

máj — jún



kód

konkrétne ø divadle

číslo 5–6 | ročník 14 | 2020

cena 4 €

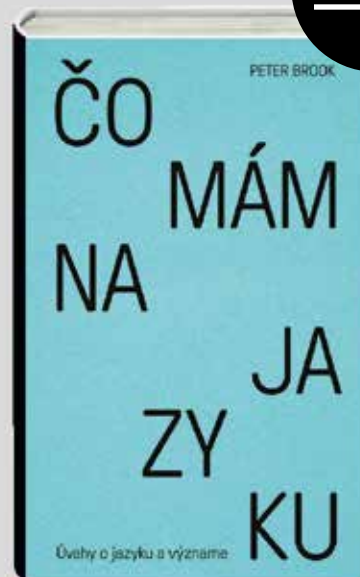
ø **DIVADLO a COVID-19**

ø **Zuzana Hekel ø Norma Klein a Lucia Király Csajka ø Stvorenie v SD Karola Spišáka**

ø **Milada Horáková v Baletě ŠDKE ø Dom v DAB Nitra ø Theatertreffen virtuell**

ø **Šťěstí a pád krále Otakara ø Digitálny priestor ako šanca**

E-kniha!



Peter Brook
Čo mám na jazyku.
Úvahy o jazyku a význame

„Už roky sa zamýšľam nad tým záhadným vzťahom medzi slovom a jeho skutočným významom. Slová sú často nevyhnutné. Slová, ako stoličky a stoly, nám umožňujú pohybovať sa v každodennom svete.“

Peter Brook

V publikácii *Čo mám na jazyku* sa divadelný majster Peter Brook podmanivo, hravo a múdro zaoberá témami, ako sú jemné, no významné rozdiely medzi francúzštinou a angličtinou a početné roviny, z ktorých možno vnímať Shakespearovu tvorbu. Brook sa tu vracia aj k svojej zásadnej idei „prázdneho priestoru“ a uvažuje o tom, ako sa zmenilo divadlo – a svet – v priebehu jeho dlhej a významnej kariéry. Pretkaná intímnymi a výstižnými historkami z Brookovho života je kniha *Čo mám na jazyku* nevelkým, zato osviežujúcim darom od jedného z najväčších umelcov našej doby. Hlbavá a osobná kniha režiséra Petra Brooka je dostupná už aj v elektronickej verzii.

9,00 €

Milí čitatelia a čitateľky!

Pandémia poznačila aj nás a viedla k výpadku májového vydania (stalo sa to prvýkrát od roku 2008). Momentálne sa živé umenie opäť prebúdzá a rovnako sa prejavujú prvé následky. V interných kultúrnych kruhoch neutíchajú debaty o budúcnosti, o tom, ako by mali postupovať umelci, inštitúcie, diváci, ministri... Kríza mala síce jasný počiatkový bod, no zdá sa, že určiť jej koniec bude ťažšie. Aj preto v rozšírenom čísle nájdete popri hodnoteniach situácie aj obraz myslenia, ktoré v nás a v našich autoroch situácia vyprovokovala. „Divadlo, tak ako mor, je krízou, ktorá sa rozuzľuje smrťou alebo uzdravením,“ cituje profesorka Šimková známu Artaudovu esej. Na celkové rozuzlenie si budeme musieť počkať, ako však naznačujú oba júnové rozhovory, dočkať sa ho podarí len zjednotenej divadelnej scéne.

obsah

FOTO NA OBÁLKE
Stvorenie, SD Karola Spišáka v Nitre,
foto M. Lachkovič

na margo

- 2 Divadlo v pandemii a divadlo pandémie
Alice Koubová
- 3 Let's think the world over
Zdenka Brungot Svíteková

rozhovor

- 4 Úradovanie je tvorivá činnosť
rozhovor so Zuzanou Hekelovou

recenzie

- 14 Online Stvorenie
Lenka Džadíková
• STVORENIE (SD KAROLA SPIŠÁKA V NITRE)
- 18 Odchádzam čestne.
Milujem túto krajinu
Hana Rodová
• MILADA HORÁKOVÁ
(BALET ŠDKE)
- 22 Trochu iný Lorca
Lucia Lejková
• DOM (DAB V NITRE)

extra COVID-19

- 26 Všetko, čo robíme, je zvláštne
Margareta Sörenson

- 28 COVID-19 a performatívne umenie v Indii: výzvy a príležitosti
Deepa Punjani

- 32 Talianske divadlo testované vírusom
Gioia Battista

- 35 #krise
Dominka Široká

- 38 Pandémia v slovenskom divadle – informácie, fakty, odhady a dohady
Denis Farkaš

- 41 Kiež by sa slovom dali vystihnúť všetky pocity
Maja Hriešik

- 44 Zo sál na internet
Miro Zwiefelhofer

- 47 Keď škrtne umenie, tak za čo teraz bojujeme?
Svetlana Waradzinová

rozhovor

- 52 Nerozdobená scéna je jediná cesta
rozhovor s Normou Kleinovou a Luciou Király Csajkovou

festivity

- 59 FESTIVALY – prehľad zmien
- 62 Staré a nové kvality divadla
Jan Doležel

zahraníče

- 67 Sedmá pečeť krále Otakara
Jakub Liška

t/h/k

- 72 Karanténa: vlastná dcéra mobility
Miroslav Marcelli

- 75 Nákazou proti priemernosti
Soňa Šimková

- 79 Digitálny priestor ako šanca
Martina Leeker

krátko kriticky

- 84 Zbohom, divadelné sály, vitaj, Zoom?!
- Diana Pavlačková
- 85 Turandot o tom aj o tom
Karol Mišovic

knižná ukážka

- 86 Antológia slovenskej drámy 1920 – 1948
Dagmar Kročanová

89 knižné tipy

z tvorby

- 90 Réžia z domu
Lubomír Vajdička

2x2

- 90 Divadlo po pandémii. Návrat do normálu či transformácia?

glosa

- 91 Obrození 2.0
Martin Macháček

92 ja a divadlo

- Michal Németh
- Katarína Čanecká
- Milan Slama
- Šimon Ferstl
- Lubica Čekovská
- Martin Krištof
- Eva Fačková
- Lukáš Brutovský
- Alžbeta Lukáčová
- Roman Lazík

98 kaleidoskop

99 tipy redakcie

99 Z éteru/TV

100 konkrétne p...

