍLOH .....	78

## ÚVOD

*„In theater, blood is ketchup; in performance, everything's real.“<sup>1</sup>*

Marina Abramović

Goffmann by povedal, že všetci hráme divadlo. Naše každodenné sociálne role striedame v rytme performatívneho kontinua. Sme súborom identít, pripravených konať. Šliapeme po tenkej hranici medzi hrou a prirodzeným jednaním, ktorých presahy tvoria kolorit sociálno-kultúrnej performancie. Tá zahŕňa každodenné udalosti, rituály, náboženské obrady, festivaly a iné miesta vhodné pre „hranie“ spoločenských rolí. Symbolické akty a rituály každodenných udalostí sú fascinujúcou súčasťou našich kultúrnych kódov. Skúmanie týchto ritualizovaných udalostí prináša vhlad do špecifického fungovania heterogénnych skupín sociálnych aktérov.

Potreba reflexie intervenčnej performatívnej dynamiky, obsiahnutej v udalosti akou je festival, ma priviedla k iniciatíve skúmať jeho performatívne prvky diania. Performativita v zmysle spôsobu, prístupu či vlastnosti kultúrnych javov, tvorí v diplomovej práci nosný pilier môjho záujmu. Konkrétne v kontexte performativizácie kultúry sa budem zaoberať slovenským festivalom Kinobus. Zameriam sa na performatívne prvky diania, rámujúce festival ako udalosť. Vyzdvihnem dôležitosť tvorby dočasnej komunity, pričom zohľadním úlohu interakcie a participácie aktérov festivalu. Budem reflektovať prácu s atmosférou, percepciou „festivalového“ času a poukážem na fenomenológiu práce s priestorom.

---

<sup>1</sup> Marina Abramovic Slams MTV For Stealing Performance. Artlyst [online]. 2012 [cit. 2020-12-13]. Dostupné z: <https://www.artlyst.com/news/marina-abramovic-slams-mtv-for-stealing-performance/>.

Cieľom diplomovej práce je na základe nazbieraných dát pomocou antropologického nástroja zúčastneného pozorovania popísať konkrétne spôsoby a prístupy formujúce performativitu festivalu.

Na poli štúdií kultúrnej performance vnímam zvýšený záujem o skúmanie symbolického jednaní, akým môže byť napríklad pohreb verejného činiteľa, ktoré disponuje silným ritualizovaným výrazom. Vnímam tiež sústredenie výskumov na verejné udalosti, akými môže byť napríklad politický prejav, zameriavajúc sa na ich teatralitu. Festival sa ako liminárna udalosť nachádza niekde na ich pomedzí. Osciluje medzi rituálom, teatrálnou verejnou udalosťou a kultúrnou performance. Zameraním sa na performatívnu stránku udalosti chcem poukázať na potrebu jej reflexie.

### **Formulovanie výskumnej otázky**

Výskumná otázka diplomovej práce si kladie za cieľ objasniť, v čom spočíva performativita festivalov. Odpoveď sa budem snažiť dosiahnuť preskúmaním konkrétnych postupov a jednaní, ktoré sú potrebné, aby akcentovali festival ako performatívnu udalosť.

Performativitu festivalov vidím v ich spôsobe prevedenia udalosti, v ich festivite a špecifickej materiálnosti udalosti, spočívajúcej vo fyzickej prítomnosti zúčastnených aktérov v spoločnom priestore. Vo vzťahoch aktérov, ich participácie a zámene rolí, či celkovej rituálnosti a liminalite festivalu.

Dôvod, prečo som si zvolila práve Kinobus pre skúmanie performatívnych prvkov diania festivalov, je jeho flexibilná a dynamická dramaturgia, dôraz na medzikultúrny dialóg a schopnosť intervencie so špecifickým kultúrnym prostredím, procesualnosť tvorby festivalu, schopnosť tvorenia ritualizovaných verejných udalostí a udržanie atmosféry festivity.

O Kinobuse sa od jeho počiatku písalo ako o *nie len filmovom festivale*. Táto referencia nesie príslub všestrannosti a originality. Vo všeobecnosti však väčšina textov, primárne publicistických, zhrnula nástrel programovej línie a nevenovala väčšiu pozornosť presahom, ktorými festival disponoval, alebo sa články iba letmo dotkli zásadných koncepcií, ktoré začínali a končili ich pomenovaním.<sup>2</sup> Z toho dôvodu pojednávam v práci o Kinobuse z perspektívy jeho špecifickej performativity.

Keďže skúmam festival z perspektívy udalosti, reflexiou performativity festivalu Kinobus chcem nadviazať na trend festivalových štúdií, spadajúcich pod event studies, v preklade manažment udalostí. Ich zámerom je zaoberať sa festivalom ako komplexnou udalosťou.

Úvodom je tiež nutné spomenúť signifikantný zásah, ktorý ovplyvnil podobu diplomovej práce<sup>3</sup> a tou je fakt, že Kinobus, ktorý som vyše roka mapovala, tento rok skončil. Dôvod zániku festivalu je osobný, čím podtrhuje akcent human specific, ku ktorému sa dostanem samostatne v kapitole venovanej dramaturgii. Práca sa teda vo svojom priebehu mimovoľne stala pietnym pohľadnutím sa za fungovaním multižánrového, v lokálnom kontexte veľmi významného festivalu.

V nasledujúcej časti práce popíšem metódu výskumu, ktorú som si pre vypracovanie diplomovej práce zvolila. Následne prevediem kritiku prameňov a literatúry, podstatnej pre rozvoj teoretických východísk, ktoré sa dotýkajú predmetu výskumu. V prvej kapitole predstavím koncept festivalu Kinobus a podrobne popíšem fázy dramaturgie od vzniku festivalu, cez jeho trvanie až po nemenej podstatnú, post festivalovú fázu. Aj z toho dôvodu v úvode predkladám iba stručný popis festivalu. Ďalej venujem signifikantnú časť práce definovaniu termínu performativity skrz umenie, cez rečové akty až po podstatné, samotné jednanie ako performatívny akt. Po umiestnení performativity jak v kontexte historickom, tak v kontexte obsahu,

---

<sup>2</sup> Ojedinelou výnimkou je článok Mateja Sotníka, zohľadňujúceho mnoho publicisticky nedotknutých aspektov festivalu, z ktorého hojne čerpám. In: SOTNÍK, Matej. Kinobus – Dialóg regiónov bez stereotypov. Kapitál noviny [online]. 2019 [cit. 2020-10-11]. Dostupné z: <https://kapital-noviny.sk/kinobus-dialog-regionov-bez-stereotypov/>.

<sup>3</sup> Obzvlášť z hľadiska potreby podrobnejšej reflexie konceptu a dramaturgie festivalu.

pristúpim k analytickej časti diplomovej práce. Analytická časť bude pozostávať zo styčných performatívnych prvkov diania, akými sú udalostnosť festivalu, liminalita festivalu, jeho špecifické plynutie a budovanie sociálneho kapitálu festivalu, ako výsledok performatívnej tvorby. Každá menovaná kapitola bude obsahovať empirické poznatky, nadobudnuté pomocou zúčastneného pozorovania, za účelom demonštrácie teoretických téz.

## Metodológia

*„Sociální svět se podle Cronbacha neustále mění a stejně se mění i pravidelnosti, které se v něm projevují. Člověk interpretuje svůj svět a reaguje také na interpretace ostatních. Vědecké teorie jsou interpretace, na něž lidé reagují individuálně i kolektivně, a tím para-doxně redukuje explanatorní sílu těchto teo-rií.“<sup>4</sup>*

Ako uvádza Katarína Danielová, premenlivosť sociálneho sveta a množstvo faktorov, ktoré ho ovplyvňujú, aj potreba pochopenia jednania sociálnych aktérov prispieva k významu kvalitatívnych metód, ktoré umožňujú lepšie porozumieť sociálnym vzťahom a uchopi zmysel, ktorý dávajú ľudia vlastnému jednaniu aj okolitému svetu.<sup>5</sup>

Ako nástroj skúmania som si zvolila prípadovú štúdiu, ktorá spadá pod metódu kvalitatívneho výskumu. Prípadová štúdia je výskumná metóda, ktorá sa zväčša opiera o jeden prípad, skôr než o mnoho výskumných vzoriek. Spôsob výskumu prípadovou štúdiou je populárny v rámci viacerých odborov. Svoje pevné miesto má napríklad v oblasti antropológie, psychológie, politických vied, či sociálnej práce.

---

<sup>4</sup> HENDL, Jan. *Úvod do kvalitatívneho výskumu*. Praha: Karolinum, 1997. s.22. ISBN [80-7184-549-3](#).

<sup>5</sup> DANIELOVÁ, Kateřina. Jan Hendl: Kvalitatívni výzkum. Základní metody a aplikace. In: Sociologický časopis [online].vol.42,č.6. 2006 [cit. 2020-12-14]. Dostupné z: <https://sreview.soc.cas.cz/pdfs/csr/2006/04/17.pdf>.

Skúmaným cieľom štúdie môže byť subjekt ako osoba, skupina alebo organizácia, ale tiež udalosť, určitá činnosť alebo situácia.

Jan Hendl uvádza<sup>6</sup> viacero typov prípadovej štúdie. Medzi hlavné typy patrí štúdium komunity, štúdium sociálnych skupín a inštitúcií, pričom festival ako predmet výskumu diplomovej práce spadá do poslednej kategórie skúmania udalosti, v nej prebiehajúcich rolí a vzťahov, zahŕňajúci analýzu interakcie členov skupiny. Tento prístup som zohľadnila v participačnej časti výskumu, ktorú som previedla zúčastneným pozorovaním, význačným najmä pre antropologický výskum.

Zúčastnené pozorovanie, sa ako metóda vedeckého výskumu definuje ako technika zberu informácií, založená na systematickom a organizovanom sledovaní aspektov a fenoménov, ktoré sú objektom skúmania.<sup>7</sup> Z hľadiska anticipácie som zvolila zúčastnené pozorovanie, vyznačujúce sa prienikom pozorovateľa do pozorovanej skupiny subjektov. Stala som sa aktívnym členom skupiny, keďže som potrebovala pochopiť vnútornú perspektívu vzťahov, čo znamenalo aj nahrávanie rozhovorov. Keďže cieľová skupina nie je veľká, moja osoba s diktafónom sa stala v okamihu viditeľná. Zároveň cieľová skupina festivalových aktérov nie je nijako uzatvorená ani dištancovaná a moje pozorovanie tým pádom nenarúšalo jej intimitu. Práve naopak, účastník je neustále vedený k participácii a zhromažďovaniu, čím môžem aj vynechať otázku etickosti pozorovania, keďže je v kontexte Kinobusu prirodzené.

Zúčastnené pozorovanie sa však vyznačuje vyššou mierou rizika spochybnenia objektivity pozorovateľa a spravidla aj nemožnosťou vedenia komplexných priebežných záznamov. Riziku spochybnenia som sa snažila čeliť nahrávaním rozhovorov s účastníkmi, no ako vyššie uvádzam, komplexné priebežnejšie záznamy som nevedla, keďže to niekedy v rámci participačnej role nebolo možné.

V rámci výskumu performativity festivalu Kinobus som zúčastneným pozorovaním strávila štyri dni posledného ročníka v roku 2019. K zberu dát v podobe rôznych

---

<sup>6</sup> HENDL, Jan. *Úvod do kvalitatívneho výskumu*. Praha: Karolinum, 1997. 243 s. ISBN [80-7184-549-3](#).

<sup>7</sup> Reichel, Denis. *Kapitoly metodologie sociálních výzkumů*. Vyd. 1. Praha: Grand Publishing, 2009

prameňov mi však slúžili aj predošlé ročníky, na ktorých som sa zúčastnila v roli návštevníka, alebo rozhovory s tvorcami festivalu mimo festivalového diania.

Počas štyroch dní som si viedla terénny denník a robila neštruktúrované rozhovory s širokou vzorkou festivalových aktérov. Išlo mi o autentické zachytenie atmosféry, pýtajúc sa jak účastníkov, tak miestnych obyvateľov na ich pocity spojené s Kinobusom, či na skúsenosti s programom. Zaujímala ma prienik skupín aktérov a to, ako na nich vplýva celkové festivalové dianie.

Pre vyhodnotenie nazbieraných dát z terénneho denníka, rozhovorov a poznámok mi bola prínosná publikácia Davida Silvermana *Ako robiť kvalitatívny výskum*.<sup>8</sup>

Množstvo informácií zohľadnených v práci som čerpala z rozhovorov s aktérmi festivalu a taktiež zozbierala empirickým poznaním v rámci viacnásobnej participácii na festivale.

## **Kritika prameňov a literatúry**

Gro teoretickej opory mojej diplomovej práce tvorí kniha *Estetika performativity*<sup>9</sup> nemeckej teatrologičky Eriky Fischer-Lichte. Stala sa mojim sprievodcom vo svete performativity, v ktorom som sa často strácala. Fischer-Lichte sa snaží redefinovať pole teatrologia bez toho, že by popierala oblasť chápanú čisto esteticky. Pracuje s rozšíreným pojatím divadla ako kultúrneho modelu, pre ktorý je typická divadelnosť, inak aj teatralita. Tá v jej poňatí vypovedá o dvoch variantách a to o svojskosti divadla ako samostatnej umeleckej formy a o všeobecnom kultúrotvornom a antropologickom princípe teatrality.

---

<sup>8</sup> SILVERMAN, David. *Ako robiť kvalitatívny výskum*. Ikar, 2005. ISBN 80-551-0904-4.

<sup>9</sup>FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. ISBN 978-80-904487-2-8, Na Konári o.s., 2011.str 30.

Pre objasnenie kultúry ako performatívneho procesu som pracovala s prácou *Kultúra ako performance*<sup>10</sup> Erichy Fischer-Lichte. Popisuje rôzne každodenné situácie, ktoré interpretuje ako formy kolektívnych performance, zodpovedné za kultúrne, sociálne či politické transformácie.

Pre uvedenie do kontextu performatívnych štúdií som hojne čerpala z knihy Amandy Coogan, *What is performance art?*<sup>11</sup> A autorského tandemu Alexandry Jovicevi a Any Vujanovic, *Úvod do performatívnych štúdií*.<sup>12</sup> Obe štúdie sa detailne venujú historickému exkurzu do performatívnych štúdií, od vzniku po súčasnosť, zhrňajúc formujúci sa teoretický základ.

Od performance k performatívnym aktom ma previedol John Austin knihou *How to do things with words*<sup>13</sup> a tiež zakladateľ performatívnych štúdií, Richard Schechner teoretickým vstupom *Fundamentals of Performance Studies*<sup>14</sup>

Významú zložku odbornej literatúry tvorili knihy o sociálnom kapitále festivalov a ich previazanosti s komunitou. Akademici zaoberajúci sa sociálnym kapitálom festivalov použili tento prístup ako teoretický rámec pre skúmanie festivalových aktérov z rôznych perspektív. Linda Wilks<sup>15</sup> a Charles Arcodia s Michelle Whitford<sup>16</sup> sa zameriavajú na festivalových návštevníkov. Tvrdia, že účasť na festivale buduje sociálny kapitál rozvíjaním komunitných zdrojov, podporou sociálnej súdržnosti a poskytovaním príležitosti na verejné oslavy. Identifikujú celý rad ďalších výskumných otázok, ktoré stojí za to položiť, pokiaľ ide o publikum festivalu. Naproti

---

<sup>10</sup> FISCHER-LICHTE, Erika. Culture as Performance: Theatre history as cultural history [online]. [cit. 2019-04-20].

<sup>11</sup> COOGAN, Amanda. What is Performance Art?: The What is Imma Talk Series [online]. Irish Museum of Modern Art, , 17 [cit. 2019-04-20]. Dostupné z: <https://imma.ie/wp-content/uploads/2018/10/whatisperformanceart.pdf>

<sup>12</sup> JOVIČEVIĆ, Alexandra a Ana VUJANOVIĆ. Úvod do performatívnych štúdií. Divadelný ústav, 2012. ISBN 978-80-89369-24-9.s.23.

<sup>13</sup> AUSTIN, John L. *How to Do Things with Words*, ed. J. O. Urmson and Marina Sbisa. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1962.

<sup>14</sup>

<sup>15</sup> WILKS, Linda. *Bridging and bonding: social capital at music festivals*. Journal of Policy Research in Tourism, Leisure and Events, (2011), 3(3) pp. 281–297.

<sup>16</sup> ARCODIA, Charles a Michelle WHITFORD. Festival Attendance and. the Development of Social Capital. Journal of Convention & Event Tourism. 2006, 8(2), 1-18. Dostupné z: doi:10.1300/J452v08n02\_01

tomu Rebecca Finkel<sup>17</sup> pristupuje k téme z pohľadu obyvateľov komunity a prináša empirické zistenia podporujúce tvrdenie, že festivaly môžu byť mechanizmom na posilnenie komunit poskytovaním príležitostí pre spoločné, kolektívne aktivity a skúsenosti. Do tretice je to prístup k sociálnemu kapitálu festivalov skrz perspektívu festivalových organizátorov, ktorú prináša Reidar Mykletun<sup>18</sup> a skúma fungovanie mnohých foriem kapitálu, vrátane sociálneho.

Z tohto vyčerpávajúceho množstva prínosnej literatúry venovanej sociálnemu kapitálu festivalov môžeme usúdiť, že záujem o danú tému je evidentný. Akademičtí čerpajú z myšlienok od rôznych teoretikov sociálneho kapitálu, čím sa rozširuje zameranie na formovanie a rozvoj sociálneho kapitálu. Začínajú sa tiež viac zameriavať na rolu miesta, ktoré môže výrazne napomáhať pri formovaní sociálneho kapitálu.

Pre pochopenie liminality festivalu som čerpala poznatky od popredného teoretika zaoberajúceho sa rituálom, Victora Turnera a jeho prácou *Rámec, plnutí a reflexe: rituál a drama jakožto veřejná liminalita*<sup>19</sup>

Pre prehľadový náhľad na festival ako antropologický fenomén, som nevynechala knihu Nicolu Frost, *Anthropology and Festivals: Festival Ecologies*<sup>20</sup>

Prevažnú časť materiálov k analytickej časti práce z ktorých som čerpala, sú terénny denník a rozhovory, ktoré sa nachádzajú v mojom osobnom vlastníctve.

---

<sup>17</sup> FINKEL, Rebecca. "Dancing Around the Ring of Fire": Social Capital, Tourism Resistance, and Gender Dichotomies at up Helly Aa in Lerwick, Shetland. *Event Management*, 14(4), 275-285 (2010).

<sup>18</sup> MYKLETUN, Reidar. Celebration of Extreme Playfulness: Ekstremsportveko at Voss. *Scandinavian Journal of Hospitality & Tourism*, 9(2/3), 146-176 (2009).

<sup>19</sup> TURNER, Victor. *Rámec, plnutí a reflexe: rituál a drama jakožto veřejná liminalita*. BENDOVIÁ, Helena a Matěj STRNAD. *Společenské vědy a audiovizie*. Praha: Akademie múzických umění, 2014, s. 372-401. s. 372. ISBN 978-80-7331-313-5.

<sup>20</sup> Frost, Nicola (2015). „Anthropology and Festivals: Festival Ecologies.“ *Ethnos* (2015).

## 1. FESTIVAL KINOBUS

*„KINOBUS, filmový festival, na ktorom nevadí, keď neuvidíš film, pretože zažiješ minimálne tri.“<sup>21</sup>*

*-Richard Chomo, pravidelný návštevník festivalu*

Táto výstižná citácia napovedá, že Kinobus nepatrí medzi ortodoxné filmové festivaly veľkých žánrov s červeným kobercom, no ponúka priestor pre spontánnu performativitu. *„Len mierne nostalgická jazda slovenským vidiekom, snorenie po klasických kinosálach a zľahka nevyspytateľná vlastivedná výprava.“<sup>22</sup>* Popis v štýle lorem ipsum, ktorý sa v spojitosti s festivalom Kinobus ukotvil ako jeho úvodná šablóna, len z časti načrtáva programovú líniu, ktorej hranice podliehajú geografickým, meteorologickým, vzťahovým a iným vplyvom.

Nielen filmový festival. Takýmto prívlastkom skromne charakterizujú Kinobus zakladatelia a tvorcovia festivalu. Sú nimi kultúrna antropologička Ivana Rumanová a filmový aj divadelný dramaturg Martin Krištof, spolu s iniciatívnu skupinou aktívnych občanov združujúcich sa v kreatívnom kruhu kultúrneho centra Stanica Žilina-Záriečie, sídliaceho v Žiline. Ide o festivalovú platformu s vyše desaťročnou tradíciou, fungujúcou ako nesúťažná filmová prehliadka, s kapacitou zhruba stodvadsať až stopäťdesiat účastníkov. Vyznačujúc sa nomádskou formou, každý ročník sa uskutočnil v iných častiach Slovenska.<sup>23</sup>

Kinobus by sa dal pokladať za akúsi svojráznu filmovú cestovnú kanceláriu. Pre účastníkov je totiž po celú dobu festivalu, ktorý trvá štyri dni, zabezpečený spoločný prevoz autobusmi, v ktorých v rámci dramaturgie ako komický a ozvlášťujúci prvok našli tradičné miesto sprievodcovia, komentujúci krajinu a sprostredkujúci

---

<sup>21</sup> NÉMETH, Barbora a Filip NÉMETH. Filmový festival, kde miesto akreditácie dostanete kúpiacu čiapku. Kinečko [online]. 2018 [cit. 2020-10-11]. Dostupné z: [https://www.kinecko.com/filmovy-festival-kde-miesto-akreditacie-dostanete-kupaciuciapku/?fbclid=IwAR0oBQCOQDnEDoyHMQjudq5S\\_ouRkgnImC\\_Q4xEugn-9faTVMxYm0iezxe8](https://www.kinecko.com/filmovy-festival-kde-miesto-akreditacie-dostanete-kupaciuciapku/?fbclid=IwAR0oBQCOQDnEDoyHMQjudq5S_ouRkgnImC_Q4xEugn-9faTVMxYm0iezxe8).