Alice Koubová

filozofka



Divadlo v pandemii a divadlo pandemie

Divadlo je fenoménem, ktorý sa môže odehrať pouze v podobe fyzickej koexistencie ľudí ve sdíleném časoprostoru a za předpokladu jejich připravenosti zaujmout v tomto prostoru specifický postoj ke světu: postoj zaujatého odstupu. Smyslem divadelního prožitku není nic menšího než vyjednávání, rozvíjení, obohacování, odlehčení, prověřování a posilování společného světa. Tvoření společného světa v sobě zahrnuje i méně viditelné nitky emoční, fyzické a mentální rezonance – divadlo je sociotvorné. Pokud je však fyzická koexistence zdraví nebezpečná, přestává tento mechanismus fungovat. Podporou zdroje sociotvornosti bychom se podíleli na ohrožení sociotvornosti. Utlumením vlastních aktivit bez náhrady bychom pomohli společnosti přežít, zničením sebe sama ve jménu přežití společnosti bychom však zničili i důležitý zdroj jejího života. Ocitáme se v exemplárně liminální situaci, a to v obou významech toho slova: v situaci senzorickeho prahu nabízejícího nepatrný, ale radikálně nový stimul a v situaci přechodové.

V liminální situaci, jak ukazují Viktor Turner, Arnold van Gennep a v širším pojetí Erika Fisher-Lichte, se nedá zabydlet. Lze jí jen hůře nebo lépe projít. Zbavuje nás předchozího řádu, aniž by zaručila, zda a kdy dosáhneme řádu alternativního. Náš fyzický, emoční, sociální a kognitivní postoj rozhoduje o tom, kam nás liminální situace vyvrhne, zda směrem k jiné formě žitelnosti, či k umrtvování života. Namísto hravého zaujatého odstupu běžných divadelních zkušeností jsme v současnosti vystaveni masivnímu divadlu krutosti, ve kterém se mění nervové spoje, komunikační kanály, chápání subjektivity, politika fyzických těl a interakcí. Tématem není divadlo během pandemie, ale divadlo pandemie, změna performativity našich životů.

Divadlo se teď tedy odehrává přímo uprostřed našich životů jako vyjednávání společného světa. Právě nyní užíváme divadelní zkušenost jako zkušenost žitou. Pro současnou situaci je nezbytné zapojit do rozumění našemu světu fantazii, uměleckou tvořivost. V této situaci také stavíme na společenském propojení, které se formovalo kulturními performancemi. Pracujeme tvořivě s ambivalencí, přistupujeme na nezbytnost pustit z rukou to, co nám je odebíráno, a hledáme, jak existovat jinak – třeba jak nápaditě pracovat s maskou. Je čas na umělecký výzkum, ve kterém jde o hledání nových modů existence. Po studiu online diskusí, úvah, manifestů, streamovaných představení a feedbacků (Philosophical Theatre – Bitef Teatar, Hau 3000, Triakontameron, Schauspielhaus Journal, médialab Sciences-Po, #kulturajenárod) nabývám dojmu, že divadelní společenství současnou situaci chápe a společenskou metamorfózu podporuje. Ba co víc, experimentální prověřování možností uplatňuje zároveň samo na sebe. Zkouší nové formy existence na sociálních sítích, zkoumá topologie fyzické distance a mediální blízkosti, formáty setkávání, význam trvání („Tvůrci potřebují pravidelné tiché trvající karantény, aby nevyhořeli.“ – Ivan Buraj v #kulturajenárod) a přerušování. Divadlo pandemie mění percepční pole v situaci, kdy začínáme chápat, že nejsme pány – ani dámami – tohoto světa, že musíme respektovat i mimo-lidské bytosti, procesy a propojení jako součásti našeho společenství, a kdy solidarita, která se rozvíjí mimo individualismus i masovost, začíná být naší novou odpovědností. ♣

Zdenka Brungot Svíteková

choreografka a tanečnice



Let's think the world over

V marci a apríli som absolvovala program Saari residence, ktorý sa vďaka operatívosti fínskej Kone Foundation uskutočnil v plnom rozsahu, i keď v pozmenených podmienkach. Spracovávala som tému dotyku. V čase pandémie 2020 je to téma na programe dňa, žiadosť som posielala v marci 2019. Kolegovia, s ktorými som plánovala rozhovory, ako i celá spoločnosť sa zrazu dotykom zaoberali ešte viac a vedomejšie než v období pred prepuknutím pandémie koronavírusu. Nielen, že sa dotyk v 21. storočí javí ako problematický a problematizovaný v závislosti od socio-kultúrneho kontextu, v posledných mesiacoch nás v súvislosti s vírusom nabádali odnaučiť sa dotýkať úplne! Vnímam to ako ďalšiu z iminentných existenčných kríz druhu homo sapiens. Ľudské telo sa zrazu stalo zbraňou, ktorá prenáša a šíri nový nebezpečný vírus. Pre tanečných umelcov zaujímavá a zároveň komplikovaná situácia. Patríme medzi „kritických pracovníkov“ disponujúcich znalosťami o tele, o vnímaní priestoru, o druhých telách a zároveň sme boli medzi prvými, ktorých činnosť pozastavili opatrenia riadiacich orgánov v snahe zabrániť šíreniu nákazy. Znamená to, že patríme ku skupinám, ktorých činnosť vysoko ohrozuje populáciu a vytvára nebezpečné prostredia? Veľká časť mojej tvorby je založená na participácii s publikom, kladiem si preto otázky, ako budeme tieto diela hrať? Pozmeníme, vypustíme či prispôbime ich časti aktuálnym „choreografickým“ nariadeniam ministerstva zdravotníctva? Tie totiž s experimentálnymi a participatívnymi formami divadla nerátajú.