<sup>22</sup> Kinobus: nie len filmový festival [online]. [cit. 2020-10-09]. Dostupné z: <https://www.kinobus.sk/kinobus2017/onseason/>.

<sup>23</sup> Zoznam ročníkov, miest a tém festivalu vid'. príloha č.1

informácie o nasledujúcom programe. Zabezpečené je stravovanie po miestnych lokáloch či školských jedálňach, spanie v telocvičniciach na zemi, pre náročnejších ubytovanie v lokálnych penziónoch . Program má formu itinerára, kedy sa po dobu štyroch dní Kinobus presúva po naplánovanej trase do príľahlých obcí, sprístupňuje a oživuje chátrajúce zatvorené kinosály, do ktorých láka nie len účastníkov festivalu, no snaží sa „oživiť“ aj lokálneho diváka.

Organizátori festivalu Kinobus vždy cielene motivovali obyvateľov lokalít a pozývali na program prostredníctvom lokálnych dostupných médií. Program bol vždy pre lokálnych účastníkov zadarmo v snahe motivovať ich k návštevnosti, no zároveň ako vďaka za poskytnutie pôsobiska pre festival. Súčasťou programovej sekcie sa stali prednášky, diskusie a workshopy, zamerané na tému odvíjajúcu sa od atraktivít či histórie daného regiónu. Už z týchto stručných informácií je zrejmé, že dramaturgia Kinobusu má špecifický prístup a tým pádom láka špecifického diváka.

Jedným z hlavných cieľov festivalu bolo oživovanie starých, zabudnutých či stále občasne fungujúcich kinosál, ktorých sláva sa naposledy blyskla snád ešte v bývalom režime, kedy plnili dôležitú úlohu v kultúrnom živote tamojších obyvateľov. Festival fungoval tiež na báze bartru, teda výmenného obchodu, kedy obce poskytnú festivalu zázemie a priestory, zatiaľ čo organizátori na oplátku pomáhajú pri potrebných malých rekonštrukciách, opravách alebo premaľovaní plátien. Na vidieku nie je pomoc sused susedovi nijako obzvlášť raritná, no vyňatím z kontextu je symbióza festivalu s miestnym koloritom zaujímavým predmetom kultúrno-antropologického bádania. Festival sa snaží nazrieť do miest, kde by sa človek z väčšieho mesta možno nikdy nedostal. Snaží sa obnoviť proces chodenia do kina a zaoberá sa fenoménom kina skrz architektúru, filmový materiál a diváctvo, s akcentom na kino ako sociálny fenomén.

Revitalizácia a oživovanie opustených a nevyužitých priestorov sa stali grom festivalového snaženia. To sa zúročilo v nejednej obci, kde opravené kiná otvorili dvere verejnosti a opäť lákajú divákov. Už z konceptu Kinobusu vyplýva že zastáva stanovisko kultúrnej decentralizácie, teda demonštruje názor, že kvalitná kultúra sa

nemusi spravidla spájať s veľkými mestami a makro eventmi, ale naopak, dokáže sa presadiť a byť akceptovaná aj na perifériách. Podnety formujúce dynamický koncept festivalu dali vzniknúť tvorivému rámcu, ktorý si udržal v ďalších ročníkoch festivalu statické zázemie.

Stálou súčasťou programu bývajú koncerty, performance, výtvarné inštalácie, lecture performance, prednášky, divadelné predstavenia, happeningy a iné kultúrne a spoločenské aktivity. Samostatnou kapitolu je festivalová dramaturgia, ktorej špecifiká budem neskôr podrobne rozvíjať.

### **1.1 Predstavenie konceptu.**

Štruktúra konceptu festivalu sa ročník od ročníku vyvíjala, formovala sa aktuálnymi možnosťami, osobnými či zdieľanými potrebami, motiváciami a prispôbovala sa daným okolnostiam. Vo variabilite konceptu môžeme sledovať schopnosť festivalovej organizácie adaptovať sa na nové výzvy, dynamiku a kultúrne špecifiká rázovitých obcí a írečitého kraja slovenských miest a vidieka, kde sa festival každoročne odohrával. Ako zásadné milníky, od ktorých sa festival vo svojom koncepte ďalej špecifikoval, môžeme pokladať impulz pre zlepšenie medzikomunitného dialógu a technologický zlom prechodu z analógového na digitálne premietanie.

Tvorcom ideí festivalu bol jeden zo zakladateľov, Martin Krištof, absolvent Katedry divadelných a filmových štúdií Univerzity Palackého. Inšpirácia a motivácia svojou alma mater dala v roku 2004 vzniknúť prvému ročníku festivalu, cielenému na českú a slovenskú kinematografiu, ktorý sa odohral v obci Strečno. Festival prilákal množstvo ľudí, na čo obec nebola pripravená a organizátori dostali negatívnu spätnú väzbu. „Ľudia boli vystrašení...Tam sme sa naučili ako to nerobiť,“<sup>24</sup> komentuje

---

<sup>24</sup> Rozhovor s dramaturgom festivalu, Martinom Krištofom: O vzniku Kinobusu, jeho koncepte a dramaturgii. 9.7.2020. Rozhovor viedla Soňa Majeríková. Prepis v osobnom archíve autorky.

niekdajšiu situáciu Krištof. Vďaka tomuto primárne neprijemnému podnetu dostala dramaturgia impulz na zlepšenie komunikácie s obyvateľmi lokalít zvolených pre festivalové dianie, čo dalo vzniknúť konceptu, ktorého sa dramaturgia držala do posledného ročníka. Konkrétne ide o tvorbu komunity a medzikomunitný dialóg, ako elementárnu organizačnú zložku. Dôležitosť previazanosti s lokálnymi obyvateľmi tvorí jeden zo základných pilierov, od ktorého sa odvíja dostupnosť lokalít. Dobré vzťahy so starostami obcí otvorili nejedny dvere k miestnemu kultúrnemu dedičstvu, ktoré poskytlo festivalovému daniu svoje neskromné priestory. Vzťahom sa budem podrobnejšie venovať v nasledujúcej podkapitole o dramaturgii festivalu. Kinobus už od začiatku preukazoval aktívnu snahu revitalizácie opustených kinosál a chátrajúcich, zeleňou prerastených letných kín, no technologický zlom priniesol do festivalovej atmosféry určitý prvok hlbokej nostalgie, ktorý akcentoval nenávratnosť analógu a s ním zanikajúci kus kultúrnej identity.

### **1.1.1 Rola nostalgie**

Koncept festivalu zásadne formovala spomínaná mediálna zmena, konkrétne prechod z analógového premietania filmov na digitálne. Digitálne nelineárne editovanie a korekcia farieb sa stali priemyselným štandardom už koncom deväťdesiatych rokov, no kinematografia a obzvlášť projekcia ostali analógovými omnoho dlhšie. Až posledné desaťročie začali kiná vymieňať svoje mechanické analógové projektory za moderné digitálne modely. Aj keď sa digitálne kamery stále viac používali, profesionáli a kritici dospeli konsenzu a väčšinovo sa zhodli že digitálne záznamy sú technicky a esteticky nekvalitnejšie. Zatiaľ čo produkčné spoločnosti uprednostňovali digitálne technológie z dôvodu rozpočtov, filmári často a radšej siahli po analógovom materiáli. Niektoré kvalitatívne prípadové štúdie naznačujú, že ľudia bez technického zázemia intuitívne preferujú analógové snímky,

pretože sú vnímané ako živšie, menej sterilné a vo všeobecnosti viac vizuálne uspokojivé.<sup>25</sup>

K masovej digitalizácii došlo v roku 2012. Prechod z analógového premietania na digitálne spôsobil čoraz náročnejší prístup k odznievajúcim analógovým kópiám filmov, ktoré boli pre festival Kinobus kľúčové, keďže dramaturgia cielila hlavne na analógový kino formát spájaný s klasickými kinami, ktoré sa nachádzali v každej obci či na vidieku.

Filmová dramaturgia Kinobusu nebola nikdy objavná, no prinášala raritné kúsky (ako napríklad sedemhodinové *Satanské tango*), ktoré v danom formáte neboli nikdy na Slovensku premietané, alebo veľmi ojedinele, skôr v súkromnom kruhu nadšencov a cinefilov. Zaľúbenie v stále nedostupnejšom formáte vyžadovalo mnoho úsilia na technickú údržbu, čo robilo z Kinobusu po technickej stránke dramaturgie výsostne náročný projekt, vyžadujúci si špeciálne prípravy. Príkladom môže byť účasť organizátorov na raritnom premietačskom kurze, ktorý sa stal potrebným know how a investíciou do istoty, pokiaľ by nebolo možné zohnať „vymierajúcich“ premietačov. Bariérou sa stal spolu s chýbajúcimi formátmi aj limitovaný finančný rozpočet, ktorý narážal rok od roku na hranicu, kvôli zhoršujúcej sa dostupnosti kinofilmov.

Kinobus už od svojho vzniku nezapadal do kategórie filmových festivalov aj z dôvodu multižánrovej profilácie, dávajúc priestor percepcii cez pohľad diváka ako tvorcu. Organizátori si nekládli za cieľ zatvoriť sa v kinosále a spustiť celodenné pásmo filmov, bez priestoru na intervenciu. Dôležitú úlohu vždy hrali diváci a priestor, ktorí spolu tvorili udalosť. Tá podľa Krištofa tvorí nosný piliér komplexného diváckeho zážitku: „Aj keď sa ako nástroj ideologického pôsobenia na diváka spomína prevažne film, okolnosti jeho prezentácie sú rovnako dôležité. Kiná v menších mestách a

---

<sup>25</sup> LOERTSCHER, Miriam L., David WEIBEL, Simon SPIEGEL, Barbara FLUECKIGER, Pierre MENNEL, Fred W. MAST a Christian ISELI. As film goes byte: The change from analog to digital film perception. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts* [online]. 2016, 10(4), 458-471 [cit. 2020-06-20]. DOI: 10.1037/aca0000082. ISSN 1931-390X. Dostupné z: <http://doi.apa.org/getdoi.cfm?doi=10.1037/aca0000082>

obciach predstavovali strediská kultúry, ktoré žili vlastným životom. Každé premietanie znamenalo menšiu kultúrnu udalosť, jednu z mála možností socializácie a stretnutí. Konzumácia filmu v skupine je často o inom, než o samotnom filme. Diváci si často nepamätajú filmy, ale udalosť návštevy kina.“<sup>26</sup>

Reakciou dramaturgie na digitalizáciu bola okamžitá voľba témy ôsmeho ročníka festivalu s názvom *Strácanie- smrť filmu, život nostalgie*.<sup>27</sup> Vyzývali návštevníkov festivalu k oslave derniéry celuloиду a s ním spojenej kultúry: „Posledný rok filmového pásu a posledný rok klasických jednosálových kín, kedy z filmového obrazu nadobro zmiznú charakteristické škrabance a šumy a film ako svetelná stopa sa zmení na sústavu jednotiek a núl.“<sup>28</sup> Z tohto pietneho úvodu k vtedajšej téme festivalu cítiť nostalgické cnenie po nezameniteľnom duchu zanikajúceho média.

Nostalgia sa stala po zbytok festivalu stavebným dramaturgickým prvkom, presakujúcim do programovej línie. Nešlo iba o upozornenie na upadajúci formát, no taktiež o potrebu pripomínať si zabudnuté remeslá, vo vodných nádržiach stratené zaliate obce či chátrajúce významné architektonické objekty.<sup>29</sup>

## 1.2 Dramaturgia festivalu Kinobus

Dramaturgickú koncepciu Kinobusu nazval jeho organizátor Martin Krištof termínom human specific. Tento termín vznikol pri organizácii festivalu a reflektuje sa v ňom organizačný prístup. Inšpirované site specific, human specific má vypovedať o dramaturgii silne ovplyvňovanej nielen miestom, ale všetkými troma skupinami aktérov festivalu, účastníkmi, tvorcami a obyvateľmi vybraných lokalít.

Zaujímavým faktom vývoju dramaturgickej linky je viacero podnetov, čím predznačujem, že festival za roky pôsobenia prešiel určitými premenami. Spočiatku

---

<sup>26</sup> KRIŠTOF, Martin. O projekte: Prečo to robíme? Tu bolo kino [online]. [cit. 2020-12-10]. Dostupné z: <https://tubolokino.sk/o-projekte/>.

<sup>27</sup> Zoznam ročníkov, miest a tém festivalu vid'. príloha č.1

<sup>28</sup> Kinobus 2012. Stanica: Archív [online]. 2012 [cit. 2020-12-12]. Dostupné z: <http://archiv.stanica.sk/2012/08/kinobus-2012/>

<sup>29</sup> Terénny denník, osobný archív autora. Zaznamenané 30.8.2019.

bolo zámerom sústrediť sa na českú a slovenskú kinematografiu, premietiť na klasických kino formátoch, oživovať staré kiná a opravovať staré premietacie zariadenia. Vnímali kino ako potenciálny performatívny priestor, dôležitý pre sociálnu interakciu. Zásadným podnetom pre smerovanie vývoju dramaturgie bol tiež fakt že sa vyvíjala spolu s jej tvorcami, keďže takmer od samého začiatku za festivalom stojí spomínaný tandem tvorcov Ivany Rumanovej a Martina Krištofa. Tí sú zároveň festivaloví dramaturgovia, premietачi, PR manažéri či samotní účastníci. Táto fenomenálna fúzia rolí nevychádza z dôvodu nízkonákladovosti festivalu, ale z konceptu, ktorí si tvorcovia sami zvolili. Takýto prístup si však vyžaduje o to väčšiu previazanosť s lokálnou komunitou.

Ako devízu dramaturgie Kinobusu môžeme vnímať schopnosť budovania funkčných vzťahov a dočasnej komunity s obyvateľmi festivalových lokalít. Vzťahy boli utužované aj vďaka umeleckým rezidentom, ktorí v zvolených lokalitách pôsobili v intenzívnom časovom období pred začatím festivalu. Ich cieľom bolo pracovať s lokálnymi materiálmi a možnosťami objavenými takzvané in situ.

Kinobus je okrem iného súčasťou *Caravan next*, kolaboratívneho projektu zameraného na oblasť sociálne angažovaného a komunitného divadla, ktorého cieľom je prepojiť profesionálnych umelcov s komunitami a miestnymi obyvateľmi. Výsledkom projektu bolo viac ako sto podujatí plus nepredvídateľné množstvo nových sociálnych kontaktov a väzieb.<sup>30</sup>

Dramaturgia z väčšiny časti podliehala miestu, na ktorom sa festival odohrával. Aj to je dôvod, prečo bol každý ročník dramaturgicky špecifický a odlišný, čím nedal vzniknúť prenosnej šablóne, ktorá by sa dala úplne aplikovať na ďalší ročník.

---

<sup>30</sup> *Caravan NEXT* [online]. [cit. 2020-06-10]. Dostupné z: <http://caravanext.eu/>

### 1.2.1 Štyri dramaturgické fázy

V rámci Kinobusu je náročné vyňať dramaturgiu ako samostatnú organizačnú zložku, keďže je úzko prepojená s celkovým cyklom festivalu a všetkými jeho zložkami, kde vystupuje na povrch spomínaný termín *human specific*. Ide o špecifický prístup organizátorov, inak povedané aj o ľudský faktor, vyznačujúci sa dôležitosťou vzťahových väzieb, ktoré podrobne rozvijem vo všetkých fázach dramaturgie. *Human specific* vyplýva z autodidaktického, neprofesionalizovaného spôsobu organizácie, kedy sú dramaturgovia často odkázaní na pomoc miestnych.

Aj keď výsledný obraz festivalu sa ročník od ročníku líšil, udržiaval si určité dramaturgické fázy. Prvou fázou je mapovanie lokalít vhodných pre festivalové pôsobenie. Niekedy výber prebehne takzvane „prstom po mape“, inokedy sa tvorcovia vrátia na miesto ktoré ich niekedy zaujalo a cítili jeho potenciál. Samotné mapovanie miesta prebieha formou viacnásobných návštev „ako prechádzka“, kedy lokalita sama určí, kam až človek môže zájsť. V praxi to znamená že lokalita ponúkne tému, ktorá bude festival rámcovať. Ako príklad môžem uviesť minulý ročník s názvom „Pozor krehké!“, ktorý sa uskutočnil v auguste 2019, kedy tému festivalu stanovili regióny Novohradsko a Gemera, známe sklárskym priemyslom. Ročník odohrávajúc sa v Mochovciach v roku 2016, v obci v ktorej sídli jadrová elektrárňa, dostal tému „Toxik“ a hitom programu bol zber húb v areáli elektrárne, spojený s prednáškou uznávaného mykológa.

Menej častá bola dramaturgická koncepcia, kedy tvorcovia prišli so stanovenou témou a následne sa ju snažili napasovať na vybranú lokalitu. Od témy sa vyvíjal program, ktorý bol koncipovaný tak, aby podal informácie o lokalite a predstavil ju, pričom plnil vzdelávaciu funkciu. Príklad môžeme nájsť v každom ročníku, no posluží napríklad ohliadnutie sa za spomínaným posledným ročníkom v roku 2019, kedy bol účastníkom sklársky región predstavený pomocou interaktívnej prednášky Štefana Chrastinu o sklárskom designe Novohradu, či možnosť zúčastniť sa včelárskeho workshopu.

Zásadné v prvej fáze mapovania je citlivý vstup do miestneho diania a nadväzovanie vzťahov s lokálnymi aktérmi, či už starostami obcí alebo radovým obyvateľstvom, keďže sú podstatnou, neoddeliteľnou súčasťou festivalu v kontexte organizačnej a participačnej roviny. Organizátori sa snažia precítiť miestne vzťahy a porozumieť im, za účelom nadviazania funkčného dialógu. Ako prebieha snaha o prienik do lokálnej komunity opisuje Ivana Rumanová: *„Dobrou zámenkou, ako sa dostať do lokálneho prostredia a naším alibi je oprava starého kina. V ľuďoch vzbudí spomienky na časy, keď bolo kino v prevádzke a na všetko, čo sa tam dialo. Kino je nostalgický fenomén. Druhou zámenkou je prezentácia regiónu publiku ‚cezpoľných návštevníkov‘. Ďalej potom vysvetľujeme, že nechceme len reprodukovat’ ‚tradičné‘, ale pokúsiť sa zapojiť tradície do dialógu so súčasným umením. A že aj súčasné umenie v tomto vzťahu vystupuje zo svojej komfortnej zóny.“*<sup>31</sup>

Organizátori často prebudia v obyvateľoch pocit nostalgie skrz spomienky kolektívnej pamäte a uvoľnenie z pnutia, ktoré môže spôsobovať zásah cudzieho elementu do ich domáceho prostredia. Z kedysi verejného miesta akým je kino, určeného socializácii, ktoré po rokoch uzatvorenia nadobudlo akýsi punc privátneho, sa opäť stáva verejné.

Druhá dramaturgická fáza nastáva po stanovení a preskúmaní lokality, kedy je potrebné potenciálne priestory starých kinosál, amfiteátrův alebo kultúrnych domov revitalizovať. V tejto fáze sa vzťahy s lokálnou komunitou budujú a utužujú. Iniciatíva revitalizácie je často krát nápomocná pri budovaní vzťahov, keďže mnoho krát revitalizované a znovu oživované priestory a miesta sú súčasťou kultúrneho dedičstva a kolektívnej pamäti lokálnych obyvateľov, ktorí nezištnú pomoc za ich záchranu uvítajú. V rámci druhej fáze sa tiež konštruuje a doladuje rámec alebo téma festivalu a príprava si vyžaduje frekventované návštevy lokalít.

---

<sup>31</sup> SOTNÍK, Matej. Kinobus – Dialóg regiónov bez stereotypov. Kapitál noviny [online]. 2019 [cit. 2020-10-11]. Dostupné z: <https://kapital-noviny.sk/kinobus-dialog-regionov-bez-stereotypov/>

Umelecká spolupráca tradičných lokálnych umelcov či umelkýň so scénou súčasného umenia z inej oblasti Slovenska je každý rok dôležitou súčasťou dramaturgie Kinobusu. V tejto fáze prichádzajú na miesto činu umeleckí rezidenti festivalu, ktorí majú úlohu akýchsi delegátov festivalu, pracujúcich na prieniku kultúrnych odchyliet, za cieľom eliminácie alebo zjemnenia kultúrneho šoku, ktorý nie je neobvyklým javom v kontexte pôsobenia Kinobusu. Rezidenti sa zoznamujú s lokálnymi obyvateľmi, súbormi či remeselníkmi a snažia sa vytvoriť spoločný výstup. Spomínaný fenomén kultúrneho šoku spôsobeného konfrontáciou s nepoznanou formou kultúry podľa Mateja Sotníka generuje dlhodobo aj Ministerstvo kultúry dotovaním generického folklóru a jeho fetišizáciou, čím vzniká v rurálnych oblastiach folklórna monokultúra. Túto oklieštenosť a jednostrannosť sa snaží Kinobus nabúrať konfrontovaním miestnych s iným typom umenia, pričom Ivana Rumanová vyzdvihuje ich odvahu pustiť sa do spoločného projektu:

*„Do spoločného výsledku investujú svoje lokálne renomé. Pozývame ich do projektu, ktorý je spoluprácou so súčasným umením. Ľudové piesne napríklad deformuje softvér Matúša Kobilku alebo v spolupráci s Marekom Piačekom vytvorí kakofóniu, ktorou ozvučia Metropolis. Dobrovoľne opúšťajú terén svojej každodennej tvorby, aby vytvorili dishamornické tóny, na ktoré nie sú zvyknutí. Často majú strach, ako to zvyšok dediny prijme. Preto nám musia dôverovať v tom, že ich nechceme zosmiešniť a že toto narušenie, takmer až heknutie zabehnutých reprezentácií prostredníctvom súčasného umenia, je o úprimnom hľadaní spoločnej reči. A nedorozumenia a chyby v preklade, ktoré pri tom vznikajú, sú často najlepšími momentmi.“<sup>32</sup>*

Ak pristúpia k spolupráci, vystavujú sa strachu z nepochopenia komunity, no práve vďaka participujúcim lokálnym aktérom je možné dosiahnuť s miestom a jeho obyvateľmi dialóg.

---

<sup>32</sup> SOTNÍK, Matej. Kinobus – Dialóg regiónov bez stereotypov. Kapitál noviny [online]. 2019 [cit. 2020-10-11]. Dostupné z: <https://kapital-noviny.sk/kinobus-dialog-regionov-bez-stereotypov/>

<sup>32</sup> <https://tubolokino.sk/>

Tretia fáza dramaturgie zabezpečuje plynulý priebeh programu festivalu, so všetkými dynamickými nečakanými zmenami, ktoré lokálne obce či periférie dokážu produkovať a nízkonákladová produkcia si občas berie za svoje. Vyžaduje si flexibilitu, schopnosť improvizácie a intuíciu. Participácia zo strany lokálnych obyvateľov však nie je vždy zaručená. Martin Krištof sa v našom spoločnom rozhovore<sup>33</sup> zamýšľal nad participačnou motiváciou zo strany miestnych obyvateľov, ktorá je vždy nevyspytateľná. Usudzoval že ju môže stimulovať mnoho faktorov, z ktorých spomenul napríklad politickú agendu starostov obce, riadenú potrebou zviditeľnenia sa, čo vo výsledku nehodnotil negatívne, skôr tomu pripisoval jedinečnosť nevyspytateľného koloritu.

Počas priebehu festivalu v rámci programu prebiehajú multižánrové intervencie, prepájajúce účastníkov, rezidentov a miestnych obyvateľov. Príkladom z opäť posledného ročníka je projekt experimentálneho teoretika hudby Jakuba Juhása a kolektívu a ich zvuková inštalácia v chátrajúcom gotickom kostole v obci Rybník. Zvuková zložka vznikla v danej obci, zbieraním lokálnych autentických zvukov za pomoci miestnych obyvateľov.

Štvrtá fáza dramaturgie festivalu, alebo post festivalová fáza, spočíva v snahe udržiavania kontaktov s lokálnymi inštitúciami a komunitami. Môže vychádzať z nezištného aj praktického dôvodu. Ako príklad z praxe môže slúžiť úspešná revitalizácia kín, ktorá prilákala lokálnych nadšencov a premenila chvíľkové festivalové oživenie na kontinuum, v ktorom lokálna komunita pokračuje. Príkladom sú kino v Lednických Rovniach, amfiteáter v Tlmačoch, alebo kiná v Poproči, Dolnej Súči či Poltári. Premietачi ostávajú s organizátormi Kinobusu v kontakte a ako uvádza Martin Krištof, ostávajú si nápomocní:

*„Keď chce niekto v obci začať s premietaním alebo si chce z času na čas pri nejakej príležitosti premietnuť film, často sa obráti na nás s žiadosťou o pomoc s vybavením kópie a právami na filmy.“*<sup>34</sup> Festival sa snaží v rámci svojho pôsobenia neodviezť si

---

<sup>33</sup> Rozhovor s dramaturgom festivalu, Martinom Krištofom: O vzniku Kinobusu, jeho koncepte a dramaturgii. 9.7.2020. Rozhovor viedla Soňa Majeríková. Prepis v osobnom archíve autorky.

<sup>34</sup> SOTNÍK.

kultúru preč s festivalom a zanechať stopu, či už v podobe technickej podpory, alebo jednoducho v podobe motivácie lokálnych aktérov, ktorým ukazuje spôsoby, ako je možné lokálnu kultúru „prebrať k životu“. Udržiavanie dialógu s navštívenými lokalitami funguje aj vďaka festivalovej iniciatíve, z ktorej vznikol projekt *Tu bolo kino*.<sup>35</sup> Zrodil sa z potreby upozorniť na súčasnú raritnosť klasických kín a ich rýchlo zanikajúcu efemérnu históriu. Cieľom projektu je zmapovať pozostalé aj zaniknuté kiná, ktoré zohrávali dôležitú úlohu pri formovaní našej kultúrnej identity, zaznamenať celý systém prezentácie a konzumácie filmu, teda nie len technickú, ale aj emocionálnu stránku. Impulzom bol aj záujem o vizuálnu stránku kín či kultúrnych domov, ktorých prirodzený akcent na architektúru bol vždy dôležitým stavebným atmosférotvorným prvkom Kinobusu.

### 1.2.2 Dramaturg alebo kurátor?

Rozdiel medzi dramaturgiou a kurátorstvom sa v súčasnosti v mnohých momentoch stiera. Kurátorstvo zdieľa podobné významy ako dramaturgia alebo produkcia, vychádza však zo snahy porozumieť umeniu, čo je fundamentálne pre akýkoľvek kultúrny alebo tvorivý prejav. Existujú umelci, ktorí sú kurátormi, a kurátori, ktorí sú umelcami. Zmýňajú sa hranice medzi kurátormi, organizátormi, či kritikmi a umelcami. Kurátorka Martina Pachmanová v eseji s názvom *Kto je kurátor/ka?* popisuje prácu kurátora nasledovne:

*„ukazuje a razí cesty, zhmotňuje své myšlenky a tím, že odhaluje formální, vizuální, imaginární a poetické vztahy, jež existují mezi uměleckými díly, sdílí s ostatními něco subjektivního. Kromě prostého vysvětlování koncepčního záměru spočívá kurátorská práce rovněž v přisvojování, repatriaci, editování a splétání vizuálních ‚textů‘;*

---

<sup>35</sup> <https://tubolokino.sk/>

*narušuje tak bezprostrední a očividná spojení mezi předměty a namísto nich odhaluje složitější vztahy a (...) vytváří nové obrazy a nové významy.*<sup>36</sup>

Pachmanová pripomína, že slovo kurátorovať vychádza z latinského *curare*, teda starať sa o niekoho alebo niečo. Spája kurátorskú prácu so starostlivosťou, čím poukazuje na jej vzťahový charakter a na úlohu kurátora vnímať vzťahy medzi umeleckými diskurzmi, osobnosťami a inštitúciami, so zámerom vytvoriť cestu od umenia k divákovi.

Kurátor festivalu, nazývaný tiež umelecký šéf, nekoná izolovane, ale vrhá sa do systému vzťahov v historickom, sociálnom, politickom, kultúrnom a ekonomickom kontexte. Musíme preto vziať do úvahy vlastnosti a osobitosti každého podujatia, aby sme pochopili kurátorove možnosti. Je tiež potrebné zohľadniť dané územie, od fyzického priestoru až po sociálne a kultúrne interakcie komunity jak lokálnej, tak dočasnej komunity návštevníkov.

Kurátorstvo kombinuje diskurzívny a kontextový pohľad na estetické javy s dramaturgiou. Dramaturgická línia v kurátorstve nahradila observačnú perspektívu za komunikačnú, vyvstáva uprostred udalostí, na pozadí sociálnych procesov a je zapojená do procesu vzniku diela alebo udalosti. Naučila sa nielen aplikovať dostupné vedomosti, ale opakovane ich testovať svojou performativitou.<sup>37</sup>

Nebojím sa tvrdiť, že samotná dramaturgia festivalu Kinobus stojí na jej performativite. Skôr ako dramaturgiu, vidí Martin Krištof organizovanie festivalu Kinobus ako kurátorský projekt.<sup>38</sup> Festival vníma ako určitý objekt, ako umelecké dielo, pričom každý ročník je toto dielo nové, odlišné a jedinečné. Dramaturgiu všeobecne vníma ako výber jednotlivých častí programu, ktoré je potrebné radiť za seba, s apelom na dodržanie logiky konceptu či témy. Kinobus však vníma ako silno

---

<sup>36</sup> PACHMANOVÁ, Martina. Kdo je kurátor/ka? IN: KORECKÝ, David. Médium kurátor: role kurátora v současném českém umění [online]. 2009 [cit. 2020-11-10]. Dostupné z: doi:978-80-86863-34-4.

<sup>37</sup> ROLIM, Michele. On Festivals: Curatorial Thought in Process. In: The theatre times [online]. 2016 [cit. 2020-11-10]. Dostupné z: <https://thetheatretimes.com/curatorial-thought-process/>

<sup>38</sup> Rozhovor s dramaturgom festivalu, Martinom Krištofom: O vzniku Kinobusu, jeho koncepte a dramaturgii. 9.7.2020. Rozhovor viedla Soňa Majeríková. Prepis v osobnom archíve autorky.

kurátorovanú udalosť, u ktorej je dôležité, aby celé dianie vrátane mimo umeleckých a kultúrnych vstupov, akými sú napríklad spoločné presuny autobusmi medzi navštevovanými lokalitami, prebiehalo ako určitý tok, podnecujúci plynutie festivalu. Na tom sa podieľajú napríklad aj autobusoví sprievodcovia, performer, ktorí sprevádzajú na trati a vytvárajú medzi programovými blokmi neustálu kontinuitu, kedy nikto nemá potrebu vystúpiť z role.

Martina Pachmanová poukazuje tiež na hodnotu vzťahov medzi účastníkmi a tvorcami a upozorňuje na dôležitosť zrozumiteľného dialógu.

*„Současná kurátorská praxe by měla k divákům přistupovat jako k rovnocenným partnerům a iniciovat dialog mezi uměleckým a neuměleckým světem. Kurátor by neměl počítat jen s poučeným divákem, tedy s někým, kdo je beztak již „zasvěcen“, ale učit se tlumočit komplikovanou (a mnohdy kontroverzní) povahu současného umění co možná nejširšímu, tedy i laickému obecenstvu, což znamená uvažovat stejnou měrou o produkci jako o recepci umění.“<sup>39</sup>*

Hodnota komunikácie s účastníkmi je v rámci Kinobusu nastavená ako jedna z prioritných zložiek organizácie. Prebieha tiež medzi organizátormi a obyvateľmi festivalom navštevovaných lokalít, snažiac sa byť efektívnymi „tlmočníkmi“ udalostí pre verejnosť s cieľom oboznámiť o uskutočňovaných aktivitách, smerované taktiež na udržiavanie vzťahov dôležitých pre stavbu komunity festivalu.

---

<sup>39</sup> PACHMANOVÁ, Martina. Kdo je kurátor/ka? IN: KORECKÝ, David. Médium kurátor: role kurátora v současném českém umění [online]. 2009 [cit. 2020-11-10]. Dostupné z: doi:978-80-86863-34-4.

## 2. PERFORMATIVITA

V tejto etape diplomovej práce je esenciálne predstaviť kľúčový pojem, ktorý tvorí základný teoretický rámec diplomovej práce. Performativita, spoločne s termínom performance, patria už viac ako štyridsať rokov v humanitných a spoločenských vedách medzi desať najčastejšie používaných termínov. V horizonte súčasnosti termíny nestrácajú na atraktivite a dnešná akademická prax produkuje množstvo textov venujúcich sa performativite v každodennom živote. Aj keď o performativite vzniklo nespočetne odborných článkov, termín si zachováva akýsi opar abstraktnosti a potreby empirického poznania. Dnes už zábavne vyznievajúci niekdajší predslov Johna Austina môže nejednému bádateľovi slúžiť ako katalyzátor na ceste k poznávaniu jeho významu.

„Je pochopiteľné, nevíte-li, co slovo *performativní* znamená. Jedná se o ošklivý novotvar, který snad ani žádný zvláštní, velkolepý význam nemá. Má však jednu výhodu: není významově zatížený.<sup>40</sup>“

Aj napriek frekventovanému používaniu termínov performativita a performance často krát dochádza k zlej interpretácii pojmov alebo ich zámene. Cítim preto potrebu venovať na úvod pár strán v nasledujúcej podkapitole všeobecnejšiemu teoretickému vstupu prameniaceru od performance k performativite v umení a kultúre. Teoretický vstup má slúžiť ako úvod do problematiky performativity, pre lepšie pochopenie performatívneho obratu, vedúcemu k perforativite udalostí, ktorej sa v diplomovej práci primárne venujem.

---

<sup>40</sup> AUSTIN, John L. Performative Äusserungen. In Týž. Gesammelte philosophische Aufsätze. Přel. A ed. Joachim Schulte. Stuttgart: Reclam, 1986, s.305.. In: Fischer-Lichte, Erika. *Estetika performativity*. ISBN 978-80-904487-2-8, Na Konári o.s., 2011.str 29.

## 2.1 Performance vtedy a teraz, alebo vývoj vnímania performativity v umení

“Art is not just about another beautiful painting that matches your dining room floor. Art has to be disturbing, art has to ask a question, art has to predict the future.”

— Marina Abramović

Popredná teoretička divadla, Erika Fischer-Lichte prináša v eseji *Kultúra ako performance* zamyslenie nad podobou performance v každodennom živote. Stavia vedľa seba zdanlivo nesúvisiace heterogénne skupiny ako krdeľ vtákov, zoznamovacie služby, internetové komunity, medzinárodné teroristické organizácie či hooligans a skúma ich spoločné znaky, pričom predkladá že všetky opisujú performatívne kolektívy. Nemajú žiadne centrálné vedenie, žiadne fixné štruktúry, nemajú jedinca ako svojho zástupcu. Ich činnosť ako skupiny je výsledkom väzieb a dočasnej synchronizácie. Tieto formy kolektívnych performance sú zodpovedné za početné prebiehajúce kultúrne, sociálne a politické transformácie. Sú to štruktúry podobné udalostiam, ktoré sa vyhýbajú definícii.<sup>41</sup>

Počas posledných rokov sa naše chápanie kultúrnych procesov značne zmenilo, tak ako sa zmenil aj náš koncept kultúry. Už netrváme na tom, že kultúru treba chápať ako text, ktorý je tvorený znakmi, ako koncept kultúry dominujúci od lingvistického obratu v sedemdesiatych rokoch, „kultúra ako text“. Pochopili sme, že kultúra je tiež performance. Ťažko sa dá prehliadnuť, do akej miery sa kultúra prejavuje v predstaveniach nielen v performance, ale aj v rituáloch, najmä v predstaveniach rituálov, festivalov, politických zhromaždení, športových súťaží, hier, módnych prehliadok a podujatí, ktoré spájajú heterogénne skupiny ľudí. Z toho vyplýva, že

---

<sup>41</sup> FISCHER-LICHTE, Erika. Culture as Performance. Modern Austrian Literature: SPECIAL ISSUE: Performance [online]. Association of Austrian Studies, 2009(Vol.42) [cit. 2019-04-20]. Dostupné z: [https://www.jstor.org/stable/24649950?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/24649950?seq=1#page_scan_tab_contents)

konceptia performance je centrom väčšiny diskusií v kultúrnych, sociálnych a umeleckých štúdiách.<sup>42</sup>

Pojem performance art, alebo umenie performance môžeme chápať predovšetkým ako interdisciplinárnu prax, ktorá môže využívať akýkoľvek materiál alebo médium v akejkoľvek disciplíne, vrátane divadla, hudby, tanca, literatúry, architektúry a podobne. Jedná sa o formu umeleckej praxe zahŕňajúcu osobu alebo osoby vykonávajúce určitú činnosť v určenom časovom rámci v konkrétnom priestore, sprevádzané publikom, kedy ústredným bodom procesu realizácie je živá prítomnosť umelca a jeho činov tvoriaca efemérny zážitok pre jeho účastníkov. Definujúcou charakteristikou performance art môže byť napríklad telo, pokladané za primárne médium a koncepčný materiál, pričom ďalšími kľúčovými komponentmi sú priestor, čas a vzťah medzi interpretom a publikom. Performance môže byť jednorazové či trvácne, spontánne, improvizované alebo nacvičené a môže variovať od malých predstavení po verejné zhromaždenia, či už vo forme sóla alebo kolaborácie. Na rozdiel od bežných metód divadelnej tvorby môže byť vizuálny umelec performerom, tvorcom a režisérom predstavenia zároveň. Umenie performance je možné umiestniť kdekoľvek, do múzeí, galérií a alternatívnych umeleckých priestorov, alebo do improvizovaných priestorov, ako sú kaviarne a bary, alebo na ulicu, kde sa dané miesto a často nevedomí diváci stávajú neoddeliteľnou súčasťou významu diela.<sup>43</sup>

Umelecká performancia môže byť sólová alebo skupinová so scénickým aparátom alebo bez. Môže sa konať v akomkoľvek alternatívnom priestore, umeleckej galérii, divadle či múzeu. Najväčší rozdiel medzi divadlom a umeleckou performanciou je skutočnosť, že interpret je zároveň sám umelec, ktorý zväčša nestvárňuje inú postavu ako seba samého a obsah nesleduje tradičnú fabulu a syžet.<sup>44</sup>

---

<sup>42</sup> FISCHER-LICHTE, Erika. Culture as Performance: Theatre history as cultural history [online]. [cit. 2019-04-20].

<sup>43</sup> COOGAN, Amanda. What is Performance Art?: The What is Imma Talk Series [online]. Irish Museum of Modern Art, , 17 [cit. 2019-04-20]. Dostupné z: <https://imma.ie/wp-content/uploads/2018/10/whatisperformanceart.pdf>

<sup>44</sup> JOVIČEVIĆ, Alexandra a Ana VUJANOVIĆ. Úvod do performatívnych štúdií. Divadelný ústav, 2012. ISBN 978-80-89369-24-9.s.23.

Počiatky Performance art sú spájané s aktivitami umelcov avantgardy na začiatku dvadsiateho storočia, najmä tých, ktoré sú spojené s futurizmom, konstruktivizmom, dadaizmom, surrealizmom, či bauhausom. Prednášky, manifesty a masové demonštrácie podtrhávali dynamiku moderného mestského života. Umelci čerpali inšpiráciu zo všetkých foriem vystúpenia, vrátane populárnych zábavných formátov ako je varieté, cirkus, kabaret či opera. Prvoradá bola verejná angažovanosť, kedy sa predstavenia týkali improvizovaných, nepredvídateľných a často chaotických programov, ktoré prinášali umelci, básnici, herci, architekti, kritici a maliari. Často boli sprevádzané diskusiami a šírením iniciatívy nových myšlienok. Historicky je performance art médiom, ktoré spochybňuje a porušuje hranice medzi disciplínami a pohlaviami, medzi súkromným a verejným, a medzi každodenným životom a umením, a to bez pravidiel.<sup>45</sup>

Performance art je relatívne novou oblasťou dejín umenia, má korene v experimentálnom umení koncom 19. a začiatkom 20. storočia. Tieto prvé príklady, odrážajúce utopické predstavy dobovej avantgardy, našli vplyvy v divadelných a hudobných vystúpeniach, umení, poézii a iných populárnych zábavách. Moderní umelci používali živé podujatia, takzvané *live performance* na podporu extrémistických presvedčení, často prostredníctvom úmyselnej provokácie a pokusov uraziť buržoázne chute alebo očakávania. Po druhej svetovej vojne sa performance ukázalo ako užitočný spôsob pre umelcov, aby preskúmali filozofické a psychologické otázky o ľudskej existencii. Pre túto generáciu, ktorá bola svedkom ničenia spôsobeného holokaustom a atómovou bombou, sa stalo telo mocným médiom na sprostredkovanie spoločného fyzického a emocionálneho zážitku. Zatiaľ čo maľba a sochárstvo sa spoliehali na výrazovú formu a obsah pre zachytenie významu, performance art prinútilo divákov aby sa zžili s reálnou osobou, ktorá mohla cítiť chlad a hlad, strach a bolesť, vzrušenie a rozpaky, presne ako oni. Niektorí

---

<sup>45</sup> COOGAN, Amanda. What is Performance Art?: The What is Imma Talk Series [online]. Irish Museum of Modern Art, , 17 [cit. 2019-04-20]. Dostupné z: <https://imma.ie/wp-content/uploads/2018/10/whatisperformanceart.pdf>

umelci, inšpirovaní prevažne abstraktným expresionizmom, používali performance na zdôraznenie úlohy tela v umeleckej tvorbe.

Kazuo Shiraga z japonskej umeleckej skupiny Gutai tvoril priamo pred publikom sochy z bahna v ktorom sa počas performance plazil. Georges Mathieu predstavil podobné predstavenia v Paríži, kde na maliarske plátno násilne hádzal farbu. Tieto performatívne prístupy k tvorbe umenia vychádzajú z filozofických interpretácií abstraktného expresionizmu, ktorý vnímal spôsoby vyjadrovania akčných maliarov ako zviditeľňovanie dôkazu vlastnej existencie. Inšpirovaní fotografiami Hansa Namutha, na ktorých sa Jackson Pollock vo svojom štúdiu priam tanečnými pohybmi presúva po zemi okolo maliarskeho plátna, začali umelci ako Shiraga a Mathieu vidieť samotný tvorivý akt umelca rovnako dôležitý, ak nie viac, ako samotné dielo. Dostávame sa od diela k udalosti.