Pôsobenie v medzinárodnom kontexte, pre moju prácu esenciálne, sa v čase pandémie čiastočne presunulo na virtuálnu scénu. Tam hranice ostali

našťastie otvorené. Za túto časť súčasného naratívu som veľmi vďačná. Spolupráca naplánovaná na koniec apríla sa uskutočnila, mala som možnosť vyše mesiaca každodenne študovať s vynikajúcou Marthou Moorovou, čo sa mi nepodarilo ani počas niekoľkomesačnej rezidencie v Paríži, kde Martha žije. Vďaka platformám a online diskusným fórám spoznávam inšpiratívnych umelcov a mysliteľov. Jedným z takýchto fór je i iniciatíva BodyCartography Project zameraná na relational practices a umenie vo verejnom priestore, kam ma prizvali hovoriť. Rezonujúc s myšlienkami filozofa Bruna Latoura hľadám odpovede na rôzne otázky. Čo mi/umeleckej komunite/spoločnosti chýba? Čo vymizlo a čo by sa už nemalo vrátiť späť? Otázka kedy sa vrátíme k normálu – i do toho spojeného s kreatívnym priemyslom – mi v pandemickom zážitku či traume, ako o celej situácii niekedy tiež uvažujem, pripadá absurdná a skôr sa pýtam, čo má zmysel a v akej podobe. Preto ma oslovila úvaha divadelného režiséra Mila Raua. V online diskusii so Srečkom Horvatom Philosophical Theater – Let's think the world over* povedal: „Možno v dnešnej dobe potrebujeme niečo iné ako divadlo. Možno potrebujeme politickú aktivitu, podieľať sa na riešení kríz prítomných v spoločnosti. Možno potrebujeme konať priamo, a nie prenášať veci do priestoru divadla, kde reprezentujeme a kritizujeme to, čo sa deje vonku. Možno treba reálne vyjsť von.“ ♣

Martina Mašlárová
divadelná kritička

Úradovanie je tvorivá činnosť

Riaditeľka trnavského Divadla Jána Palárika Zuzana Hekel je príkladom vedúcej osobnosti, ktorá rozumie umeleckým potrebám telesa, ale aj komplikovaným otázkam manažovania kultúrnej inštitúcie. Vidí nielen jej potenciál, ale aj kriticky reflektuje a spolu so svojím tímom prekonáva jej súčasné limity. Skúsenosti z umeleckej praxe a aj z riadenia odboru kultúry v rámci Bratislavského samosprávneho kraja z nej zároveň robia všestrannú respondentku pre rozhovor o stave sektora, ktorého vývoj jej nie je ľahostajný. Preto sme spolu – príznačne cez Zoom – hovorili aj o páľčivých otázkach súčasnej situácie kultúry zasiahnutej koronakrízou.

Pri úvahe nad prvou otázkou mi zišla na um vaša absolventská inscenácia Beckettovho Čakania na Godota, dnes by to bol výborný titul. Podpora od štátu v stave epidémie či zmysluplné nastavenie politik valorizujúcich kultúru, to sú len dvaja z mnohých Godotov, na ktorých v kultúre čakáme. Príde niekedy niektorý z nich alebo ostaneme večne stáť na mieste ako dvojica postáv na konci hry?

Priznám sa, že som v poslednom období trochu väčší skeptik, ako som bola pred pandémiou. Keby ste sa ma opýtali v januári, povedala by som, že sa niektoré veci dramaticky pohli, napríklad konkurzy v trnavských regionálnych kultúrnych inštitúciách, vznik Nadácie mesta Bratislava a ďalšie veci v oblasti riadenia kultúry minimálne na miestnej a regionálnej úrovni. To všetko zostáva pravdou a sú to veľké veci. Avšak myslím si, že zoči-voči kríze spôsobenej pandémiou sa nám ako spoločnosti podarilo znovu otvoriť

foto R. Tappert



Diskusia po predstavení inscenácie *Kopanec* v DJP Trnava. foto archív divadla

a prehĺbiť niektoré nedorozumenia. Najmä to o kultúre ako nadstavbe a to o umelcoch na jednej a „úradníkoch“ alebo „politikoch“ na druhej strane, pričom ani jedna strana nie je voči tej druhej z môjho pohľadu dostatočne otvorená. Bojím sa, že v strednodobom horizonte bude preto akákoľvek väčšia reforma kultúry problematická.

Boli ste v pracovnej skupine pre oblasť divadla a tanca, ktorej úlohou bolo pomôcť MK SR nastaviť stratégiu pre danú oblasť a vytvoriť „záchranný plán“ pre subjekty postihnuté mimoriadnou situáciou. Vznikol dobrý materiál, ale mám dojem, že implementovanie návrhov stagnuje. Čo bolo prioritou?

Skupina sa zhodla na tom, že najväčšími ohrození v oblasti divadla sú jednotlivci – umelci v slobodnom povolaní a nezávislé divadelné subjekty. Čo sa týka konkrétnych návrhov, snažili sme sa podporovať vznik krízového fondu, ktorý by združil zdroje ministerstva a prerozdeľoval ich podľa konkrétnych kritérií. Navrhovali sme aj presunutie pridelených dotácií z FPU do ďalšieho roka alebo umožnenie zmeny účelu projektu a zaznievala aj téma zrušenia uplatňovania zákona o štátnej pomoci, ktorý okrem iného stanovuje výšky spolufinancovania,

na ktorú (nielen) v kríze mnohé subjekty nemajú zdroje. Zriaďované divadlá žiadali o komunikáciu ministerstva s VÚC a mestami na tému vykrytia výpadkov v príjmoch. V istom okamihu sa priority zredukovali na akútne problémy dňa, akou bola napríklad žiadosť o spresnenie nariadení Úradu verejného zdravotníctva pri otváraní divadiel.