Presunutie pozornosti z objektu na umeleckú akciu ďalej naznačovalo, že umenie existovalo v reálnom priestore a v reálnom čase. V New Yorku vizuálni umelci spojili svoj záujem o akčné maľovanie s myšlienkami avantgardného skladateľa Johna Cagea, aby rozmazali hranicu medzi umením a životom. Cage využil náhodné postupy na vytvorenie hudobných kompozícií, ako napríklad 4'33". V tomto slávnom diele, Cage použil časový rámeč špecifikovaný v názve na hranie zvukov okolitého prostredia, ktoré sa vyskytli náhodne počas predstavenia. Použil hučanie fluorescenčných svetiel, ľudí pohybujúcich sa v ich sedadlách, kašeľ, šepot a iné okolité zvuky a premenil ich na jedinečnú hudobnú kompozíciu.<sup>46</sup> Nešlo teda o vytvorenie skladby ako materiálneho umeleckého artefaktu, no obrátil pozornosť na samotnú udalosť ako nositeľa významu.

Jedným z priekopníkov v divadelnom performatívnom obrate bol Max Herrmann, ktorý argumentoval, rovnako ako Erika Fischer-Lichte, že novo ustanovovaná disciplína divadelných štúdií by sa mala zameriavať viac na samotné predstavenie, teda udalosť, ako na divadelný text. Artikuloval rozdiel medzi drámou a divadlom

---

<sup>46</sup> SPIVEY, Virginia. Performance Art: An Introduction [online]. [cit. 2019-04-20]. Dostupné z: <https://www.khanacademy.org/humanities/global-culture/conceptual-performance/a/performance-art-an-introduction>

a postavil ich do opozícií, kedy tvrdil že dráma je dielom jedného autora a divadlo dielom kolektívnym, zahŕňajúcim „tých čo divadlu slúžia“ pričom nevynechal ani publikum. Publikum staval do dôležitej pozície neoddeliteľnej súčasti a spolutvorcu predstavenia. Popisoval predstavenie ako hru v ktorej by mal byť každý participant zainteresovaný, čím predikoval zámery performerov a ich tvorby. Inšpirovaný Maxom Reindhardtom, obaja verili že reálne telo performerera v reálnom priestore je rovnako dôležité ako hraný fiktívny svet.<sup>47</sup>

V šesťdesiatych rokoch minulého storočia zažilo divadlo preformatívny obrat. Redefinoval sa vzťah medzi aktérmi a divákmi. Hra *Nadávanie publiku* Petra Handkeho v réžii Clausa Peymanna mala premiéru v divadle Theater am Turm vo Frankfurt. Snažila sa predefinovať divadlo tým, že redefinovala vzťah medzi hercom a divákom. Divadlo už nebolo chápané ako reprezentácia fiktívneho sveta od ktorého sa očakávalo že diváci budú pozorovať, interpretovať a chápať. Bolo podstatné, že sa niečo stalo medzi účastníkmi a je celkom nepodstatné, čo presne to bolo. Cieľom už nebolo vytvoriť fiktívny svet, v rámci ktorého bola komunikácia obmedzená len na javisko medzi dramatickými postavami, ale rozšíriť ju medzi hercami a publikom.<sup>48</sup>

Ocitáme sa v období, kedy sa dostala do popredia potreba redefinície vzťahov, participácie a intervencie, do obdobia, kedy sa začal v rozličných vedných a záujmových disciplínach udomáčať termín performativita.

## 2.2 Počiatočné teórie formujúce súčasné pojmánie performativity

Britský filozof John Langshaw Austin popísal vtedajší neologizmus, ktorý sa spájal s jeho revolučným objavom v lingvistickej filozofii. Termín charakterizoval v eseji

---

<sup>47</sup> FISCHER-LICHTE, Erika a Ana VUJANOVIĆ. The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies: Central concepts of theatre and performance research. Routledge, 2014. ISBN 9780415504195.

<sup>48</sup> FISCHER-LICHTE, Erika. The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics. Routledge, 2008. ISBN 978-0415458566.

„Performative utterances“<sup>49</sup>, alebo performatívne výpovede, akoby predvídal významový vývoj slova performatívny. Termín „performatívne výpovede“ predstavil Austin v roku 1955 na Harvardskej univerzite v sérii prednášok s názvom „ako robiť veci slovami“, práve v období, ktoré označila Erika Fischer-Lichte vo svojej knihe „Estetika performativity“<sup>50</sup> ako performatívny obrat. Austin rozlišoval dva druhy výpovedí a to performatívne a konštatívne. Konštatívne výpovede z lingvistického hľadiska môžu sprostredkovať iba výpoveď o konaní, zatiaľ čo performatívne výpovede majú slúžiť nie len ako výpovede, ale mali by obsahovať aj samotné konanie. Neskôr túto striktnú binárnu opozíciu medzi termínmi zrušil, čím upozornil na performatívny akt destabilizujúci teóriu binárnych opozícií ako celku.

Termínom *performatívny* formuloval Austin teóriu, ktorá popisuje transformačnú silu reči. Tá spočíva v premieňaní výpovedí v reálne skutky. Ako príklad performatívnej výpovede uvádza Fischer-Lichte akt oddávania, kedy samotným prehlásením dvoch partnerov za „muža a ženu“ spravidla nevzniká manželstvo. Aby bol nasledovný výrok performatívny, sú potrebné ďalšie náležitosti a skutočnosti, ako fakt, že oddávajúci je kňaz. Podmienky performativity výpovedí teda nie sú iba lingvistické, ale aj sociálne, vždy adresované komunite reprezentovanej osobami, ktoré sa na danej situácii podieľajú. Preto dané výroky môžeme považovať za performanciu sociálneho aktu. Performatívne výpovede vníma Fischer-Lichte ako autoreferenčné a konštitučné, pričom vyslovenie zmienovaných viet môže zmeniť a formovať realitu, ak uspejú na základe zažitých, spoločensko-kultúrnych podmienok.<sup>51</sup>

John Austin síce smeroval pojem do lingvistickej sféry, čo však nevylučuje jeho aplikáciu na telesnú akciu, pod ktorou dnes rozumieme pojem performance. Upozornil na performatívny akt ako na prostriedok dynamiky, destabilizujúcej teóriu

---

<sup>49</sup> AUSTIN, John L. *How to Do Things with Words*, ed. J. O. Urmson and Marina Sbisa. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1962.

<sup>50</sup> Fischer-Lichte, Erika. *Estetika performativity*. ISBN 978-80-904487-2-8, Na Konári o.s., 2011.str 29.

<sup>51</sup> Fischer-Lichte, Erika. *Estetika performativity*. ISBN 978-80-904487-2-8, Na Konári o.s., 2011.str 30.

zaužívaných binárnych opozícií, ako subjekt a objekt, či označujúci a označované. Tento aspekt vníma Fischer-lichte pre estetiku performativity ako kľúčový.

Potenciál konceptu performativity sa veľmi rýchlo rozšíril a od filozofie jazyka, kde znamenal „reč ako jednanie“, a našiel pôsobisko v kultúrnych štúdiách. V deväťdesiatych rokoch sa z presadzovanej myšlienky „kultúry ako textu“ stala teória „kultúry ako performance“. Upustilo sa od snahy popísať iné kultúry a s nimi späté fenomény a javy. Namiesto akéhosi „čítania“ kultúry sa začalo skúmať tiež fyzické jednanie, ktoré zasiahlo koncept performativity a započalo jeho redefiníciu.

K vývoju termínu performativity významne prispela tiež Judith Butler, americká filozofka a odborníčka na gendrové štúdiá, ktorá vo svojej feministickej eseji „Performatívne akty a tvorenie genderu“<sup>52</sup>, napísanej v osemdesiatych rokoch, zaradila termín performativity do roviny filozofie kultúry. Butlerová tvrdí, že identita pohlavia, tak ako akákoľvek iná identita, je výsledkom špecifických, kultúrne determinovaných jednaní.

„Performativní akty utvářejí identitu jako tělesnou i společenskou skutečnost...Stylizovaným opakováním perforativních aktů jsou ztělesňovány konkrétní kulturne-historické možnosti a zároveň tyto akty kulturně a historicky determinují tělo a také jeho identitu.“<sup>53</sup>

### 2.2.1 Od rečových aktov k fyzickému jednaniu

Dostávame sa od rečových aktov k fyzickému jednaniu, kde sa Butlerová zameriava na performatívne akty a procesy stelesnenia. Skúma podmienky stelesnenia, vníma telo vo svojej špecifickej materiálnosti ako výsledok opakovania určitých gest a pohybov, pričom až tieto jednania formujú telo individuálne, genderovo, etnicky či kultúrne. Prirovnáva proces stelesnenia k inscenovaniu textu, ktorý môže byť

---

<sup>52</sup> BUTLER, Judith. Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal*, 40(4), 1988. 519-531. doi:10.2307/3207893.

<sup>53</sup> Fischer-Lichte, Erika. *Estetika performativity*. ISBN 978-80-904487-2-8, Na Konári o.s., 2011.str 35.

inscenovaný hercami rozličnými spôsobmi, rovnako ako inscenovanie gendrovej či inej identity, prebiehajúc podobne ako divadelné predstavenie.

Tak ako Austin, tak aj Butlerová, vidia v predvádzaní performatívnych aktov ritualizované verejné predstavenie, manifestované a realizované skrz performatívny charakter performatívnych aktov, čím naznačujú úzke prepojenie performativity s performance, inak aj predstavením. Považujú teda predstavenie za základ performativity. Tu nastáva zvrät v teórii performativity, kedy Erika Fisher-Lichte cítila potrebu doplniť existujúce teórie o novú teóriu predstavenia, inak aj performance, ktorú nazvala estetika performativity.

Performatívne postupy podporujú komunikačný priestor medzi autorom a recipientom, kedy je recipient vťahovaný do procesu tvorby odohrávajúcej sa v reálnom čase. Recipient, vo forme diváka, poslucháča alebo skrátka účastníka udalosti, sa približuje priestoru autora a zároveň si môže udržať určitý odstup, pre potrebu interpretácie diela či situácie. Kládne sa dôraz na procesualnosť tvorby a obzvlášť na jej udalostný charakter, či na intervenciu so špecifickým kultúrnym a spoločenským prostredím. Skôr ako o umeleckom či literárnom diele sa v súvislosti s performatívnymi postupmi hovorí o estetizujúcom výraze či geste, ktoré je jedným zo špecifických prejavov semiotizácie udalostí esteticky bezpríznačkovej každodennej reality.<sup>54</sup>

Termíny performance a performativita preniesol z oblasti filozofie jazyka do umeleckej sféry v deväťdesiatych rokoch zakladateľ performance studies, Richard Schechner.<sup>55</sup> Mal k dispozícii bohatý teoretický základ, na ktorom mohol stavať. Aby som objasnila prechod termínu performativity do divadelného kontextu, ktorý je pre túto prácu kľúčový, vrátim sa na chvíľu na začiatok dvadsiateho storočia. Predchádzalo mu poňatie divadelnej hry ako predstavenia, ktoré malo znamenať nadvládu predstavenia nad textom, čím sa dostávala do popredia jeho udalostnosť

---

<sup>54</sup> PČOLA, Marián. Text, metatext a performativita: niekoľko pohľadov na „estetizáci u života“ v období ruskej moderny a postmoderny. *Slavica Nitriensia* [online]. 2015, 6(2) , s.1.[cit. 2020-11-01]. ISSN 1338- 7464. Dostupné z: <https://www.academia.edu/37727048/>.

<sup>55</sup> PČOLA,s.2.

a festivita. Tento koncept presadzovala klasická filologička Jane Ellen Harrisonová, predstaviteľka cambridgeskej ritualistickej školy, ktorá skúmaním ritualistických koreňov starogréckeho divadla doložila priame spojenie medzi rituálom a divadlom. Zásadným spôsobom predchádza príklon k performatívnemu pojatiu čo prinieslo kľúčový koncept predstavenia. O ritualite a udalostnosti v spojitosti s performativitou sa ďalej zmieňujem v kapitole venovanej liminalite festivalov.

### **2.2.2 Koncept predstavenia, alebo udalostnosť performatívneho jednanja**

O revíziu konceptu predstavenia sa postaral nemecký zakladateľ divadelnej vedy, Max Herrmann a jeho koncept neskôr revidovala Erika Fisher-Lichte. Herrmannovým výskumným východiskovým bodom sa stal vzťah medzi predstaviteľmi a divákmi. Aby sa predstavenie mohlo konať, je potrebné sústrediť v danom čase na danom mieste aktérov aj divákov a nechať ich spoločne jednať. Ide o fyzickú spoluprácu, založenú na partnerských vzťahoch subjektov. Herrmann vnímal špecifickú medialitu divadla práve v tom, že predstavenie sa deje medzi aktérmi a divákmi a je nimi aj spoločne utvárané. Jedinečnú a pominuteľnú materiálnosť predstavenia podľa neho formujú herci svojimi vlastnými reálnymi telami, ktorými sa pohybujú v reálnom priestore, pričom špecifická materiálnosť tela a priestoru primárne spolu vytvárajú predstavenie.<sup>56</sup>

Dynamický a nepredvídateľný proces predstavenia sprostredkováva významy výhradne počas predstavenia, pričom jeho neopakovateľná a do istej miery neovplyvniteľná konštelácia vypovedá o estetickosti predstavenia. Herrmann zdôrazňuje, že pre plnohodnotný estetický zážitok z predstavenia je podstatné spoločné prežívanie skutočných tel v skutočnom priestore, čím kladie dôraz na dôležitosť participácie na udalosti.<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> HERRMANN, Max. Prožívání divadelního prostoru. Divadelní revue 22, č.3. 2011, str.56.

<sup>57</sup> Fischer-Lichte, Erika. *Estetika performativity*. ISBN 978-80-904487-2-8, Na Konári o.s., 2011.str. 50.

Erika Fisher-Lichte sa s Herrmannovým pojatím predstavenia stotožňuje a vo svojej knihe *Estetika performativity* ďalej rozvíja koncept performativity skrz skúmanie spolu prítomnosti aktérov a divákov a performatívne utváranie materiálnosti. Nahliada na predstavenia ako na udalosť skrz schopnosť liminality či autopoiesis udalosti. Všetky spomenuté koncepcie zohľadním postupne vo svojej práci, kde ich budem aplikovať na konkrétne príklady z praxe festivalu Kinobus.

### **2.2.3 Performance studies alebo štúdium performativity**

Ako som už vyššie spomínala, na založení performance studies v deväťdesiatych rokoch sa do väčšinovej miery podieľal Richard Schechner, ktorý založil samostatný odbor na Tisch School of Arts na Newyorskej Univerzite.

Na to, aby som zaradila festival, predmet môjho výskumu, do kontextu performatívnych štúdií, cítim potrebu špecifikovať predmet skúmania týchto štúdií a nasledujúcou podkapitolou chcem priblížiť podobu, v akej sa dnes pojem performance a jeho dosah v rámci performatívnych štúdií nachádza. O performatívne štúdiá sa opieram ako o možnú interpretáciu, akou uchopíť performatívny rozmer festivalu ako udalosti.

Pojem performance je široký a môže zahŕňať umelecké a estetické predstavenia ako sú koncerty, divadelné predstavenia, športové udalosti, spoločenské, politické a náboženské udalosti, ako sú rituály, obrady, vyhlásenia a verejné rozhodnutia a iné. Performatívne štúdiá sú interdisciplinárny akademický odbor, ktorý využíva performance ako nástroj štúdia, čerpajúci z metód divadelnej vedy, antropológie, sociológie, literárnej teórie, kulturológie, rečovej komunikácie a ďalších. S pohľadom na performance studies ako na akademickú disciplínu je ťažké presne určiť, aká by mala byť povaha samotného odboru, kvôli širokému výskumnému poľu.<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> SCHECHNER, Richard. "Foreword: Fundamentals of Performance Studies," Nathan Stucky and Cynthia Wimmer, eds., *Teaching Performance Studies*, Southern Illinois University Press, 2002. Str.67.

V „koreňoch“ performatívnych štúdií môžeme nájsť množstvo už spomínaných odborov, ako sú antropológia, rečové akty z lingvistiky, elokúcia či divadelná veda. Podľa Diany Taylor, odborníčky na performance studies, majú tieto odbory spoločný skúmaný objekt, ktorým je performance v najširšom slova zmysle, vnímané ako proces, prax, epistémia, spôsob komunikačného prenosu a spôsob intervencie so svetom.<sup>59</sup>

Richard Schechner uvádza, že štúdie performance skúmajú tento pojem v dvoch kategóriách. V prvej kategórii je umelecká performance, označená a chápaná ako umenie. Ako príklad uvádza sólové predstavenie, performatívne (akčné) umenie, prednes literatúry, divadelné predstavenie, prednes poézie a podobne. Táto kategória považuje performanciu za umeleckú formu.

Druhá kategória je kultúrna performance. Vrátať udalostí, ktoré sa odohrávajú v každodennom živote, zahŕňa rituály, ako sú prehliadky, náboženské obrady, komunitné festivaly a „hranie“ spoločenských a profesionálnych rolí, ako aj jednotlivú performativitu rasy, pohlavia, sexuality a triedy. Festival Kinobus teda budem v diplomovej práci skúmať cez optiku kultúrnej performance.

### **2.3 Kultúrna performance alebo performativita kultúry dnes**

Performativita ako určitý prístup k jednaniu, spôsob jednania či vlastnosť jednania sa objavuje v širokom spektre kultúry a ľudskej činnosti. Divadelný kritik Miroslav Ballay vo svojej práci „Reflexia performatívnosti súčasnej kultúry“<sup>60</sup> charakterizuje performativitu ako osobitý a ojedinelý spôsob správania alebo činnosti, s výraznými prvkami demonštrácie, ukazovania a ostenzie. Hovorí o performativite ako o nedivadelnej divadelnosti života, ako o teatralizácii skutočnosti, ktorej dominuje manifestačná tendencia, v ktorej sa citelne črtá sviatočnosť a spektakulárnosť

---

<sup>59</sup> TAYLOR, Diana. Performance. Duke University Press. p. 202.

<sup>60</sup> BALLAY, Miroslav. Reflexia performatívnosti súčasnej kultúry. In: Cul-turologica Slovaca. Roč. 1, č. 1. s. 16-26. ISSN 2453-9740.

každodennej reality. Performativita má podľa Ballaya rozmer prezentácie, ktorá sa odohráva v určitom čase na určitom mieste. Podieľa sa na nej spoločnosť aktérov s rôznymi stupňami participácie.

Ballay vo svojej práci cituje švajčiarskeho teatrologa Andreeasa Kotteho a jeho pohľad na pojem performance nasedovne:

„...mnohoznačný pojem performance je od konce 20. storočia nahlížený z mnoha hľadísk i ve svém tradičnom význame ako provedení. Používa sa za prvé konkrétne pro performanční umění, za druhé jako alternativní pojem pro divadlo, za třetí jako pojem pro kulturologické a etnologické koncepty a teorie. Z neho odvozená performativita se v divadelní vědě a teorii kultury objevuje v souvislosti s faktory generujícími kulturu.“<sup>61</sup>

Na základe Kotteho tvrdenia teda môžeme chápať performativitu ako prevedenie. Ako spôsob, akým tvoríme umelecké dielo, udalosť s verejným ritualizovaným charakterom, alebo akúkoľvek každodennú činnosť, keďže sa performativita objavuje s faktormi generujúcimi kultúru.

V performatívnych aktoch vidí Ballay zvýšenú komunikatívnosť, s ktorou dáva do súvislosti špecifickú znakovú situáciu:

„Dejisko takejto performatívnosti v kultúrnom teréne rozhodne zaujíma osobitý komunikačný rozmer, v ktorom sa niekto/niečo stáva v konkrétnej akcii/podujatí jednoznačne znakom niečoho iného. Zo základnej komunikačnej interaktivity konkrétnej situácie sa môže rozvinúť performancia ako stretnutie, dimenzia spoločnej vzájomnosti, dialógu prostredníctvom určitých mechanizmov minimálne scénickej potenciálnosti niekoho/niečoho. V uvedenej znakovkej situácii konkrétnej performancie dochádza tiež k reálnym prienikom viacerých umeleckých druhov,“<sup>62</sup> teda rôznych znakových systémov. Staví do pozornosti zvýšenú interaktivitu, ktorá

---

<sup>61</sup> KOTTE, Andreas: Divadelní věda. Úvod. Praha : KANT, 2010, s. 97 – 98. ISBN 978-80-7437-019-9.

<sup>62</sup> BALLAY, Miroslav. Relexia performatívnosti súčasnej kultúry. In: Cul-turologica Slovaca. Roč. 1, č. 1. s. 16-26. ISSN 2453-9740.

je pre performativitu príznačná a podporuje scénickú potencialitu jednanja, rovnako ako zvyšuje mieru komunikácie. Ako nevyhnutný predpoklad uchopenia performatívnych vlastností javov je vnímanie ich procesualnosti. Procesualnosti performatívnych udalostí na príklade festivalu v podobe liminality sa podrobnejšie venujem v podkapitole „liminalita, alebo festival ako prechodový rituál“.