Viacerí umelci – myslím si, že oprávnene – kritizujú pomalú reakciu MK SR a zavádzanie opatrení, ktoré sa na prvý pohľad javia ako úplne marginálne.

Dnes, s istým odstupom času, si myslím, že najdôležitejšie bolo urýchlene vytvoriť balík peňazí, ktorý by šiel do kultúry ako prvá pomoc – najprv umelcom-jednotlivcom, potom subjektom kultúrneho diania podľa stupňa ohrozenia. Hneď ako sa tento krok ukázal ako nereálny, všetky ostatné opatrenia či drobné legislatívne zmeny, pričom im nechcem nijako ubrať na dôležitosti, sú nevyhnutne len kozmetické.

Bezprecedentnú pandemickú paralýzu komplikuje aj fakt výmeny vlády. Rozpačitá voľba novej ministerky či katastrofálne obsadenie výboru pre kultúru a médiá opäť potvrdili, že kultúra je na chvoste. Ako by kultúrni aktéri mali s týmto faktom narábať?

Poviem to takto: odkedy vzniklo novodobé samostatné Slovensko, ešte ani raz sa nám v našej krajine nepodarilo dostať do situácie, keď by po a) kultúra bola medzi prioritami vlády a po b) keď by na čele ministerstva bol človek, ktorého by nikto zo sektora nespochybnil. To, že by sa tieto dva faktory spojili, je na úrovni sci-fi. Ak sa nerozhodneme pre emigráciu, čo je z môjho pohľadu úplne legitímna reakcia, tak máme jedinú možnosť: prijať a akceptovať stav taký, aký je a snažiť sa v jeho rámci dosiahnuť čo najviac pre kultúru. V tejto konkrétnej situácii, keď navyše ešte stojíme zoči-voči koronakríze, ktorá je úplne bezprecedentná a zrejme bude naozaj dôvodom na spomalenie všetkých reformných snáh, si myslím, že úplne najdôležitejšie je, aby sme my držali spolu. Lebo pre novú ministerku, ktorá nemá skúsenosť s riadením takého rezortu – koniec koncov, kto ju má –, a zároveň musí čeliť niečomu takémuto, je najhorším partnerom rozdrobený sektor.

Pretože to je jediná šanca ako prežiť. Nezabudnúť na tú známu báseň od Martina Niemöllera: „Keď prišli po komunistov, mlčal som, lebo som nebol komunistom, keď prišli pre sociálnych demokratov...“ a tak ďalej... Myslím to tak, že musíme bojovať o každý cent v kultúre rovnako, nielen o ten, ktorý je určený pre nás. Ak si to neuvedomíme, môžeme na svoju krátkozrakosť veľmi tvrdo doplatiť. A je to aj obozretné smerom k budúcnosti, lebo keď budeme pôsobiť rozdrobene, nebudeme pre žiadny rezort – a úplne oprávnené – nikdy dôveryhodným partnerom, bez ohľadu na to, kto tam bude sedieť.

Ja mám pocit istej dezorganizácie aj z rôznych občianskych platforiem a kultúrnych zoskupení. Fórum kreatívneho priemyslu, Zachráňme kultúru, Stojíme za kultúrou, Kultúrna Bratislava... Angažovať sa je potrebné a všetky tieto iniciatívy to robia, ale nie sú napokon príliš rozštiepené a preto kontraproduktívne? To je úloha, ktorú pani ministerke úprimne nezávidím.

Všetky iniciatívy sú podľa mňa plné odborne kvalifikovaných postojov, ktoré nemôže ignorovať, ale zároveň je mimoriadne náročné sa v tom zorientovať a v konečnom dôsledku tú rozvodnenú riekou zliať do jednotného toku. Túto výzvu však prijala spolu s funkciou a bude jej musieť čeliť. Ak by sme jej chceli pomôcť, čo by, mimochodom, mal byť náš cieľ, tak by sme sa mali minimálne za svoje oblasti snažiť dosiahnuť nejakú konzistentnosť a vyvolávať dojem konštruktívnej komunikácie. Z môjho pohľadu je v tejto situácii najprehľadnejšie akceptovať hovorcovské postavenie Divadelného ústavu a používať kluby Akadémie divadelných tvorcov na výmenu informácií smerom dovnútra.

Bavíme sa o podpore štátu, druhá úroveň sú samosprávy. Už je definitívne jasné, že jeden z dôležitých mechanizmov finančnej pomoci, bratislavská regionálna dotačná schéma, ktorá vznikla práve za vášho pôsobenia na BSK, je pre rok 2020 zrušená. Nepomohol otvorený list Bohdana Smiešku ani účasť umelcov na zasadnutí poslancov, hlasovanie prinieslo jasnú správu.

Sledujete po svojom odchode osudy BRDS?

Sledujem to celkom intenzívne, lebo je to zaujímavá vec, od ktorej nie som úplne odpojená ani emocionálne. Stálo nás to veľa úsilia a považujem BRDS za super projekt, aj keď už na začiatku bolo jasné, že má výrobné chyby. Tie sme plánovali odstraňovať priebežne, len už potom nebola príležitosť. Na konci mája sa zastupiteľstvo BSK rozhodlo neprideliť tento rok dotácie v rámci BRDS – nielen kultúrne, ale vo všetkých oblastiach, Trnavský kraj k podobnému kroku pristúpil ešte skôr. Myslím, že je to veľmi nešťastné nedorozumenie, respektíve že ide o nedostatok pochopenia na oboch stranách a že to bude mať nedobré následky.

V čom spočíva to nepochopenie zo strany kultúrnych aktérov smerom k politikom?