### 2.3.1 Performativita nášho každodenného správania

Ak chceme analyzovať performativitu, Aleksandra Jovičević navrhuje pokúsiť sa uchopiť ju skrz nosnú situáciu:

„Vzhľadom na to, že performancia sa uskutočňuje rôznymi spôsobmi a za rôznych okolností, je dôležité analyzovať ju ako „široké spektrum“ či „kontinuum“ ľudského konania (alebo akcií) počnúc hrou, rituálom, športom, zábavou, performatívnymi umeniami, cez každodenné vystúpenie v spoločenských, profesijných, rodových, rasových alebo triednych rolách, až k liečebným praktikám (veštenie či chirurgické zákroky), médiám a internetu.“<sup>63</sup>

Pre performativitu teda musí byť príznačný určitý druh správania, ktoré je na pomedzí civilnosti a performatívnosti s kultúrno-semiotickým zreteľom. Takéto správanie pomenoval Richard Schechner ako *restored behaviour*, v preklade ako opakované správanie. Vysvetľuje, že či už ide o performativitu umenia, rituálov či bežného života, jedná sa o opakované správanie, ktoré ľudia trénujú a nacvičujú počas ich života. Opakované správanie vníma Schechner ako kľúčovú charakteristiku performance.<sup>64</sup>

Už od detstva sme učení, ako sa chovať v určitých situáciách, ako hrať v danej situácii určitú rolu. Hráme každodenné rodinné role dcér a synov, hráme rozličné role keď sme postavení do rozličných situácií. Je to preto že naše identity nie sú fixované. Sme súborom určitých rolí pripravených k performovaniu. Identitu môžeme brať ako

---

<sup>63</sup> JOVIČEVIĆ, Aleksandra – VUJANOVIĆ, Ana: Úvod do performatívnych štúdií. Bratislava : Divadelný ústav, 2012, s. 22, ISBN 978-80-89369-24-9.

<sup>64</sup> SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. 2002. London:Routledge. s.29.

konštrukt, ako predstavenie, do ktorého sme sa rozhodli patriť. Naše identity môžeme budovať prijímaním alebo odmietaním spomínaného, sociálne obnoveného správania.<sup>65</sup>

Performativitou identity sa podrobne zaoberá napríklad Judith Butler, zameriavajúc sa obzvlášť na performativitu genderu.

Schechnerovu definíciu opakovaného správania zrozumiteľne dopĺňa príspevkom v zborníku *Javisko* dramaturg Milan Zvada:

„...podobne ako herci v divadle, ani my sa v živote už od útleho detstva nezaobídeme bez opakovaných, naučených činností a spôsobov správania, sociálnych rolí, ktoré zodpovedajú situácii, socio-kultúrnemu kontextu, konvenciám či pohlaviu („performing gender“). Všetky môžu byť označené za istý druh „divadla bez diváka“, ku všetkým môžeme pristúpiť ako k určitému druhu „performance“, ktoré Schechner definuje ako „(znovu)opakované správanie“.<sup>66</sup>

Skúmať performativitu každodenného správania samú o sebe nie je úplne možné, keďže je disciplínou, ktorá na seba „nabaľuje“ ďalšie disciplíny a metódy, ako sa zmieňuje Jovičević: „...performatívne štúdiá sú definované ako postdisciplína, ktorá sa neustále mení, absorbuje početné metódy z veľkého počtu nových a starých disciplín typu: spoločenské vedy, postfeminizmus, postkolonializmus, rodové štúdie, história, psychoanalýza, kybernetika, teória médií, kulturológia, bioetika atď.“<sup>67</sup> Zároveň však odbor performačných štúdií neskúma spoločnosť ako celok, no iba tie ľudské aktivity, ktoré sám nazýva performanciami.<sup>68</sup>

---

<sup>65</sup> MCKETTRICK, Leanne. Restored behaviour. Experimental performance [online]. [cit. 2020-11-03]. Dostupné z: <https://contemporaryexperimentalperformance12.blogs.lincoln.ac.uk/2012/11/28/intimacy-a-restored-behaviour/>

<sup>66</sup> ZVADA, Milan: „Performance studies“: divadlo ako predmet, prax a poznanie. In *Javisko*, roč. 45, č. 1, 2013, s. 34. ISSN 0323-2883. IN: BALLAY, Miroslav. Relexia performatívnosti súčasnej kultúry. In: *Cul-turologica Slovaca*. Roč. 1, č. 1. s. 16-26. ISSN 2453-9740.

<sup>67</sup> JOVIČEVIĆ, Aleksandra – VUJANOVIĆ, Ana: Úvod do performatívnych štúdií. Bratislava : Divadelný ústav, 2012, s. 22, ISBN 978-80-89369-24-9.

<sup>68</sup> HLAVICA, Marek: Performanční studia. Brno : Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2008, s. 50. ISBN 978-80-86928-49-4

Performativitu nášho každodenného správania môžeme lepšie pochopiť aj skrz sociologické úvahy Erwinga Goffmanna, ktorý v knihe *Všichni hrajeme divadlo*<sup>69</sup> predviedol dramaturgický model sociálnej interakcie, teda spôsobu správania, na ktoré má vplyv určitá sociálna interakcia.

V origináli nesie kniha názov *The Presentation of Self in Everyday Life*, teda ide o seba prezentáciu jedinca v každodennom živote. Predstavil v nej model medziľudskej komunikácie, založený na analógii s divadlom, teda akéhosi divadla bez diváka. Kľúčovú úlohu v Goffmannovej sociologickej sonde zohráva termín *riadenie dojmov*. Aby mohlo k riadeniu dojmov dôjsť, je potrebné aspoň dvoch aktérov, z ktorých jeden sa nachádza v roli herca na javisku a druhý v roli diváka v hľadisku. Podrobnejšie objasnenie riadenia dojmov ponúka obhájená bakalárska práca Mareka Procházku:

*„Účinkující se snaží předvést takový herecký výkon, aby přesvědčil diváka o své definici skutečnosti, popřípadě přiměl obecenstvo myslet si či přímo jednat tak, jak si on sám přeje, přičemž k tomu používá všech dostupných prostředků. Pro přípravu na své vystoupení má k dispozici tzv. „zadní region“, samotná prezentace se potom odehrává v „předním regionu“. Dramaturgie interakce mezi oběma stranami je sice tvořena na pólu účinkujícího, je ovšem také normována očekáváním diváka. Účinkující pak dělá vše pro to, aby udržel linii své role, snaží se všemi prostředky předejít narušení prezentované skutečnosti a nezdiskreditovat tak svůj výkon. Řízení dojmů je tedy pojem zastřešující všechny praktiky, jakými se lidé pokoušejí mít pod kontrolou všechno to, co o nich jejich diváci vědí či smějí vědět. podrobněji.“<sup>70</sup>*

Skrz riadenie dojmov kontrolujú účinkujúci dojem, ktorý si o nich obecenstvo utvára, pričom obecenstvo posudzuje výkon nie len podľa predkladaných verbálnych

---

<sup>69</sup> GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo: seba prezentace v každodenním životě*. Praha: Portál, 2018. ISBN 978-802-6213-420.

<sup>70</sup> PROCHÁZKA, Marek. *Estetické čtení Goffmanovy knihy „Všichni hrajeme divadlo“* [online]. Brno, 2006 [cit. 2020-11-04]. Dostupné z: [https://is.muni.cz/th/waj4p/Prochazka\\_Esteticke\\_cteni\\_Goffmana.pdf](https://is.muni.cz/th/waj4p/Prochazka_Esteticke_cteni_Goffmana.pdf). Bakalárska práca. Masarykova Univerzita. Vedoucí práce Prof. PhDr. Petr Osolsobě, Ph.D.

tvrdení, no prihliada aj k celkovému dojmu, ktorým je naň pôsobené. Ten totiž ťažko podlieha hercovej kontrole.

Popri termíne riadenie dojmov, vymedzuje Goffmann ešte ďalších pár pojmov dôležitých pre ilustrovanie sebaaprezentácie a performativity rolí, ktoré v bežnom živote hráme. Sú nimi fasáda, tým a region. Fasádou označuje časť jedincovho (aktérovho) predstavenia (jednania), ktorá pôsobí ako výklad situácie pre tých, ktorí predstavenie sledujú. Skladá sa zo scény a osobnej fasády. Tým predstavuje súbor jedincov (tiež jedinca), spolupracujúcich na realizácii spoločnej úlohy. V týme existuje deľba práce jednotlivcov v diferencovaných roliach. K interakcii dochádza, ak je jeden tým účinkujúci a druhý je publikum. Posledným z termínov je región, označujúci miesto ohraničené bariérami vnímania.

Goffmann, ako priaznivec dramaturgickej sociológie, sa vo svojej štúdii zaoberá štruktúrou spoločenských stretnutí, technikami udržania dojmu a rozborom entít vzniknutých pri interakcii, na čo použil analógiu s divadlom. Verí, že každé spoločenstvo sa dá študovať dramaturgickým prístupom z hľadiska ovládania dojmov v danej inštitúcii.

### **2.3.2 „Všichni hrajeme divadlo“, alebo performativita rolí na príklade Kinobusu**

V tomto momente by som rada demonštrovala aplikáciu Goffmannových termínov na správanie účastníkov a aktérov performatívnych verejných udalostí, akou je festival, na ktorý sa v diplomovej práci primárne zameriavam. Do spomínaných termínov dosadím množiny, týkajúce sa festivalu a obhájim fungovanie dramaturgického modelu sociálnej interakcie aktérov, pričom sa zameriam na dôležitosť rolí účastníkov.

Keďže sa Goffmannova práca venuje dôležitosti tvorby dojmov, treba pripomenúť, aká dôležitá je tvorba dojmov u festivalov fungujúcich na interaktivite s lokálnou komunitou, tak ako fungujú festivaly akým bol Kinobus. Na základe pozitívnych

dojmov vznikajú väzby a vzťahy založené na dôvere, budujúce autopoiesis festivalu, ktorá sa nezaobíde bez určitých rolí.

Predstava života ako divadelného predstavenia je založená na prijatí určitých rolí a ich spoločnej interakcii. Aby vznikali interakcie, potrebujeme podľa Goffmanna obsadiť tím, ktorý bude predstavovať súbor jedincov spolupracujúcich na realizácii spoločnej úlohy. V kontexte komunitného festivalu akým bol Kinobus môžeme ako tím vnímať všetkých účastníkov, jak organizátorov, tak návštevníkov alebo lokálnych aktérov (obyvateľov rurálnych lokalít navštevovaných festivalom), ktorí prirodzene prechádzajú zámenou rolí. Z účastníka sa môže stať účinkujúci, z účinkujúceho organizátor a tak podobne. Zámenám rolí sa budem podrobnejšie venovať v časti práce venovanej konceptu festivalu Kinobus.

Termínom fasáda, teda výrazovým vybavením, podľa ktorého pozorovateľa vykladajú situáciu, by sa v kontexte festivalu dalo rozumieť ako akési tematizovanie a objasňovanie role, ktorú v rámci tímu aktéri zastávajú a jej následné stotožňovanie sa s ňou.

Ako príklad tvorby fasády môže v rámci Kinobusu poslúžiť tematizovanie každého ročníka festivalu. Napríklad ročník 2018 sa niesol v duchu témy lowcost (nízko nákladová) buržoázia, kedy si všetci aktéri sami zvolili mieru zapojenia. Bolo zaujímavé pozorovať, ako niektorí účastníci rolu hedonistických pôžitkárov prijali natoľko, že svojou angažovanosťou vytvorili maximálne dôveryhodnú atmosféru, do ktorej postupne vťahovali ostatných aktérov. K fasáde priradzujeme vzhľad a spôsob vystupovania. Je ako maska, ktorá sa stáva v očiach pozorovateľov neoddeliteľnou súčasťou našej hranej povahy. Fasádu považujem za dôležitú pre pochopenie fungovania tímu.

Každá interakcia prebieha v určitom prostredí. Toto prostredie nazýva Goffmann regiónom, ktorý vysvetľuje ako miesto ohraničené bariérami vnímania. Termín región ďalej rozčleňuje na zadný, ako zákulisie a predný, ako miesto hrania. V kontexte festivalu môžeme za región dosadiť prostredie v ktorom sa udalosť

odohráva, bez nutnosti rozdeľovania prostredia na dostupné a nedostupné, keďže má festival Kinobus vysoký participatívny charakter.

Riadenie dojmov festivalu teda prebieha v rámci nastolenej fasády, inak aj témy či druhu festivalu. Dojmy sú riadené počas celého priebehu festivalu napríklad aj skrz program a jeho stupeň interaktivity. Na budovaní dojmov sa podieľajú spoločne ako tím všetci aktéri festivalu, pôsobiaci v chránenom environmente regiónu, teda prostredia, v ktorom sa festival odohráva.

### 3. PERFORMATIVITA FESTIVALU KINOBUS

Nasledujúca kapitola združuje nadobudnuté poznatky o festivale Kinobus, ktoré sa prelínajú vo fúzii s odborným kontextom, venovaným termínu performativity v praxi. Kapitola je analytickou sondou, skúmajúcou konkrétne performatívne prvky diania festivalu Kinobus. Každá podkapitola je venovaná významným stavebným prvkom performativity festivalu Kinobus. V priereze kapitolou zohľadním hlavne informácie nadobudnuté participáciou na festivale, teda zúčastneným pozorovaním a hojnými zápiskami z terénneho denníka.

Koncept estetiky performativity podľa Eriky Fischer-Lichte predkladá zásadné body, dôležité pre pochopenie konštrukcie performativity. Pre pochopenie fungovania festivalu ako performatívnej udalosti, sú zásadné skutočnosti, akými je fyzická spoluprátnosť aktérov a divákov a ich záměna rolí, performatívne tvorenie materiálnosti skrz telesnosť či priestorovosť, autopoiesis ako súbor interakcií a celková liminalita či procesualnosť udalosti. Celé toto performatívne tvorenie môže vyústiť v sociálny kapitál festivalu, v kontexte Kinobusu elementárny pre jeho fungovanie.

V tejto analytickej časti práce budem pomocou vyššie spomenutých performatívnych elementov, ktoré podrobne definujem, poukazovať na performatívne prvky diania festivalu ako udalosti a ich fungovanie budem demonštrovať na priebehu festivalového diania.

### 3.1 Festival ako udalosť a aspekty (festivalovej) performativity

Pre objasnenie definovania festivalu ako udalosti pracujem s konceptom Eriky Fischer-Lichte, ktorá pojednáva o performatívnom obrate v divadle. Ten viedol ku vnímaniu divadla ako udalosti. Túto tézu aplikujem namiesto divadla na festivaly, ktoré rovnako ako divadlo majú organizačnú štruktúru ako dramaturgia či produkcia, disponujú inštitucionálnym zázemím, pracujú s časom, priestorom a atmosférou. Rovnako ako divadlo, festivaly ponúkajú interaktívnu platformu vhodnú pre fúziu či zámenu rolí divákov, umelcov a organizátorov.

V globálnom rozmere sa festivaly vyvíjajú ako jedna z odnoží cestovného ruchu a turizmu. Sú vnímané ako významný ekonomický, politický a socio-kultúrny vplyv na miesto konania, alebo na lokálnu komunitu. Rastie záujem o rozvoj spôsobov identifikácie a pochopenia rôznych plusov a mínusov v podobe benefitov a dopadu, asociovaných s festivalmi. Mnoho akademických textov sa zaoberá festivalmi v spojitosti s ich ekonomickým vplyvom na lokálne komunity<sup>71</sup>, ktorými sa zaoberajú napríklad Giteson<sup>72</sup>, Faulkner<sup>73</sup> alebo Rees.<sup>74</sup> Málo pozornosti je však venovanej štúdiám reflexie sociálnych, kultúrnych a politických vplyvov festivalov. Nie mnoho prác reflektuje festivaly z pohľadu sociálnych vied, zameriavajúc sa na antropologický charakter tvorby festivalov a performatívneho tvorenia materiálnosti.

Festivaly tvoria dôležitú a „úrodnú“ pôdu pre diskusie o antropológii a spoločenských vedách. Ťažiskom podobných diskusií môže byť charakteristika

---

<sup>71</sup> Charles Arcodia PhD & Michelle Whitford PhD (2006) Festival Attendance and the Development of Social Capital, *Journal of Convention & Event Tourism*, 8:2, 1-18, DOI: 10.1300/J452v08n02\_01

<sup>72</sup> Gitelson, R., Guadagnolo, F., and Moore, R. (1988). Economic impact analysis of a community-sponsored ten kilometre road race. *Journal of Park and Recreation Administration*, 6, 79-89.

<sup>73</sup> Faulkner, B. (1994). Evaluating the impact of hallmark events: Occasional Paper No. 16, Canberra: Bureau of Tourism Research.

<sup>74</sup> Rees, M. (2000). Issues in evaluation: Event corp's perspective. In J. Allen, R. Harris, L.K. Jago, and A. J. Veal (Eds.), *Events Beyond 2000: Setting the Agenda: Proceedings of Conference on Event Evaluation, Research and Education*. Sydney: Australian Centre for Event Management School of Leisure, Sport and Tourism, University of Technology.

väzieb medzi festivalmi, sociálnymi skupinami a kolektívnymi identitami, taktiež v spojitosti s geografickými lokalitami. V tejto diplomovej práci sa snažím pozerať na festivaly ako na produkty performatívneho tvorenia, ako na udalosť, vytvorenú skupinou ľudí, dočasnou komunitou organizátorov, účastníkov a lokálnych obyvateľov festivalových oblastí.

Pri vzniku akčných a performačných umení stála v mnohých prípadoch túžba umelcov vymaniť sa z matérie tvorby, oprostíť sa od tvorby diel ako predajných artefaktov, a naopak veriť v jedinečnosť a neopakovateľnosť pominuteľných udalostí, ku ktorým smerovali koncept svojej tvorby. Erika Fischer-Lichte nasledovný obrat pozornosti od diela ku udalosti pripisuje Petrovi Behrensovi, Georgovi Fuchsovi a Maxovi Herrmannovi, ktorí na prelome 19. a 20. storočia odkazovali k „prazmyslu“ divadla a k návratu k jeho „sviatočnosti“. Tá mala byť vnímaná všetkými zúčastnenými, teda aktérmi a divákmi, a mala vytvárať udalostnosť divadelného predstavenia.<sup>75</sup> Namiesto tvorby umeleckých diel začali umelci produkovať udalosti, čím sa razantne zmenil spôsob tvorby a jej recepcia. Udalosť vznikla, vyvinula sa a zanikla vďaka pričineniu všetkých participujúcich subjektov, umelcov a divákov. Pozornosť sa presunula od artefaktu, teda od materiálneho, k atmosfére, inak aj udalosti.

Erika Fischer-Lichte v kontexte doby performatívneho obratu pojednáva o zdanlivom konsenze, že divadlo je tvorené a definované vzťahom medzi hercami a divákmi. Publikum naopak nepochopilo performance primárne ako umelecké dielo aplikujúce divadelné prostriedky na text, ale vnímalo ho ako udalosť. Zameralo sa na zásadné prehodnotenie vzťahu medzi hercami a divákmi, čím sa otvorila možnosť obrátenia role. Performatívnosť sa pre nich nemala realizovať prostredníctvom konvenčných úkonov, ako je tleskanie, šokované povzdychy alebo komentovanie, ale prostredníctvom redefinovania štruktúry zahŕňajúcej výmenu rolí.<sup>76</sup>

---

<sup>75</sup> FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. ISBN 978-80-904487-2-8, Na Konári o.s., 2011.str 233.

<sup>76</sup> FISCHER-LICHTE, Erika. *The transformative power of performance: a new aesthetics*. New York: Routledge, 2008.

Fúziou participantov a organizátorov ako jednej navzájom sa ovplyvňujúcej a formujúcej bunky, pozoruje Fischer-Lichte performatívnu tvorbu materiálnosti, založenú na spoločnej participácii pri tvorbe udalosti. „Materiálnosť predstavení netkví v artefakte, ale udá se, pričomž telesnosť, priestorovosť a zvukovosť jsou zjevovány performativně...Jednání diváků probíhají formou reakcí na vnímané a jednání aktérů představují reakce na viděné, slyšené či cítěné chování diváků. Estetičnost představení je nade vší utvářena jeho událostností.“<sup>77</sup> Událostnosť pritom podľa nej pozostáva z troch konceptov, ktoré majú kľúčovú rolu pri estetickosti událostnosti predstavenia. Prvým konceptom je autopoiesis, ďalej je to destabilizácia dychotómií a tretím konceptom je transformácia liminality.<sup>78</sup> Týmto pojmom sa budem venovať v nasledujúcich podkapitolách.

### **3.2 Autopoiesis festivalu Kinobus ako súbor interakcií**

Autopoiesis, alebo „sebaprodukcia“ je epistemologický pojem uvedený v sedemdesiatych rokoch dvadsiateho storočia chilskými molekulárnymi biológmi, Humbertom Maturanom a Franciscom Varelom, ktorý chceli vystihnúť povahu systémov, ktorú nemožno vysvetliť z vonkajších príčin, no naopak vznikajú a udržujú sa vďaka svojej vlastnej štruktúre. Išlo o vysvetlenie živej bunky ako procesu, ktorý sa organizuje a udrzuje sám. Hoci sa tento koncept považoval za aplikovateľný iba v biológii, nemecký sociológ Niklas Luhmann<sup>79</sup> učinil teoretický transfer termínu do spoločenských vied. Zastával novú tézu, že zatiaľ čo sociálne systémy sú samo-organizačné a samo-reprodukčné, netvorí ich iba jednotlivci, role alebo činy, ale výlučne komunikácia. Pri zovšeobecnení použitia termínu autopoiesis, ktorý sa vyvinul pri štúdiu biologických systémov, je potrebné termín vysvetliť tak, aby bol aplikovateľný aj na sociálne systémy a tým rozšírený do viac generalizovanej teórie

---

<sup>77</sup> FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. ISBN 978-80-904487-2-8, Na Konári o.s., 2011.str 235.