Pre predstaviteľov žúp a miest je situácia veľmi zložitá. Zákon o rozpočtových pravidlách hovorí, že dotácie môžete poskytovať – laicky povedané – iba v konjunkcii prebytku. Opieranie sa o literu tohto zákona zoči-voči takej kríze, akou je globálna pandémia, je preto úplne namieste. Mali by sme byť tolerantní voči tomu, že pre politikov na Slovensku vôbec nie je ľahké tento postoj, taký zrozumiteľný pre voličov, preformulovať. Oni zase zabúdajú na to, že kultúrnu službu pre obyvateľov kraja za posledných tridsať rokov poskytuje nielen zriaďovaná infraštruktúra, ale čoraz väčší a rozmanitejší počet nezávislých kultúrnych inštitúcií. Samosprávne orgány nemôžu túto sieť ignorovať, lebo spoluvytvára identitu ich územia. Ba čo viac, musia sa starať o to, aby inštitúcie, ktoré zriaďujú, držali krok s dynamicky sa rozvíjajúcimi kultúrnymi požiadavkami súčasného človeka, často sanovanými práve nezávislou kultúrou. Len tak si môžu zaslúžiť výsadné postavenie garantovaného financovania, ktoré na rozdiel od nezávislého sektora majú. Najhoršie je, ak sa medzi týmito dvoma svetmi vytvára deštruktívna priepasť. Myslím si, že je naozaj najvyšší čas začať vnímať kultúru ako jeden celok a prestať si myslieť, že pre nezávislú a zriaďovanú kultúru netreba vytvárať rovnako kvalitné podmienky. Nemyslím si však, že je to len chyba „politikov“, ako sa často prirýchlo takáto debata uzatvára. Chyba je aj na strane nás samotných, pretože



Deň otvorených dverí v DJP Trnava.
foto J. Kovalík

navzájom málo komunikujeme a málo spolupracujeme. Bojujeme o to, kto bude mať akú alokáciu na FPU, a pritom si neuvedomujeme to, čo je v tej Niemöllerovej básni. Mali sme pochopiť, že politici len zrkadlia našu nejednotnosť, ktorá nás oslabuje. Na druhej strane, naše nastavenie vyplýva z hlbokej dlhotrvajúcej frustrácie, ktorú spôsobili „politici“ ignorovaním a finančným podvyživovaním celého nášho sektora roky rokúce.

Hovorili sme, že v kríze a po nej má problém predovšetkým nezriaďovaná kultúra. Iným typom inštitúcie je krajské divadlo. Dá sa odhadovať, aký dosah bude mať súčasná situácia na divadlá, ako je vaše?

Mandatórne výdavky, ktoré musíme platiť každý mesiac, čiže mzdy a réžie, sú pokryté príspevkom zo župy. My teda dokážeme v takom hibernovanom móde fungovať takpovediac do odvolania – môžeme našim pracovníkom garantovať ich pracovné miesta a môžeme zaplatiť elektrinu, telefóny aj komunálny odpad. V tomto je naša situácia omnoho ľahšia ako situácia v nezávislom sektore a myslím si, že by sme si to naozaj mali všetci uvedomovať a byť za to vďační. Na druhej strane, akákoľvek naša činnosť – a teraz nemyslím len vznik novej inscenácie, čo je

najdrahšia položka, ale keďže ako väčšina župných divadiel máme v našich inscenáciách aj hosťujúcich umelcov, tak aj samotné hranie – je pre divadlo nielen príjem, ale aj výdavok. Nehovoriac o tom, že máme množstvo propagačných materiálov, divadelný časopis, veľa akcií, ktoré sú edukatívne a nie sú ziskové, dokonca ich dotujeme, pretože to považujeme za správne. Akákoľvek iná činnosť okrem toho, že príde vrátnik do divadla, odomkne ho a večer ho zamkne, je financovaná z predaja lístkov. Čiže keď nehráme, nedokážeme vytvoriť žiadny finančný balík a ak sa nedostaneme k nejakej pomoci pred spustením hrania, tak budeme v mínuse. Nepatrím medzi tých, ktorí hneď budú natrčať ruku a pýtať si peniaze. Nie je mi to sympatické. Ale musíme sa spolu rozprávať o tom, ako rozbehnúť sezónu, a potom aj o tom, čo bude budúci kalendárny rok, to je podľa mňa kľúčová téma. Lebo uvažovať o dosahoch z dlhodobého hľadiska je ešte dôležitejšie.

V akom zmysle?

S istou pravdepodobnosťou – logicky – naši zriaďovatelia prídu o peniaze z podielových daní a možno budú nútení znižovať nám rozpočty. To je podľa mňa situácia, ktorú každý rozumný človek akceptuje a chápe, lebo proti tomu nič nespravíte, to je vis maior, jednoducho prišla pandémia. My len potrebujeme vedieť, ako sa máme v tej situácii zariadiť. Či to pre nás znamená, že máme začať robiť komerčnejší repertoár, aby sme dokázali udržať napríklad našu personálnu maticu. Alebo zriaďovateľ stojí za našim umeleckým profilom, a preto je to signál na to, že máme rozmýšľať napríklad nad reštrukturalizačnými opatreniami, nad hľadaním spôsobu, ako inštitúciu vo výdavkoch priškrtiť. A tu sa dostávame k zásadnej otázke – kde je vlastne definovaný profil našej inštitúcie – kde je napísané, čo je našou úlohou? Zjednodušíme to pokojne na dilemu plná sála vs. umelecký rast. Kto a akou metódou stanovuje, čo je to „verejný záujem“ v oblasti kultúry? Táto úvaha nás privedie úplne na začiatok – k absencii kultúrnej politiky na Slovensku takpovediac na všetkých úrovniach. Osobne sa na túto tému obávam jediného – aby nás koronakríza neprivedla k znižovaniu latky kvality

repertoáru, lebo to by bola úplná katastrofa nielen pre divadlá, ktoré majú nejaké progresívne snahy, ale vôbec pre uvažovanie o tom, že sa má divadelná kultúra neustále progresívne rozvíjať. Je nebezpečné, že korona prišla skôr, ako máme tieto veci na Slovensku systémovo vyriešené.

Ale v kuloároch sa už hovorí o tom, že viaceré divadlá chcú vo svojich dramaturgických plánoch nechať najmä „dojné kravy“, teda predovšetkým kasaštuky komediálneho typu. Pre vás ako ešte stále čerstvú riaditeľku DJP bola táto sezóna prvá, ktorá nespláca dlh minulosti a jej jasnou ambíciou bolo pozdvihnúť repertoár o úroveň vyššie. Budete si teda za nasadzovaním náročnejších titulov stáť aj teraz?

V tejto situácii nezávidím divadlám s veľikánskymi sálami, že stoja pred takou ťažkou otázkou. Naozaj úprimne mám voči tomu pokoru. Ale napriek tomu si myslím, že prejsť iba na komédie by bolo strategicky veľmi zlé rozhodnutie, lebo v ľuďoch vlastne utvrdíte ich prirodzené väčšinové divácke preferencie a nenarúšate im ich komfortnú zónu košatejšou ponukou, nestimulujete v nich potenciálnu zvedavosť na iné žánre. A najmä nedávate najavo, že keď ste raz verejné divadlo, tak jednoducho nemôžu očakávať, že pripisujete divadelnému umeniu iba zábavnú funkciu. Keď vedome stratíte túto ambíciu, pretože potrebujete peniaze, tak diváci z môjho pohľadu spohodlnejú a začnú považovať za úplne legítimne preferovať iba komédie. Myslím si, že to môže veľmi negatívne ovplyvniť rodiaci sa divácky návyk smerom k vážnejším žánrom alebo náročnejším titulom. Na druhej strane, keď si uvedomím, že by som mala na starosti 600-miestnu sálu, ktorá je po kríze mojím jediným zdrojom príjmov pre akúkoľvek ďalšiu činnosť – povedzme aj činnosť, ktorá by smerovala k vytváraniu nového ambicióznejšieho repertoáru –, tak by som nejaký kompromis určite musela spraviť.

U vás to teda zatiaľ vyzerá na zachovanie statusu quo?

My sme si povedali, že sa skúsime tváriť, akoby sa nič nestalo. Môže to byť strašný flop, ale obe premiéry,



TEMPERAMENTY (AKO SA OČESAŤ VO VETRE A NEZAHODIŤ SRDCE) (DJP Trnava)
foto R. Tappert

ktoré sme mali ešte v tejto sezóne naplánované, splňajú našu predstavu o súčasnom a zaujímavom repertoári a zároveň sme sa v obidvoch prípadoch spoliehali na to, že by mali vzbudiť divácky záujem. Čiže nemáme až takú veľkú dilemu. Keby sme mali teraz pred sebou *Temperamenty* a *Tanec smrti*, asi by som nebola taká múdra, ale mali sme pred sebou dva tituly, ktoré by mohli byť tak či tak divácke. Inak sme v budúcej sezóne urobili iba zmeny bez vzťahu ku korone, technické časové preskupenia. Ale zachovali sme tú istú skladbu, ktorú sme mali naplánovanú, napríklad už dávno sme chceli, aby pribudla rozprávka. A čo sa týka aktuálneho repertoáru, stiahli sme len to, čo sme plánovali stiahnuť tak či tak, pretože chceme mať štíhlejšiu ponuku, aby sme boli byť sústredenejší pri budovaní publika. Jediné, čo ma veľmi mrzí, je, že v niektorých prípadoch sme neodohrali derniéry a inscenácie teda odišli bez posledného potlesku.

Inou rovinou tejto situácie je istý pomerne symptomatický paradox. Na jednej strane je existenčná neistota umelcov a kultúrnych pracovníkov, ktorých časť verejnosti posiela pracovať do pokladníc supermarketov. Na druhej strane sa extrémne veľa dialo v online priestore, streamovali

sa inscenácie, vznikali nové virtuálne projekty. Čo to robí s kultúrou? Sú aj názory, že krmenie verejnosti takýmto instantným umením bude mať z dlhodobšieho hľadiska škodlivé následky.

Ešte tesne pred korunou som zachytila, že bol vypredaný hologramový koncert Whitney Houstonovej. Už vtedy mi prvýkrát napadlo – možno trochu príliš pozerám *Black Mirror* –, či sa nenachádzame v nejakej prechodnej ére. Všade teraz rozprávame, že tie online aktivity nie sú „to“, čo to je, ale možno vlastne tak či tak príde nejaká nevyhnutná estetická zmena. Neviem, či sa jej dočkáme, možno teraz žijeme nejaký jej začiatok, ale tieto otázky tu podľa mňa boli už dávno pred korunou, tá ich akurát urobila vypuklejšími a mohla niektoré veci akcelerovať. Ale ak sa má niečo na úrovni desaťročí zmeniť, korona nebude príčinou, udeje sa to tak či tak. Napokon, kultúra nie je jedinou oblasťou, ktorú bude meniť nástup digitálnych technológií. Už teraz menia naše prežívanie voľného času, trh práce, náš životný štýl, naše návyky a tak ďalej. Podľa mňa je tento proces nevyhnutný a my sme jeho pozorovateľmi. A jedného dňa sa budeme ako divadelníci možno voči nemu nejako vyhraňovať. Samozrejme, počas korony by bolo najpravdivejšie povedať, že divadlo sa dá robiť jedine naživo. Na druhej strane však žijeme v realite dní a je jasné, že takýto postoj je, povedzme, pre zriaďované divadlo neobhájiteľný, lebo nemáme ako inak dať najavo, že vlastne pracujeme. A nebolo by to zrozumiteľné nielen pre zriaďovateľa, ale ani pre našich divákov. Takže snažiť sa špecifiká divadla tematizovať v tejto situácii by sa mi zdalo ako zase iný druh populizmu.