<sup>78</sup> FISCHER-LICHTE,s.235.

<sup>79</sup> LUHMANN, Niklas. *Die Wirtschaft der Gesellschaft*. Suhrkamp, 1988. ISBN 978-3-518-28752-1.

autoreferenčných autopoietických systémov. Sociálne a psychologické systémy sú založené na odlišnom type autopoietickej organizácie ako systémy živé, konkrétne na komunikácii a vedomí, ako režimoch reprodukcie založenej na význame. Zatiaľ čo Luhmann vnímal komunikáciu namiesto činov ako elementárnu jednotku sociálnych systémov, koncepcii činov je tiež nevyhnutné priradiť určitú komunikáciu určitým aktérom. Na reťazec komunikácii sa môžeme pozeráť ako na reťazec akcií.<sup>80</sup>

Jednaním a chovaním aktérov a divákov vzniká podľa Fischer-Lichte autopoietická spätno-väzbová slučka, umožňujúca vznik predstavení. „Vše, čo dediajú aktéri, má dopad na diváky, a vše, čo uediajú diváci, má dopad na aktéry i ostatní diváky.“<sup>81</sup> V tomto prípade sa predstavenie odohráva v autoreferenčnej smyčke spätných väzieb, tým pádom jeho priebeh nemôže byť plánovaný ani predvídateľný. V rovnakej situácii sa odohrávajú a vyvíjajú festivaly, kde sa schádza rôznorodá heterogénna skupina ľudí, spolu performujúca materialitu v podobe udalosti.

Vittorio Iervese, docent sociológie kultúrnych a komunikačných procesov na Univerzite v Modene a Reggio Emilia, sa v článku o praktikách, naratívoch a autopoiesis festivalu *Festival dei Popoli* dotýka práve témy interakcie festivalových účastníkov. V článku sa zmieňuje, že podľa Luhmanna sú interakcie jedným z troch podtypov spoločenských systémov, spolu so spoločnosťou a organizáciami. V tomto zmysle môžeme festivaly chápať najmä ako súbor interakcií, kde interakcie reprezentuje sociálny systém pozostávajúci z komunikácií založených na vnímaní fyzickej prítomnosti všetkých typov účastníkov, akými sú organizátori, publikum, dobrovoľníci a iní účastníci. V tomto kontexte je možné identifikovať tri spôsoby empirického pozorovania festivalu, ktoré zodpovedajú trom odlišným objektom pozorovania, a to praxi, alebo praktikovaniu, naratívu a autopoiesis.<sup>82</sup>

---

<sup>80</sup> F. Geyer, in *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences*, 2001 IN: Autopoiesis: Sociocybernetics. ScienceDirect [online]. [cit. 2020-01-10]. Dostupné z: <https://www.sciencedirect.com/topics/social-sciences/autopoiesis>

<sup>81</sup> Fischer-Lichte, Erika. *Estetika performativity*. ISBN 978-80-904487-2-8, Na Konári o.s., 2011.str 52.

<sup>82</sup> IERVESE, Vittorio. "Form is when the substance rises to the surface". *Practices, Narratives and Autopoiesis of the Festival dei Popoli*. *Zeitschrift für Kulturmanagement* [online]. 2016, , 143-166 [cit. 2020-05-26]. DOI: 10.14361/zkmm-2016-0143. s.146. Dostupné z:

Za paradigmu praktikovania festivalov, alebo inak povedané praxe, môžeme považovať súbor zvykov a tradícií, no taktiež organizačné a inštitucionálne praktiky. Festivaly totiž podľa Ierveseho obsahujú rituály a symbolické činy, pričom každý festival má svoju „liturgiu“, inak aj ritualizovanú formu organizácie, tvoriacu festivalovú osobitosť. Skúmaním praktík festivalu môžeme pozorovať štruktúru interakcií, teda komunikačného systému, pod podmienkou osobnej spoluúčasti. Tou môže byť napríklad zúčastnené pozorovanie, ktoré som aplikovala v rámci kvalitatívneho výskumu tejto diplomovej práce. Skúmanie paradigmy naratívu umožňuje analýzu diskurzov, procesov a semiotických štruktúr festivalu, pričom prostredníctvom narativity dospievame k pochopeniu spoločnosti a skrz naratívnosť tvoríme našu sociálnu identitu.<sup>83</sup>

Paradigma autopoiesis sa sústreďí na schopnosť seba-reprodukcie činností a procesov v danom systéme, akým je v mojom prípade záujmu festival Kinobus. Marijke de Vack používa termín autopoiesis ako odkaz na schopnosť festivalu fungovať a prežiť vďaka samostatnej činnosti. Festival je fungujúcim systémom, ak má schopnosť samoorganizácie vo vzťahu k potrebám, ktoré v ňom vznikajú, čím môže nastoliť predpoklady pre jeho interakciu. Sú sociálnym systémom, založeným na reprodukcii komunikácie. Festivaly teda môžeme vnímať ako nepretržitú sekvenciu komunikácie, pričom každá otvára možnosť pre tú ďalšiu, rovnako ako systém autopoiesis, ktorý sa reprodukuje prostredníctvom neustále prebiehajúcich komunikačných aktov.

Iervese verí, že je nevyhnutné klásť dôraz práve na vyššie spomenuté paradigmy, sústrediace sa na rozhodnutia, ktoré festival robí a ako tieto rozhodnutia

---

[https://www.researchgate.net/publication/317586423\\_Form\\_is\\_when\\_the\\_substance\\_rises\\_to\\_the\\_surface\\_Practices\\_Narratives\\_and\\_Autopoiesis\\_of\\_the\\_Festival\\_dei\\_Popoli](https://www.researchgate.net/publication/317586423_Form_is_when_the_substance_rises_to_the_surface_Practices_Narratives_and_Autopoiesis_of_the_Festival_dei_Popoli)

<sup>83</sup> IERVESE, Vittorio. "Form is when the substance rises to the surface". *Practices, Narratives and Autopoiesis of the Festival dei Popoli*. *Zeitschrift für Kulturmanagement* [online]. 2016, , 143-166 [cit. 2020-05-26]. DOI: 10.14361/zkmm-2016-0143. s.147. Dostupné z:

[https://www.researchgate.net/publication/317586423\\_Form\\_is\\_when\\_the\\_substance\\_rises\\_to\\_the\\_surface\\_Practices\\_Narratives\\_and\\_Autopoiesis\\_of\\_the\\_Festival\\_dei\\_Popoli](https://www.researchgate.net/publication/317586423_Form_is_when_the_substance_rises_to_the_surface_Practices_Narratives_and_Autopoiesis_of_the_Festival_dei_Popoli)

determinujú zmenu. Žiaden festival totiž nie je schopný udržať si nemennú formu a reprodukovať ten istý organizačný vzorec, pretože každý vzorec je vždy výsledkom voľby, ktorá vyvolá zmenu. Ide o to, aby sme pochopili, ako a do akej miery je daná zmena znateľná. Niekedy sa prejavuje vo forme náhlej krízy, inokedy ako progresívna zmena, či dokonca ako prispôsobenie sa vonkajším podmienkam, alebo ako reakcia na vnútorné potreby festivalu.<sup>84</sup>

Zjednodušene teda môžeme povedať, že autopoiesis je v kontexte festivalu súborom akcií a reakcií, ktoré sú produkované na základe vzájomnej interakcie, inak aj spätno-väzbovej slučky, ktorá je premenná variabilitou komunity a funkčnosťou medzi-komunitnej komunikácie, ústiaca v seba-tvorbu.

Z praktického hľadiska funguje autopoiesis festivalu Kinobus veľmi dynamicky z dôvodu zmeny lokality, tým pádom aj lokálnej komunity, meniacej sa s každým ďalším ročníkom festivalu. Zmena lokality si vyžaduje tvorbu novej lokálnej komunity, pri ktorej je dôležité budovanie dôvery a funkčných vzťahov, bez ktorých organizácia zlyháva, z čoho vyplýva závislosť festivalu na lokálnej komunite. Budovanie dôvery a efektívnej komunikácie s komunitou je dlhodobou záležitosťou a spočíva v aktívnom, viacnásobnom navštevovaní a mapovaní lokality, pri ktorom vznikajú dôležité väzby s vedením miest, starostami obcí či bežným obyvateľstvom, tvoriacim nezameniteľný miestny kolorit. Nebojím sa povedať, že jedným z najatraktívnejších aspektov v rámci dramaturgie Kinobusu, je práve každoročná zmena lokality, ktorá prináša konceptu festivalu atribúty neopakovateľnosti, individuality, nepredvídavosti, originality, no zároveň časovej náročnosti a vytrvalosti. Budovanie medzikultúrneho dialógu a budovanie sociálnej infraštruktúry je zásadné a prioritné pre spoločné dosahovanie stanovených cieľov.

Autopoiesis sa v kontexte Kinobusu začína prehliadkou vyhladnutej lokality, nastáva hneď pri prvotnom kontakte s komunitou a prebieha počas celého festivalu v podobe komunikácie a interakcie aktérov. Nemusí spravidla zaniknúť a

---

<sup>84</sup> (tamtiež, s.150)

skončiť s festivalom, ale môže pretrvávať ako následok funkčných podnetov v podobe udržiavania komunikácie komunity a pokračovania v spoločnom projekte. Má priamy vplyv na organizáciu festivalu od počiatkovej fázy, počas celého trvania festivalu, až po jeho ukončenie a ďalej. Autopoiesis je úzko spätá s tvorbou a budovaním komunit, témou, ktorú rozvinem v kapitole dramaturgie festivalu Kinobus. Autopoiesis je zároveň spolu s emerziou faktorom, vedúcim k vytvoreniu liminálneho stavu.<sup>85</sup>

### 3.3 Liminalita, alebo festival ako prechodový rituál

V nasledujúcej kapitole sa budem snažiť objasniť pohľad na festival ako na určitú formu rituálu. Zameriam sa na formálne aspekty, tvoriace z udalosti, akou je festival, udalosť ritualizovanú, vyčlenenú z profánneho, sekulárneho každodenného, ako na niečo „sakralizované“, stojace mimo hranice rámca udalosti. Budem sa opierať hlavne o literatúru venovanú konceptu liminality autorov Victora Turnera a Arnolda van Gennepa, pričom budem aplikovať termíny spojené s liminalitou na festival všeobecne.

Dôvod, prečo uchopujem festival skrz antropologický termín liminality rituálu je práve nesporná podobnosť a korelujúce formálne náležitosti oboch udalostí a taktiež z dôvodu, že vnímam rituál ako historického predchodcu festivalu.

*„Smysl rituálu spočívá v konfrontaci formy s něčím, co ji překračuje. Proto jsou typickou součástí rituálů různé paradoxy a převrácení běžných vztahů. Rituál je příležitostí pro setkání s jinakostí, pro nahlédnutí hranic běžných kategorií, pro hru s jinými možnostmi bytí.“<sup>86</sup>* Rituál prirodzene vyzýva k premene na rôznych úrovniach.

---

<sup>85</sup> Terénny denník, osobný archív autora. Zaznamenané 29.8.2019.

<sup>86</sup> CHLUP, Radek. Struktura a antistruktura : rituál v pojetí Victora Turnera II. Religio: revue pro religionistiku [online]. 2005, 13(2), 179-197. S.2. [cit. 2020-06-06]. ISSN 2336-4475. Dostupné z: <https://digilib.phil.muni.cz/handle/11222.digilib/125116>

Teóriu premeny jednotlivca podporuje aj Erika Fischer-Lichte, ktorá pojednáva o repetitívnej skúsenosti, kedy sa ukázalo, že estetický prežitok umožnený predstavením je možné opísať ako liminálnu skúsenosť, v ktorej moci tkvie premena zakúšaného subjektu, teda jednotlivca či skupiny. Tento spôsob estetického prežitku vníma ako kľúčový pre estetiku performativity, pretože poukazuje na udalostnosť predstavenia.<sup>87</sup>

Nejde iba o jednotlivca, no hlavne o vybranú skupinu ľudí, či komunitu, ako už bolo rozvité v predošlej kapitole venovanej autopoiesis, ktorá pojednávala o dôležitosti interakcií sociálnych skupín.

Liminalita rituálnych aktérov konfrontuje s inými možnosťami usporiadania, ukazuje im relativitu ich zdieľaných štruktúr a vytvára priestor pre kultúrnu inováciu. Zároveň sa ale v účastníkoch prebúdza modus sociálnej skúsenosti, evokuje existenciálny stav *communitas*, pocit jednoty a spriaznenosti skrz vzťahy a hierarchie.<sup>88</sup>

Podľa Victora Turnera, britského kultúrneho antropológa, termín liminalita znamená doslova „bytie na prahu“, alebo metaforické „státie na prahu“, pomenúvajúce stav nachádzania sa v pomyselných medzerách medzi každodennými spoločenskými a kultúrnymi procesmi, kedy sa dostávame z jedného stavu do druhého.<sup>89</sup> Koncept liminality vypracoval na počiatku dvadsiateho storočia belgický folklóriasta Arnold van Gennep, po ktorom termín prebral Victor Turner. V súčasnosti sa používanie tohto pojmu zaužívalo pre opis politických alebo kultúrnych zmien či obradov. Počas liminálnych prechodov sa môžu spoločenské hierarchie obrátiť alebo dočasne rozpadnúť, kontinuita tradícií sa môže stať neistou,

---

<sup>87</sup> Fischer-Lichte, Erika. *Estetika performativity*. ISBN 978-80-904487-2-8, Na Konári o.s., 2011.str 252.

<sup>88</sup> CHLUP, Radek. *Struktura a antistruktura : rituál v pojetí Victora Turnera II*. Religio: revue pro religionistiku [online]. 2005, 13(2), 179-197. S.2. [cit. 2020-06-06]. ISSN 2336-4475. Dostupné z: <https://digilib.phil.muni.cz/handle/11222.digilib/125116>

<sup>89</sup> TURNER, Victor. *Rámec, plnutí a reflexe: rituál a drama jakožto veřejná liminalita*. BENDOVIÁ, Helena a Matěj STRNAD. *Společenské vědy a audiovizie*. Praha: Akademie múzických umění, 2014, s. 372-401. s. 372. ISBN 978-80-7331-313-5.

samozrejmé môže byť spochybnené. Rozpad zaužívaného poriadku počas liminality zasa umožňuje vznik nových zvykov.<sup>90</sup>

Pre skúmanie performativity festivalu pokladám za dôležité priblížiť van Gennepovu teóriu prechodových rituálov a Turnerovo vnímanie liminality udalostí, ako nástroje na objasnenie fungovania procesov interakcie festivalovej komunity a okolitého prostredia, ústiacich v performativitu udalosti.

Pojem prechodového rituálu označuje akýkoľvek obrad, zahŕňajúci prechod jedinca či skupiny z jedného stavu do stavu druhého. Ako príklad uvádza Turner sociokultúrne stavy prechodu napríklad z detstva do dospelosti, z choroby do zdravia a tak podobne. Van Gennep rozlišoval rituály vykonávané pri životných zlomoch, odohrávajúce sa individuálne s jedincami na utajených miestach, a rituály vytvárané v kľúčových bodoch opakujúceho sa roku, majúce verejný ráz, ktoré boli tvorené pre kolektív.

Van Gennep zároveň odlišuje tri fázy prechodového rituálu, v ktorých následnosti rituál prebieha. Prvá fáza je preliminálna, označujúca odlúčenie či vydelenie z bežného života. Druhá nastupuje fáza liminálna, inak aj limen, znamenajúca prah alebo pomedzie, v ktorej sa jedinci vystavení rituálu ocitnú v medzistave, niekde medzi starým a novým spôsobom každodennej existencie. Tretia, postliminálna fáza, prináša znovu začlenenie, rituány návrat do svetského života s premeneným vedomím alebo premenenou spoločenskou príslušnosťou.<sup>91</sup> Pre Turnera je najzásadnejšou fázou rituálu práve fáza liminálna, kedy sa rituálny subjekt nachádza v určitom medzipriestore, umiestnenom mimo bežné kategórie, v ktorom sú narušené pravidlá prírodných dejov a ich obvyklé štruktúry mimo liminálnu situáciu.<sup>92</sup>

---

<sup>90</sup>RAPPER, Gilles. Horvath, Agnes, Bjørn Thomassen, and Harald Wydra (eds.). 2015. *BreakingBoundaries. Varieties of Liminality*. Oxford, New York: Berghahn Books.. 2017. halshs-01761623

<sup>91</sup> TURNER, Victor. Ráмец, plnutí a reflexe: rituál a drama jakožto veřejná liminalita. BENDO VÁ, Helena a Matěj STRNAD. *Společenské vědy a audiovize*. Praha: Akademie múzických umění, 2014, s. 372-401. s.373. ISBN 978-80-7331-313-5.

<sup>92</sup> TURNER, Victor. Ráмец, plnutí a reflexe: rituál a drama jakožto veřejná liminalita. BENDO VÁ, Helena a Matěj STRNAD. *Společenské vědy a audiovize*. Praha: Akademie múzických umění, 2014, s. 372-401. s.373. ISBN 978-80-7331-313-5.

### 3.3.1 Liminálna a liminoidná fáza rituálov

Nasledovné rozlíšenie je zásadné pre podloženie tézy, že súčasný festival môže byť určitým druhom prechodového rituálu. Victor Turner rozlíšil van Gennepovu koncepciu o rozlíšenie liminálnej a liminoidnej fázy rituálu, pričom je liminoidná fáza Turnerom charakterizovaná ako výsledok slobodnej aktivity jednotlivcov v ich voľnom čase, ktorá síce k rituálu neoddeliteľne patrí, má však voľnejší charakter a môže sa v priebehu času transformovať do inej podoby či meniť svoj význam. Podľa Turnera má liminoidnú povahu divadlo, rôzne hnutia či subkutúry, alebo pútnictvo.<sup>93</sup>

V knihe *Priebeh rituálu*<sup>94</sup> sa snažil aplikovať teóriu liminality na množstvo sekulárnych fenoménov. Jeho stanovisko sa však postupne modifikovalo a začal rozlišovať medzi javmi liminálnymi, ktoré majú čisto náboženskú povahu a javmi liminoidnými, ktoré majú pseudo-náboženský ráz a sú tvorené prvkami, ktoré k rituálu síce neoddeliteľne patria, avšak majú voľnejšie charakter a môžu sa v priebehu času transformovať do inej podoby.

*„Fenomén liminoidu je podle Turnera typický „pro otevřené společnosti“, které jsou náchylnější ke změnám rituálů, za které považuje především moderní sekulární. Liminoidní aktivity nejsou na rozdíl od liminálních aktivit povinným společenským mechanismem, vyskytují se v rozvinuté společnosti, která klade důraz na autonomii jedince, jsou tak často individuálním výtvozem anebývají vždy kolektivně sdílené, jako je tomu v případě jevů liminálních. Liminoidní aktivity mají mnohdy povahu hry, která se provádí ve volném čase.“<sup>95</sup>*

---

<sup>93</sup> BARTOŠKOVÁ, Michaela. Tělesnost, liminalita a communitas v prožívání svatojakubské cesty [online]. Praha, 2019.s.22. [cit. 2020-05-06]. Dostupné z:

<https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/210438/?lang=en>. Bakalárska práca. Karlova Univerzita.

<sup>94</sup> CHLUP, R. Struktura a antistruktura. Rituál vpojetí Victora Turnerall. s. 180-181.

<sup>95</sup> BARTOŠKOVÁ, Michaela. Tělesnost, liminalita a communitas v prožívání svatojakubské cesty [online]. Praha, 2019.s.22. [cit. 2020-05-06]. Dostupné z:

<https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/210438/?lang=en>. Bakalárska práca. Karlova Univerzita.

### 3.3.2 Festival Kinobus ako liminálna skúsenosť

Festival, ako liminoidný rituál, sa na základe atribútov podobných s rituálom, ukazuje byť liminálnou skúsenosťou, v ktorej zažívame špecifické časové plynutie, atmosféru a priestor. Už samotná povaha festivalu ako udalosti naznačuje vystúpenie z každodenného diania a vystavenie sa inému časovému plynutiu.

Jak festival, tak rituál potrebujú k činnosti skupinu účastníkov, aktérov. Turner použil termín *communitas*, aby odlíšil túto formu spoločenstva od spoločenstva vzťahov z oblasti bežného života. „Communitas charakterizuje stav spřízněnosti mezi lidmi, který může spontánně vznikat mezi lidmi v liminálních podmínkách. Vyznačuje se homogenitou, pocity lidské blízkosti a pospolitosti a představuje podstatu přirozených mezilidských vazeb.“<sup>96</sup>

Communitas festivalu predstavujú nie len účastníci festivalu, ale všetky tri skupiny festivalových aktérov, teda aj miestni obyvatelia lokalít a organizátori. Vďaka rozvoľnenej štruktúre organizácie festivalu Kinobus môžu účastníci prežívať pocit úplnej zainteresovanosti spôsobený možnosťou zámény rolí<sup>97</sup>, spôsobujúcou ich dehierarchizáciu.

Ďalšie spoločné atribúty rituálu a festivalu sú jeho fázy, plynutie a rámcovanie, ktoré rozvijem v nasledujúcich podkapitolách.