V DJP ste boli v koronakríze veľmi aktívni, ale vráťme sa ešte do obdobia pred pandémiou alebo nazrime do budúcnosti po nej. Mnohí vnímame, ako sa z donedávna pomerne stagnujúcej regionálnej scény stáva životaschopné divadlo s vysokými dramaturgickými cieľmi, ale aj snahou pôsobiť ako kultúrne centrum. Dni otvorených dverí, plesy, detské tábory, diskusie po predstaveniach, nový časopis a elegantné bulletiny či divadelná

kaviareň, to všetko je nesporne dobrým signálom vývoja. Napriek tomu je však namieste otázka, či toto všetko nie je len kozmetická úprava a či zmena nebude musieť ísť ešte viac do hĺbky, najmä ak je jednou z vašich ambícií konkurencieschopnosť v domácom, ale aj zahraničnom priestore.

Rozhodne áno. Ono to má nejakú etapovú štruktúru, ktorá je uvedená aj v konkurznom projekte, ale je najmä napísaná v našich hlavách. Uvedomujem si, koľko toho ešte máme pred sebou, a vôbec si nemyslím, že týchto pár sympatických vonkajších znakov znamená, že je hotovo. Ani náhodou. Naopak, na budúci kalendárny rok máme naplánované niečo, čo už má znaky väčších zmien. Máme pripravenú najmä postupnú rekonštrukciu hereckého súboru, to je jeden z tých zásadných krokov, ktoré treba spraviť, aby ste vedeli lepším režisérom ponúknuť lepší súbor. Robíme to až teraz, pretože sme chceli v prvom roku až dvoch najprv získať dôveru zriaďovateľa a pozornosť Trnavčanov. Prvá etapa bola viazaná na mesto a región, potrebovali sme si vytvoriť takú pozíciu, z ktorej budeme vzbudzovať dôveru a všetkým bude jasné, že hoci prišli mladí ľudia, tak vedia, čo robia a nie sú to výstrely do tmy. Potrebovali sme si aj overiť, či pri tom trošku náročnejšom repertoári nestratíme divákov. Až potom je na rade druhá etapa – a teraz môžeme ísť do nových výziev.

A ako bude teda vyzeráť tá „dvojka“?

Chceli by sme zrekonštruovať súbor do takej miery, aby to bol jasný signál aj smerom von, aj smerom dnu. Vyzerá to tak, že sa nám tiež podarí mať po prvýkrát aj zahraničnú spoluprácu s prestížnym zahraničným režisérom a aj my ako umelecký súbor by sme mali vycestovať na workshopy, aby herci získali nové schopnosti. Takže v budúcom roku by sa mala rozbehnúť aj „internacionalizácia“. Tá finálna etapa, keby sa všetko podarilo fantasticky, by mala spočívať v tom, že by sme boli producentmi inscenácií, ktoré získajú nejaké ocenenia. Je to pre nás dôležité, nech si o cenách myslíme čokoľvek, tak je to predsa len istá povinná jazda, aby ste prešli do nejakej ligy, v ktorej my úplne úprimne zatiaľ ešte nie sme. Je to aj predpoklad, aby nás začali pozývať na festivaly a do zahraničia. Naším cieľom je, aby sa nám to

podarilo do konca prvého funkčného obdobia, ktoré bude možno aj posledné, to sa ešte nevie. Ale vieme, že dostať sa s reputáciou niekam ďalej nie je možné bez fázy dva a fáza dva by nebola možná bez toho, aby sme predtým vzbudili v meste a kraji nejakú pozornosť a vyvolali dobrý dojem.

To sa vám, myslím, podarilo. Na druhej strane ako človek, ktorý trnavské divadlo dlhodobo sleduje, vnímam aj isté limity – Ballek tu urobil jednu zo svojich najkonzervatívnejších inscenácií vôbec, Temperamenty síce zarezovali, ale stále bolo cítiť, že niektorí herci sa ťažko vzdávajú svojich barličiek. Nechcelo by to popri „jednorazových“ spoluprákach s výraznými osobnosťami aj stabilného človeka, ktorý by súbor formoval? Má Juraj Bielik taký zámer?

O tom prirodzene veľa premýšľame. Rozhodli sme sa pre stratégiu, v rámci ktorej isté veci dodávame „in house“ a iné „outsourcujeme“. Juraj ako umelecký šéf každý rok robí minimálne jednu réžiu, ktorou udržiava kontakt so súborom a hercov zakaždým vedie nielen na ploche danej inscenácie, ale s ohľadom na ich celkový umelecký vývoj. Popri tom sa herci dostávajú do nových rolí – najmä pri práci s deťmi a študentmi sa stávajú reprezentantmi úplne iných funkcií divadla – vzdelávacej, občianskej a pod., čo z nich robí komplexnejšie osobnosti. Rozširovanie hereckého diapazónu po stránke estetickej, ale aj technickej vnímame ako niečo, čo si „objednávame“ u hostujúcich režisérov, z ktorých každý prináša svoju poetiku. Je napríklad úžasné sledovať, ako sa zväčšil výrazový rezervoár našich hercov po práci s Andrejom Kalinkom. Chceme zabezpečiť našim hercom postupne čoraz viac kontaktov so zaujímavými tvorcami, s tými najlepšími, ktorých si budeme môcť dovoliť. Pritom by sme okrem účasti na tvorivom procese chceli vždy sprostredkovať aj vzdelávaciu nadstavbu, ako to bolo aj v prípade Andreja, ale tak, aby to nebol len jeden workshop, ale aby možnosť odborného rastu cez umelca zvonka bola viac rozložená v čase a kontinuálna. Chceme, aby z našich hercov rástli osobnosti, ktoré sú multifunkčné, ktoré majú oveľa širšiu paletu svojich zručností a príležitostí, ale zároveň aby sa profilovali aj

ich preferencie. Aby neboli beztvarym kolektívom, ale veľmi konkrétne použiteľnými individualitami, na aké je na javisku vždy zaujímavejšie sa pozerieť. Lebo keď vidíte, že je tam premýšľajúci človek s názorom a silným vyžarovaním, je to vždy väčší zážitok, ako keď je tam nejaký univerzálny remeselník, ktorý rozpráva repliky.