### 3.3.3 Preliminálna, liminálna a postliminálna fáza festivalu

Aplikovaním tézy troch fáz rituálu na koncept festivalu by sme dostali obraz participačnej schémy festivalových aktérov. V preliminálnej fáze aktéri opúšťajú

---

<sup>96</sup> BARTOŠKOVÁ, Michaela. Tělesnost, liminalita a communitas v prožívání svatojakubské cesty [online]. Praha, 2019.s.34. [cit. 2020-05-06]. Dostupné z: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/210438/?lang=en>. Bakalárska práca. Karlova Univerzita.

<sup>97</sup> Ako príklad môže poslúžiť human specific prístup festivalovej organizácie, ktorá sa nebojí zapájať účastníkov do procesu priebehu festivalu. Ak je potreba improvizácie, rozdá úlohy účastníkom, čím ich rolu posunie na rolu organizátora.

prostredie bežného, každodenného života a stávajú sa účastníkmi festivalu. Fáza takzvaného opúšťania je dôležitá pre identifikáciu s novými sociálnymi rolami aktérov, ktoré prostredie festivalu so sebou prináša.

V liminálnej fáze stoja festivaloví aktéri za hranicami festivalového rámca, na pomyselnom prahu medzi každodenným správaním a správaním ritualizovaným, vyznačujúcim sa komunitným napĺňaním festivalovej atmosféry, ktorej zodpovedá aj určitý druh správania, ako je „splynutie s davom“, kolektívne ovplyvňovanie emócií, súdržnosť a podobné správanie ovplyvnené jednotou času, miesta a taktiež deja, v zmysle festivalového programu.

Posledná, postliminálna fáza vprevádza človeka z rituálu, v našom prípade sa odohráva po skončení festivalu. Subjekt opúšťa pomyselný rámec festivalu, hranicu udalosti, a navracia sa do svojho každodenného prostredia.

V rámci fázy liminu, alebo inak aj liminálnej fázy, redefinuje Turner aj vnímanie času a priestoru. Liminálny čas podľa neho nepodlieha hodinám. Nazýva ho „začarovaným“ časom, v ktorom sa môže a má stať čokoľvek.<sup>98</sup> Odoberá teda množine času poňatie rytmickosti, vďaka ktorej sa v bežných situáciách orientujeme, zamieňajúc ju za odovzdanie časovému plynutiu vo vnútri rituálu. Ten však tiež má svoj jasne definovaný začiatok, stred a koniec. Takýto „začarovaný čas“ je pre udalosti akými sú festivaly typický. Meria sa podľa programovej skladby, čakania na nášho obľúbeného interpreta, či predstavenie, ale hlavne podlieha atmosfére, ktorá nastoľuje subjektívne plynutie udalosti.

### **3.3.4 Plynutie festivalu**

„Je zjavné, že plnutí představuje složku každé úspěšné kulturní performance.“<sup>99</sup>

---

<sup>98</sup> TURNER, s.372.

<sup>99</sup> TURNER, s.389.

Rovnako ako rituál, má aj verejná udalosť, akou je festival, schopnosť fluidného časového plynutia, popri čom môže však stále mať pevne stanovenú štruktúru programu a časového harmonogramu. Ide o pocit akéhosi „bezčasia“ či plynutia, ktoré môžu festivaloví aktéri zažiť vo „vnúti“ festivalovej atmosféry.

Plynutie opisuje Turner slovami svojho chicagského kolegu, Mihaly Csikszentmihalyiho, podľa ktorého je plynutie stav, kedy jedna akcia nasleduje po tej druhej. Mala by byť v súlade s vnútornou logikou, ktorá by z našej strany nemala vyžadovať žiaden vedomý zásah. *„...Zakoušíme jednotné proudění od momentu k momentu , kdy si připadáme, že své činy máme pod kontrolou, a kdy takřka mizí rozdíl mezi vlastním „já“ a prostředím, stimulem a reakcí, minulostí, současností a budoucností.“*<sup>100</sup>

Csikszentmihalyi chápe plynutie ako bežnú skúsenosť, kedy ľudia konajú s úplným zapojením. *„Pynutí se od každodenních činností liší tím, že jeho rámcování obsahuje explicitní pravidla, jež zbavují jednání a hodnocení jednání jejich problematičnosti.“*<sup>101</sup>

Človek má teda možnosť uvoľniť sa a poddať sa voľnému plynutiu času, ktoré ho bude udalosťou sprevádzať. Často krát je plynutie jedným z dôvodov návštevy festivalu, kedy účastníci nevedome prijímajú subjektívny čas riadený programovou a organizačnou skladbou, pričom zanechávajú čas určujúci rytmus ich každodenna pomimo rámca festivalu. Csikszentmihalyi takéto odovzdanie plynutiu nazýva „autotelické“, ktoré znamená, že bytím v plynutí je odmenou a úľavou od neustáleho organizovania samého seba a prináša človeku pocit šťastia. Špecifické pravidlá, spúšťače, ktoré majú uviesť človeka do stavu plynutia, či už sú to techniky cvičenia jógy, pravidlá nejakej hry, či v prípade festivalu „nabitý“ program, sú vo svojej podstate nepodstatné. Podstatná je samotná potreba ľudí zámerne tvoriť kultúrne situácie a rámce, z ktorých vzhádza plynutie.

---

<sup>100</sup> TURNER, s.387.

<sup>101</sup> TURNER, s.388.

Špecifické plynutie v kontexte festivalu Kinobus je významným fenoménom. Pre podloženie teoretického rámcu úvah o plynutí je dobré spomenúť eseje Alessandra Falassiho, *Time Out of Time: Essays on the Festival*<sup>102</sup>, ktorý pojednával o autonómnom trvaní festivalového času, teda prežívanie času mimo rámca bežnej časovej temporality. Ako príklad uvádzam zážito Mateja Sotníka, s jeho vlastným „Kinobusovým“ plynutím:

*„V skupinke priateľov sa i mne tento rok podarilo uskutočniť spontánnu elipsu, nechať sa doslova strhnúť raušom akéhosi automatického diania, stimulovaného zmenou prostredia a prekvapivou chuťou vnárať sa do neznámeho na základe asociácie či jednoduchého zmyslového vnemu. Takto sme sa v trojici na čas odpojili od ostatných, nevnímajúc čas odchodu autobusu do ďalšej dediny zo železníku, kde sme predtým zažili komentovanú prechádzku baníckou kolóniou Štokovec, kedysi oblasti s významným ložiskom železnej rudy. Akonáhle sme započuli v diaľke znejúce tóny rómskej hudby, rozhodli sme sa nasledovať ich a jednou z najkrajších chvíľ Kinobusu sa tak pre mňa tento rok stalo stretnutie s miestnou rómskou kapelou Gipsy Metronom.“*<sup>103</sup>

Plynutie je veľmi subjektívny a individuálny jav, no môže byť oklieštené a stimulované. Kinobus však presadzuje bezzásahovosť (mimo programového rámca) a necháva plynutie v réžii účastníkov.<sup>104</sup>

### 3.3.5 Liminálny priestor a rámcovanie festivalu

Liminalita sa viaže na subjekt, inak aj jedinca či komunitu, na čas a napokon aj priestor, ktorý Turner rozlišuje na každodenný spoločenský priestor a priestor

---

<sup>102</sup> FALASSI, Alessandro. Time out of time: Essays on the festival. University of New Mexico Press. ISBN 978-0826309334.

<sup>103</sup> SOTNÍK, Matej. Kinobus – Dialóg regiónov bez stereotypov. Kapitál noviny [online]. 2019 [cit. 2020-10-11]. Dostupné z: <https://kapital-noviny.sk/kinobus-dialog-regionov-bez-stereotypov/>

<sup>104</sup> Terény denník, osobný archív autora. Zaznamenané 30.8.2019.

liminálny. Ide o liminalitu odohrávajúcu sa vo verejných priestoroch, určenú zvolenej širšej, participujúcej verejnosti. Rovnako aj performance potrebujú rámcované priestory, vydelené z každodenného sveta, ktoré sú však priestormi všednými a prirodzenými, stávajúce sa liminálnymi po dobu rituálu.

O rámcovaní priestoru v rámci rituálu sa Turner zamýšľa nasledovne:

*„Aby na sebe spoločnosť pohľadla, musí ze sebe kus vyříznout k bližší prohlídce; a aby učinila toto, musí vytyčit rámeč, v němž lze skoumat, hodnotit a dle potřeby přetvořit a nově uspořádat obrazy a symboly toho, co zůstalo mimo výřez...Rámčovat znamená uzavřít hranice.“<sup>105</sup>*

Rámčovaním teda rozumiem proces výberu konkrétnej sociálnej skupiny, ktorá koexistuje v konkrétnom priestore a určenom čase. Rámeč, alebo aj ohraničenie, je dočasný, situačný, a jeho hranice sú určené predošlou skúsenosťou, alebo organizáciou in situ.

Pre objasnenie aplikujem tézu na festival Kinobus, ktorý sa odohráva každý ročník na inom mieste, čím vždy zvolená lokalita so sebou prináša novú lokálnu komunitu ľudí. Keby sme komparovali festival s rituálom, z hľadiska participácie je pre obidve udalosti zásadné zapojenie vybranej sociálnej skupiny na rôznej úrovni aktivity a zapojenia sa. Sociálna skupina konštituuje udalosť, ktorej participáciou vzniká aj zaniká. Tak ako rituály, aj festivaly majú jasne definovaný začiatok, stred a koniec. Rovnako rituály, tak aj festivaly existujú v určitom ohraničenom priestore a čase.

---

<sup>105</sup> TURNER, Victor. Rámeč, plnutí a reflexe: rituál a drama jakožto veřejná liminalita. BENDOVI, Helena a Matěj STRNAD. *Společenské vědy a audiovizie*. Praha: Akademie múzických umění, 2014, s. 372-401. s.375. ISBN 978-80-7331-313-5.

## **4. BUDOVANIE SOCIÁLNEHO KAPITÁLU FESTIVALU KINOBUS AKO VÝSLEDOK PERFORMATÍVNEJ TVORBY**

Slovo barter je v tuzemskom kontexte bežne používaný anglicizmus, označujúci bezpečný výmenný obchod. Koncept bartru je tradične spájaný s ekonomickým modelom festivalu Kinobus, kde okrem potrebnej finančnej úspory otvára zásadnú rovinu komunitných vzťahov, tvoriacich sociálny kapitál. Ten je základným stavebným kameňom pri takzvane „svojpomocne“ organizovaných festivaloch, akým je Kinobus. V nasledujúcej kapitole nie je mojím zámerom rozvíjať finančnú stránku festivalu. Namiesto kapitálu finančného sa zameriam na sociálny kapitál ako produkt väzieb a medziľudských vzťahov medzi organizátormi festivalu a obyvateľmi festivalom navštevovaných lokalít.

### **4.1 Definícia sociálneho kapitálu**

Sociálny kapitál nemá jasnú a nespornú, spoločne odsúhlasenú definíciu. Nie je teda prekvapením, keď vezmeme do úvahy rôzne uhly pohľadu nazerania na sociálny kapitál, že v jeho definíciách existuje značný nesúhlas alebo dokonca rozpor. Spoločným znakom väčšiny definícií sociálneho kapitálu je, že sa zameriavajú na sociálne vzťahy, ktoré produkujú vzájomné benefity. Rozmanitosť definícií identifikovaných v odbornej literatúre vyplýva z vysoko špecifickej povahy sociálneho kapitálu, dôležitosti kontextu v ktorom sa nachádza a zložitosti jeho konceptualizácie a funkcionality. Niektorí autori a kritici vnímajú sociálny kapitál iba ako ekonomický pojem a nedostatočne zohľadňujú jeho mnohorozmernú a multidisciplinárnu povahu.

V literatúre sa preto nachádza množstvo definícií sociálneho kapitálu. Tristan Claridge, zakladateľ webovej stránky Social Capital Research and Training, sa aktívne snaží šíriť povedomie o sociálnom kapitále a napomôcť tak jednotlivcom, ktorí chcú tento koncept preskúmať a inšpirovať sa ním. Claridge tak prispel k teoretickému

pochopeniu konceptu a jeho webová stránka sa rýchlo stala online zdrojom číslo jeden v oblasti výskumu sociálneho kapitálu.<sup>106</sup> Zhromaždil značný počet definícií a rozdelil ich podľa nasledovných kategórií. V prvom rade sú to definície zameriavajúce sa na vzťahy, ktoré aktér udržiava s ostatnými aktérmi, ďalej štruktúru vzťahov medzi aktérmi v rámci kolektívu, alebo definície obsahujúce oba typy väzieb.

Z definícií zameriavajúcich sa na vnútorné vzťahy (inak aj bonding alebo linking) je dobré spomenúť definíciu sociológa Jamesa Colemana, ktorý tvrdí že sociálny kapitál je definovaný svojou funkciou. Nejde o jednu entitu, ale o rôzne entity, ktoré majú dve spoločné vlastnosti: všetky pozostávajú z určitého aspektu sociálnej štruktúry a uľahčujú určité činnosti jednotlivcov, ktorí sa nachádzajú v tejto štruktúre.<sup>107</sup> V rámci definícií zameraných na vonkajšie vzťahy (inak aj bridging) popisuje David Knoke sociálny kapitál ako proces, ktorým sociálni aktéri vytvárajú a mobilizujú spojenia medzi skupinami v rámci organizácií a medzi nimi, aby získali prístup k zdrojom iných sociálnych aktérov.<sup>108</sup>

Glenn Loury, ktorý ako prvý predstavil pojem sociálny kapitál v roku 1977, sociálny kapitál definuje ako prirodzene vyskytujúce sa vzťahy medzi osobami, ktoré podporujú alebo napomáhajú pri získavaní vlastností a zručností oceňovaných na trhu, ako aktívum, ktoré môže byť rovnako hodnotné ako finančné zdroje.<sup>109</sup>

Odborník na sociálny kapitál z ekonomickej perspektívy, Semih Akçomak, vo svojej štúdií<sup>110</sup> zameranej na prehľad sociálneho kapitálu a jeho úloh v rôznych disciplínach navrhuje, aby sa daný termín prestal mnohonásobne definovať. Vyzýva akademikov, aby sa pre lepšie pochopenie sociálneho kapitálu snažili identifikovať spoločné prvky

---

<sup>106</sup> CLARIDGE, Tristan. Social Capital and Natural Resource Management: An important role for social capital? : Unpublished thesis [online]. Brisbane, Australia: University of Queensland [cit. 2020-10-17]. Dostupné z: <https://www.socialcapitalresearch.com/literature/definition/>

<sup>107</sup> COLEMAN, James S. 1990. *Foundations of social theory*. Cambridge: Harvard University Press.

<sup>108</sup> CLARIDGE, Tristan. Social Capital and Natural Resource Management: An important role for social capital? : Unpublished thesis [online]. Brisbane, Australia: University of Queensland [cit. 2020-10-17]. Dostupné z: <https://www.socialcapitalresearch.com/literature/definition/>

<sup>109</sup> CLARIDGE (tamtiež).

<sup>110</sup> AKÇOMAK, Semih I. Social Capital of Social Capital Researchers. In: Review of Economics and Institutions. 2011. ISSN 2038-1379. Dostupné z: doi:10.5202/rei.v2i2.32.

medzi mnohými definíciami a došli tak konsenzu o nejasnostiach a diskutovaných otázkach. Aj keď o sociálnom kapitáli vyšlo za posledných dvadsať rokov zhruba dvetisícpäťsto článkov, len minimum sa venuje problematike jeho formovania a merania. Akčomak usudzuje, že akýsi zmätok a nesúlady ohľadom sociálneho kapitálu má aj svetlú stránku. Snaha definovať ho, merať a priblížiť jeho formovanie, vedie k experimentovaniu, ktoré môže prehliť naše vedomosti a pomôcť šandardizácii konceptu.

#### **4.2 Teoretici sociálneho kapitálu festivalov a ich východiska**

Festivaly sú založené na sociálnej interakcii. To tiež vychádza z významu slova festival, pochádzajúceho z latinského základu znamenajúceho sviatok, čo prirodzene zahŕňa participáciu, ktorá tvorí pre festival kľúčový význam. Sociálne vedkyne Bernadette Quinn a Linda Wilks v spoločnej práci<sup>111</sup>, zameranej na výskum sociálneho vplyvu na udalosti akými sú festivaly, konštatujú nedostatok literatúry a odborných článkov venujúcich sa sociálnym rozmerom festivalovej činnosti, pričom existujúcu literatúru posudzujú ako rôznorodú a nerovnomennú z hľadiska disciplinárnych základov a teoretických referencií. Z tohto dôvodu boli vedci podnietení hľadať alternatívne teoretické rámce, podporujúce komplexnejšie skúmanie sociálnych súvislostí vo festivalovom prostredí. Vďaka týmto snahám sa sociálny kapitál festivalov začína črtáť ako teoretický základ s veľkým potenciálom. Podľa Quinnovej a Wilksovej, akademickí výskumníci stále viac vnímajú potenciál sociálneho kapitálu ako dôležitý článok pre pochopenie formovania, povahy a dôsledkov spoločenských väzieb medzi rôznymi aktérmi vo festivalovom prostredí.

---

<sup>111</sup> QUINN, B. & WILKS, L. (2013) Festival connections: people, place and social capital, in Richards, G., de Brito, M.P. & Wilks, L. (Eds) *Exploring the Social Impacts of Events*, pp. 15 – 30, Oxon: Routledge.

Dvaja z popredných teoretikov zaoberajúcich sa sociálnym kapitálom sú politológ Robert D. Putnam a už spomínaný sociológ James Coleman. Putnam zdôrazňuje dôležitosť sietí sociálnych vzťahov, ich normy a dôveru, ktoré uľahčujú vzájomnú koordináciu a kooperáciu, čím prinášajú jednotlivcom vzájomné výhody. V článku *Bowling alone*<sup>112</sup> prináša kľúčové termíny *bridging* a *bonding*, ktoré poslúžili ako kľúčový rámec pre štúdiu<sup>113</sup> Lindy Wilksovej, skúmajúcej hudobné festivaly, pričom dané termíny označila za obzvlášť užitočné pre svoj výskum. Bridging, inak aj premostovanie, definuje ako podporu väzieb medzi rôznymi jednotlivcami a bonding, inak aj spájanie či utužovanie, ako zvyšovanie solidarity medzi homogénnymi skupinami. Rozdiel medzi bridgingovým a bondingovým sociálnym kapitálom súvisí s povahou vzťahov v sociálnej skupine či komunitě.<sup>114</sup>

Bonding sociálneho kapitálu sa odohráva v skupine alebo komunitě, zatiaľ čo bridging prebieha medzi sociálnymi skupinami, sociálnou triedou, rasou, náboženstvom a inými dôležitými sociodemografickými či socioekonomickými charakteristikami. Bridging poskytuje spojenie „skrz priepasť“, bonding odstráni pomyselnú priepasť vzájomným prepojením. Čím sú spojenia hlbšie, tým je silnejšia väzba. Na bridging a bonding sa zameriam podrobnejšie v časti kapitoly venovanej fungovaniu sociálneho kapitálu festivalu Kinobus.

Colemanov príspevok k sociálnemu kapitálu festivalov v odbornej literatúre nie je tak výrazný, no má potenciál podložiť štúdiu o festivalovom prostredí a súvisiacich sociálnych sieťach zainteresovaných účastníkov.<sup>115</sup>

---

<sup>112</sup> PUTNAM, Robert. *Bowling alone: The collapse and revival of American community*. (2000). New York: Simon & Schuster.

<sup>113</sup> WILKS, Linda. *Bridging and bonding: social capital at music festivals*. *Journal of Policy Research in Tourism, Leisure and Events*, (2011), 3(3) pp. 281–297.

<sup>114</sup> CLARIDGE, Tristan. *Social Capital and Natural Resource Management: What is the difference between bonding and bridging social capital?*[online]. Dostupné z: <https://www.socialcapitalresearch.com/literature/definition/> [cit. 2020-10-17].

<sup>115</sup> COLEMAN, James. *Social capital in the creation of human capital*. *The American Journal of Sociology*, 94 (1988). (Supplement: Organisations and Institutions: Sociological and Economic Approaches to the Analysis of Social Structure), S95 - S120.

V nasledujúcej časti kapitoly definujem vznik a tvorbu sociálneho kapitálu festivalu Kinobus, aplikujem konkrétne spomínané teoretické prístupy a koncepcie. Podrobne popíšem tvorbu sociálneho kapitálu troma skupinami festivalových aktérov a zdôvodním ako sa podieľa sociálny kapitál na performativite festivalu Kinobus.

### **4.3 Sociálny kapitál festivalu Kinobus**

Nosným pilierom sociálneho kapitálu festivalu Kinobus je jeho komunita, inak aj festivaloví aktéri, teda všetci jedinci určitou mierou participujúci a podieľajúci sa na jeho vzniku. Podľa vyzorovaných vzťahových nuancií rozdeľujem aktérov na tri hlavné skupiny, ktorými sú organizátori, účastníci a lokálni obyvatelia festivalom navštevovaných miest. Organizátormi sa v kontexte Kinobusu dajú rozumieť tiež účinkujúci. Účinkujúci však môžu spadať ako podskupina tiež do skupiny účastníkov. Rovnako sa účastníci festivalu môžu stať organizátormi a vice versa. To platí tiež pre lokálnych obyvateľov.<sup>116</sup> Všetky tieto zámery sú možné jednak vďaka rozmeru festivalu (iba okolo sto účastníkov) a taktiež jeho performatívnej povahe. Už z tohto náznaku zámery rolí sa črtá dynamická povaha festivalovej komunity.

Pre vznik sociálneho kapitálu sú okrem komunity dôležité podstatné faktory ako spolupráca, participácia a budovanie sociálnej infraštruktúry, týkajúce sa komunity festivalu. Zásadnou je však komunita, tvorená skupinami festivalových aktérov. Sociálny kapitál festivalu kinobus vychádza z podstaty jeho organizačného prístupu, keďže v rámci human specific, inak povedané aj „svojpomocnej“ dramaturgie, sú organizátori, v dobrom slova zmysle, odkázaní na spoluprácu s lokálnymi obyvateľmi. Potreba spolupráce s lokálnymi obyvateľmi tkvie tiež v snahe festivalovej dramaturgie oživovať chátrajúce kinosály, kedy vchádzajú skupiny aktérov do spoločného dialógu.

---

<sup>116</sup> Terénny denník, osobný archív autora. Zaznamenané 30.8.2019.

Ako príklad z konceptu festivalu, podieľajúceho sa na tvorbe sociálneho kapitálu, je výmenný obchod, známy aj pod zaužívaným anglicizmom *barter*, ktorý festivalová dramaturgia presadzuje. Ako som už v popise konceptu spomínala, ide o bezpečný výmenný obchod, v prenesenom význame o vzájomnú pomoc heterogénnych skupín, ktoré nemusia byť z pravidla familiárne, no môže ich spájať jeden spoločný cieľ.

Idea bartru vznikla na podnet vzájomnej socializácie a prepojenie s lokálnou komunitou, s cieľom prehĺbenia vzťahov a tým aj potrebou budovania vzájomnej dôvery. Lokálna komunita na základe dobrých vzťahov poskytne festivalu svoje, často krát sprivatizované priestory.

Ako konkrétny príklad uvádzam dvanásť ročník festivalu,<sup>117</sup> ktorý sa uskutočnil v Tlmačoch. „Aktívít spojených s prípravou tohtoročného festivalu je viac. Najskôr sa na konci júna uskutočnilo sústreďenie v Sebechleboch pre už skalných účastníkov, ktorí sa priebežne stávajú aj tvorcami programu a pomáhajú pri organizácii. Začiatkom augusta dobrovoľníci a miestni obyvatelia vyčistili a vymaľovali dlho nepoužívaný amfiteáter v Tlmačoch.“<sup>118</sup>

Táto krátka výpoveď z festivalového denníka Martina Krištofa vypovedá o formovaní komunity účastníkov a jej prepájania s lokálnymi aktérmi navštevovaných miest. Na tomto konkrétnom príklade môžeme pozorovať tiež osciláciu rolí a ich zámenu. Účastníci sa stávajú organizátormi, zúčastňujú sa predfestivaovej, preliminálnej fázy festivalu mapovaním lokalít a vytváraním miesta pre festivalové dianie. V neposlednom rade sú to práve benefity, ktoré zložky sociálneho kapitálu festivalu produkujú na rôznych úrovniach.

---

<sup>117</sup> Zoznam ročníkov, miest a tém festivalu vid'. príloha č.1

<sup>118</sup> KRIŠTOF, Martin. Revitalizácia amfiteátra v Tlmačoch. Kinobus [online]. [cit. 2020-10-14].

Dostupné z: <https://www.kinobus.sk/kinobus2017/onseason/revitalizacia-amfiteatra-v-tlmacoch>.

Podobnými príkladmi „výmenného obchodu“ a celkovo spolupráce lokálnych a festivalových aktérov je história festivalu Kinobus pretkaná. Bohužiaľ v tomto momente už iba dlhá intenzívna história, ktorá však zanechala mnoho podnetov a funkčných projektov, ktoré si žijú svojim vlastným životom.

## ZÁVER

Na počiatku diplomovej práce som si stanovila za cieľ sledovať performatívne prvky diania festivalov. Za výskumný objekt som si zvolila festival Kinobus pre jeho netradičný formát, ktorý sa ani za pätnásť rokov fungovania festivalu neustálil. Zaujímala ma jeho dynamická dramaturgia a dôraz na sociálny charakter medzikultúrneho dialógu a jeho intervenciu so špecifickým, každoročne sa meniacim prostredím.

Performativita ako vlastnosť, schopnosť či gesto ma počas celého štúdia sprevádzala a fascinovala. Vnímam ju ako spôsob, ako nájsť vo všednom to nevšedné, pohľad ako transformovať každodennú realitu.

K pozorovaniu performatívnych prvkov diania festivalu som si zvolila oporné elementy performativity, na ktorých sa festival ako udalosť zakladá. Tieto prvky som skúmala jak z teoretického, tak z analytického hľadiska, na základe vlastnej skúsenosti pomocou zúčastneného pozorovania, alebo tiež na základe sprostredkovaných udalostí.

Performativita festivalu Kinobus, jak vyplynulo z práce na základe preskúmania vnútorných procesov, spočíva obzvlášť v jeho osobitej dramaturgii, previazanosti s lokálnymi komunitami, schopnosti integrácie a improvizácie. V jeho ritualizovanej procesuálnosti a funkčnej autopoetistickej slučke performatívneho kontinua.

V súčasnosti vnímam narastajúci trend akademickej obce, venujúcej sa teatralite verejných udalostí. Pri vyhľadávaní zdrojov a literatúry som však sťažka v tuzemskom kontexte narážala na výskum performativity festivalov. Bol to pre mňa motivačný podnet, ktorý ma zaviedol až sem, k záveru mojej práce. Neodvážim sa moju prácu považovať za vyplnenie chýbajúceho teoretického rámcu, no dúfam že som svojim pohľadom vniesla inšpiráciu k hľadaniu performativity v našom každodenne.

## LITERATÚRA

- AKÇOMAK, Semih I. Social Capital of Social Capital Researchers. In: Review of Economics and Institutions. 2011. ISSN 2038-1379. Dostupné z: doi:10.5202/rei.v2i2.32.
- ARCODIA, Charles a Michelle WHITFORD. Festival Attendance and the Development of Social Capital. Journal of Convention & Event Tourism. 2006, 8(2), 1-18. Dostupné z: doi:10.1300/J452v08n02\_01.
- AUSTIN, John L. *How to Do Things with Words*, ed. J. O. Urmson and Marina Sbisa. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1962.
- AUSTIN, John L. Performative Äusserungen. In Týž. Gesammelte philosophische Aufsätze. Přel. A ed. Joachim Schulte. Stuttgart: Reclam, 1986, s.305.. In: Fischer-Lichte, Erika. *Estetika performativity*. ISBN 978-80-904487-2-8, Na Konári o.s., 2011.
- BALLAY, Miroslav. Relexia performatívnosti súčasnej kultúry. In: *Culturologica Slovaca*. Roč. 1, č. 1., ISSN 2453-9740.
- BUTLER, Judith. Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal*, 40(4), 1988. 519-531. doi:10.2307/3207893
- COLEMAN, James S. 1990. *Foundations of social theory*. Cambridge: Harvard University Press.
- COLEMAN, James. Social capital in the creation of human capital. *The American Journal of Sociology*, 94 (1988). (Supplement: Organisations and Institutions: Sociological and Economic Approaches to the Analysis of Social Structure).
- FAASSI, Alessandro. *Time out of time: Essays on the festival*. University of New Mexico Press. ISBN 978-0826309334.
- Faulkner, B. (1994). *Evaluating the impact of hallmark events: Occasional Paper No. 16*, Canberra: Bureau of Tourism Research.
- FINKEL, Rebecca. "Dancing Around the Ring of Fire": Social Capital, Tourism Resistance, and Gender Dichotomies at up Helly Aa in Lerwick, Shetland. *Event Management*, 14(4), (2010).
- FISCHER-LICHTE, Erika a Ana VUJANOVIĆ. *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies: Central concepts of theatre and performance research*. Routledge, 2014. ISBN 9780415504195.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. ISBN 978-80-904487-2-8, Na Konáři o.s., 2011.

FISCHER-LICHTE, Erika. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Routledge, 2008. ISBN 978-0415458566

FISCHER-LICHTE, Erika. *The transformative power of performance: a new aesthetics*. New York: Routledge, 2008.

Gitelson, R., Guadagnolo, F., and Moore, R. (1988). Economic impact analysis of a community-sponsored ten kilometre road race. *Journal of Park and Recreation Administration*, 6, 79-89.

GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo: sebe prezentace v každodenním životě*. Praha: Portál, 2018. ISBN 978-802-6213-420.

HENDL, Jan. *Úvod do kvalitativního výzkumu*. Praha: Karolinum, 1997. ISBN 80-7184-549-3.

HERRMANN, Max. *Prožívání divadelního prostoru*. *Divadelní revue* 22, č.3. 2011.

HLAVICA, Marek: *Performanční studia*. Brno : Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2008, ISBN 978-80-86928-49-4.

Charles Arcodia PhD & Michelle Whitford PhD (2006) *Festival Attendance and the Development of Social Capital*, *Journal of Convention & Event Tourism*, 8:2, 1-18, DOI: 10.1300/J452v08n02\_01.

CHLUP, R. *Struktura a antistruktura. Rituál vpojetí Victora Turnerall*.

JOVIĆEVIĆ, Aleksandra – VUJANOVIĆ, Ana: *Úvod do performativních štúdií*. Bratislava : Divadelný ústav, 2012, ISBN 978-80-89369-24-9.

KOTTE, Andreas: *Divadelní věda. Úvod*. Praha : KANT, 2010, ISBN 978-80-7437-019-9.

LUHMANN, Niklas. *Die Wirtschaft der Gesellschaft*. Suhrkamp, 1988. ISBN 978-3-518-28752-1

MYKLETUN, Reidar. *Celebration of Extreme Playfulness: Ekstremsportveko at Voss*. *Scandinavian Journal of Hospitality & Tourism*, 9(2/3), (2009).

PUTNAM, Robert. *Bowling alone: The collapse and revival of American community*. (2000). New York: Simon & Schuster.

QUINN, B. & WILKS, L. (2013) Festival connections: people, place and social capital, in Richards, G., de Brito, M.P. & Wilks, L. (Eds) *Exploring the Social Impacts of Events*, Oxon: Routledge.

RAPPER, Gilles. Horvath, Agnes, Bjørn Thomassen, and Harald Wydra (eds.). 2015. *BreakingBoundaries. Varieties of Liminality*. Oxford, New York: Berghahn Books.. 2017. halshs-01761623.

Rees, M. (2000). Issues in evaluation: Event corp's perspective. In J. Allen, R. Harris, L.K. Jago, and A. J. Veal (Eds.), *Events Beyond 2000: Setting the Agenda: Proceedings of Conference on Event Evaluation, Research and Education*. Sydney: Australian Centre for Event Management School of Leisure, Sport and Tourism, University of Technology.

Reichel, Denis. *Kapitoly metodologie sociálních výzkumů*. Vyd. 1. Praha: Grand Publishing, 2009.

SCHECHNER, Richard. "Foreword: Fundamentals of Performance Studies," Nathan Stucky and Cynthia Wimmer, eds., *Teaching Performance Studies*, Southern Illinois University Press, 2002.

SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. 2002. London:Routledge.

SILVERMAN, David. *Ako robiť kvalitatívny výskum*. Ikar, 2005. ISBN 80-551-0904-4.

TAYLOR, Diana. *Performance*. Duke University Press.

TURNER, Victor. *Rámeč, plnutí a reflexe: rituál a drama jakožto veřejná liminalita*. BENDOVIÁ, Helena a Matěj STRNAD. *Společenské vědy a audiovizie*. Praha: Akademie múzických umění, 2014, ISBN 978-80-7331-313-5.

WILKS, Linda. *Bridging and bonding: social capital at music festivals*. *Journal of Policy Research in Tourism, Leisure and Events*, (2011), 3(3).

ZVADA, Milan: „Performance studies“: divadlo ako predmet, prax a poznanie. *In Javisko*, roč. 45, č. 1, 2013, ISSN 0323-2883. IN: BALLAY, Miroslav. *Relexia performatívnosti súčasnej kultúry*. In: *Cul-turologica Slovaca*. Roč. 1, č. 1., ISSN 2453-9740.

## PRAMENE

Rozhovor s dramaturgom festivalu, Martinom Krištofom: O vzniku Kinobusu, jeho koncepte a dramaturgii. 9.7.2020. Rozhovor viedla Soňa Majeríková. Prepis v osobnom archíve autorky

Rozhovor s dramaturgom festivalu, Martinom Krištofom: O vzniku Kinobusu, jeho koncepte a dramaturgii. 9.7.2020. Rozhovor viedla Soňa Majeríková. Prepis v osobnom archíve autorky

Rozhovor s dramaturgom festivalu, Martinom Krištofom: O vzniku Kinobusu, jeho koncepte a dramaturgii. 9.7.2020. Rozhovor viedla Soňa Majeríková. Prepis v osobnom archíve autorky

Terénny denník, osobný archív autora. Zaznamenané 29.8.2019.

Terénny denník, osobný archív autora. Zaznamenané 30.8.2019

Terénny denník, osobný archív autora. Zaznamenané 30.8.2019.

## INTERNETOVÉ ZDROJE

AKÇOMAK, Semih I. Social Capital of Social Capital Researchers. In: Review of Economics and Institutions. 2011. ISSN 2038-1379. Dostupné z: doi:10.5202/rei.v2i2.32.

ARCODIA, Charles a Michelle WHITFORD. Festival Attendance and the Development of Social Capital. Journal of Convention & Event Tourism. 2006, 8(2), 1-18. Dostupné z: doi:10.1300/J452v08n02\_01.

AUSTIN, John L. *How to Do Things with Words*, ed. J. O. Urmson and Marina Sbisa. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1962.

AUSTIN, John L. Performative Äusserungen. In Týž. Gesammelte philosophische Aufsätze. Přel. A ed. Joachim Schulte. Stuttgart: Reclam, 1986, s.305.. In: Fischer-Lichte, Erika. *Estetika performativity*. ISBN 978-80-904487-2-8, Na Konári o.s., 2011.

BALLAY, Miroslav. Relexia performatívnosti súčasnej kultúry. In: *Culturologica Slovaca*. Roč. 1, č. 1., ISSN 2453-9740.

BUTLER, Judith. Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal*, 40(4), 1988. 519-531. doi:10.2307/3207893.

COLEMAN, James S. 1990. *Foundations of social theory*. Cambridge: Harvard University Press.

COLEMAN, James. Social capital in the creation of human capital. *The American Journal of Sociology*, 94 (1988). (Supplement: Organisations and Institutions: Sociological and Economic Approaches to the Analysis of Social Structure).

FAASSI, Alessandro. *Time out of time: Essays on the festival*. University of New Mexico Press. ISBN 978-0826309334.

Faulkner, B. (1994). *Evaluating the impact of hallmark events: Occasional Paper No. 16*, Canberra: Bureau of Tourism Research.

FINKEL, Rebecca. "Dancing Around the Ring of Fire": Social Capital, Tourism Resistance, and Gender Dichotomies at up Helly Aa in Lerwick, Shetland. *Event Management*, 14(4), (2010).

FISCHER-LICHTE, Erika a Ana VUJANOVIĆ. *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies: Central concepts of theatre and performance research*. Routledge, 2014. ISBN 9780415504195.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. ISBN 978-80-904487-2-8, Na Konáři o.s., 2011.

FISCHER-LICHTE, Erika. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Routledge, 2008. ISBN 978-0415458566.

FISCHER-LICHTE, Erika. *The transformative power of performance: a new aesthetics*. New York: Routledge, 2008.

Gitelson, R., Guadagnolo, F., and Moore, R. (1988). Economic impact analysis of a community-sponsored ten kilometre road race. *Journal of Park and Recreation Administration*, 6, 79-89.

GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo: sebezprezentace v každodenním životě*. Praha: Portál, 2018. ISBN 978-802-6213-420.

HENDL, Jan. *Úvod do kvalitativního výzkumu*. Praha: Karolinum, 1997. ISBN 80-7184-549-3.

HERRMANN, Max. *Prožívání divadelního prostoru*. *Divadelní revue* 22, č.3. 2011.

- HLAVICA, Marek: Performanční studia. Brno : Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2008, ISBN 978-80-86928-49-4.
- Charles Arcodia PhD & Michelle Whitford PhD (2006) Festival Attendance and the Development of Social Capital, *Journal of Convention & Event Tourism*, 8:2, 1-18, DOI: 10.1300/J452v08n02\_01.
- CHLUP, R. Struktura a antistruktura. Rituál vpojetí Victora Turnerall.
- JOVIĆEVIĆ, Aleksandra – VUJANOVIĆ, Ana: Úvod do peformatívnych štúdií. Bratislava : Divadelný ústav, 2012, ISBN 978-80-89369-24-9.
- KOTTE, Andreas: Divadelní věda. Úvod. Praha : KANT, 2010, ISBN 978-80-7437-019-9.
- LUHMANN, Niklas. Die Wirtschaft der Gesellschaft. Suhrkamp, 1988. ISBN 978-3-518-28752-1.
- MYKLETUN, Reidar. Celebration of Extreme Playfulness: Ekstremsportveko at Voss. *Scandinavian Journal of Hospitality & Tourism*, 9(2/3), (2009).
- PUTNAM, Robert. Bowling alone: The collapse and revival of American community. (2000). New York: Simon & Schuster.
- QUINN, B. & WILKS, L. (2013) Festival connections: people, place and social capital, in Richards, G., de Brito, M.P. & Wilks, L. (Eds) *Exploring the Social Impacts of Events*, Oxon: Routledge.
- RAPPER, Gilles. Horvath, Agnes, Bjørn Thomassen, and Harald Wydra (eds.). 2015. *BreakingBoundaries. Varieties of Liminality*. Oxford, New York: Berghahn Books.. 2017. halshs-01761623.
- Rees, M. (2000). Issues in evaluation: Event corp's perspective. In J. Allen, R. Harris, L.K. Jago, and A. J. Veal (Eds.), *Events Beyond 2000: Setting the Agenda: Proceedings of Conference on Event Evaluation, Research and Education*. Sydney: Australian Centre for Event Management School of Leisure, Sport and Tourism, University of Technology.
- Reichel, Denis. Kapitoly metodologie sociálních výzkumů. Vyd. 1. Praha: Grand Publishing, 2009.
- SCHECHNER, Richard. "Foreword: Fundamentals of Performance Studies," Nathan Stucky and Cynthia Wimmer, eds., *Teaching Performance Studies*, Southern Illinois University Press, 2002.

SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. 2002. London:Routledge.

SILVERMAN, David. *Ako robiť kvalitatívny výskum*. Ikar, 2005. ISBN 80-551-0904-4.

TAYLOR, Diana. *Performance*. Duke University Press.

TURNER, Victor. *Rámec, plnutí a reflexe: rituál a drama jakožto veřejná liminalita*. BENDOVIÁ, Helena a Matěj STRNAD. *Společenské vědy a audiovizie*. Praha: Akademie múzických umění, 2014, ISBN 978-80-7331-313-5.

WILKS, Linda. *Bridging and bonding: social capital at music festivals*. *Journal of Policy Research in Tourism, Leisure and Events*, (2011), 3(3).

ZVADA, Milan: „Performance studies“: divadlo ako predmet, prax a poznanie. *In Javisko*, roč. 45, č. 1, 2013, ISSN 0323-2883. IN: BALLAY, Miroslav. *Relexia performatívnosti súčasnej kultúry*. In: *Cul-turologica Slovaca*. Roč. 1, č. 1., ISSN 2453-9740.

## **ZOZNAM PRÍLOH**

### **Príloha č. 1, zoznam ročníkov, navštívených miest a ústredných tém festivalu**

#### **Kinobus**

##### **0-2.ročník, 2004-2006**

Trasa: Žilina – Strečno – Žilina

-bez témy

##### **3.ročník, 2007**

Trasa: Žilina – Veľké Rovné – Makov – Oščadnica – Kysucký Lieskovec – Žilina

Téma: práca

##### **4.ročník, 2008**

Trasa: Žilina – Blatnica – Kláštor pod Znievom – Belá-Dulice – Príbovce – Žilina

Téma: domov

##### **5.ročník, 2009**

Trasa: Žilina – Záskalie - Papradno - Dolná Mariková - Horná Mariková - Beluša - Žilina

Téma: pamäť

##### **6.ročník, 2010**

Trasa: Žilina – Milówka (Pl) – Bystřice (Cz) – Staškov – Skalité.

Téma: hranica

##### **7.ročník, 2011**

Trasa: Žilina - Podskalie - Pružina - Lednické Rovne - Lednica

Téma: kino

##### **8.ročník, 2012**

Trasa: Prakovce – Mníšek nad Hnilcom – Margecany

Téma: Strácanie – smrť filmu, život nostalgie

### **9.ročník, 2013**

Trasa: Likavka – Ľubochňa – Lúčky

Téma: Dolu vodou, pod vodou, za vodou

### **10.ročník, 2014**

Trasa: Kremnica – Očová – Zvolenská Slatina – Sliach

Téma: stred

### **11.ročník, 2015**

Trasa: Podbrezová – Čierny Balog – Brusno

Téma: Neskoro

### **12.ročník, 2016**

Trasa: Levice – Tlmače – Hontianske Tesáre – Kozárovce

Téma: Toxic

### **13.ročník, 2017**

Trasa: Nová Dubnica - Valaská Belá - Dolná Súča – Chynorany

Téma: Formáty

### **14.ročník, 2018**

Trasa: Spišská Stará Ves – Jarabina – Vyšné Ružbachy

Téma: Low-cost buržoázia

### **15.ročník, 2019**

Trasa: Poltár – Málíneec - Kokava nad Rimavicou - Železník

Téma: Pozor, krehké!