V jednom z rozhovorov ste sa vyjadrili, že by ste chceli nadviazať na slávnú éru Divadla pre deti a mládež sedemdesiatych a osemdesiatych rokov. Jeho úspech však vtedy stál aj na generačnej energii silnej skupiny hercov, ktorá sa zas skĺbila s výraznými režijnými osobnosťami ako Uhlár či Nvota. Dá sa na to vôbec napojiť? Chcete tú rekonštrukciu orientovať skôr takto generačne, alebo naopak transgeneračne?

My sme v podstate súbor papierovo prevzali ako generačný, lebo je v ňom prevažujúci počet mladých ľudí, jadro je dokonca z jedného ročníka – Bielik, Jánoš, Vravník, Tóthová... Práve preto sme skôr uvažovali tak, že toto silné jadro, na ktoré sa dá spoľahnúť, treba „obstavať“ zaujímavými ľuďmi aj z iných generácií a iných poetík. Smerujeme skôr k „mozaike“ z hľadiska typu a veku. To však hovoríme čisto o zložení súboru. Nadväzovanie na tú silnú éru je našou veľkou motiváciou, a ak sa nám to má podariť, musí to byť z môjho pohľadu kombinácia faktorov, pričom súbor je len jedným z nich. Ten recept denne hľadáme, myslím si, že nie je univerzálny, lebo ak by bol, už dávno by podľa neho každý varil divadelné dejiny. Navyše sa to mení v čase, dnes už nestačí byť iba divadlom, divadlá sú čoraz viac kultúrnymi centrami. My sa snažíme prostredníctvom nášho entuziastického nadšenia a progresívneho uvažovania o divadle ako o komplexnom fenoméne vytvoriť identifikovateľnú poetiku, ktorá by mohla mať potenciál stať sa nejakou pomenovateľnou érou trnavského divadla. Prisudzovať jej prívlastky budú iní, našou úlohou je zabezpečiť, aby na to mali dôvod. Zároveň to „prikrmujeme“ istým étosom, ktorý je podľa mňa správny, a to je práca so žiakmi a stredoškolákmi. Nemá to nič s pragmatickou stratégiou kvôli kase. Jasné, je príjemné predávať predstavenia školám, to vie každý,



Detský tábor DJP Trnava.
foto J. Kovalík

ale ja si skutočne úprimne myslím, že bez toho, aby sme sa súčasnými metódami prihovárali mladým, hovorili s nimi ich jazykom a ukazovali im súčasné divadlo, sme úplne nahraní. My by sme chceli byť divadlom pre deti a mládež, nech to znie akokoľvek ako rezíduum sociíku. Myslím si, že je to naopak veľmi moderná stratégia, na ktorej chceme stavať príbeh, alebo ako sa dnes moderne hovorí, naratív DJP.

Táto cieľová skupina je zvlášť citlivá na dramaturgiu titulov v repertoári. Nie je v tomto ohľade medzi vami a umeleckým šéfom Jurajom Bielikom istý rozpor? Vás som vnímala z Arény skôr ako dramaturgičku, ktorá inklinuje k náročnejším titulom a režijným poetikám Balleka či Čičváka, Juraj sa zas vyprofiloval skôr ako režisér komediálneho repertoáru. Je smerovanie divadla kompromisom medzi vami alebo sa viete aj konštruktívne pohádať?

Požičiam si na úvod myšlienku, ktorú mi raz povedal jeden veľmi múdry človek. V prostredí, kde vznikajú „audiovizuálne diela“, je veľmi užitočný vzťah režisér – producent. Viem, že je to filmová terminológia, ale pre mňa to znamená fungujúci vzťah medzi ľuďmi, ktorí si rozumejú v tom základnom, ale každý sa na to díva z iného uhla pohľadu. Producent rozumie, že film stojí peniaze a on

ich musí niekde zohnať, ale zároveň rešpektuje režiséra a vie, že mu nemá „kafrať“ do kumštu. A režisér vie, že má robiť „kunst“ a je na ňom, ako to dielo vymyslí, ale zároveň neignoruje ten druhý aspekt. Pre každú inštitúciu je veľmi užitočné, ak v nej funguje nejaký prirodzený, zdravý, rozumný dualizmus. Ja potrebujem Juraja na to, aby mi pripomínal, že divadlo musí mať isté stabilné remeselné štandardy a má aj nejakú divácku funkciu, ktorou netreba v žiadnom prípade pohrdať, pretože to nie je dobrá cesta. A on potrebuje mňa na to, aby sme nezabudli, že musíme chcieť byť majákom progresu, pretože sa to od každej novej generácie vyžaduje a bez toho by to nemalo zmysel. Tento konštruktívny dialóg sa dá badať aj v tom, ako je vyskladaný repertoár. A myslím si, že pre divadlo je tento dialóg užitočný a som za veľmi vďačná.

Dramaturgičkou Divadla Aréna ste boli päť rokov a riaditeľkou odboru kultúry na BSK tri roky. Je to asi priskoro hovoriť, ale je možné, že v trnavskom divadle sa zdržíte dlhšie? Alebo je vaša ambíciou nastaviť procesy fungovania inštitúcie a potom sa pustíte zas do iných výziev?

Ja sa na tie obdobia vlastne neďívam ako na pracovné miesta, ale ako na ukončené alebo neukončené projekty. Uvažovať o odchode z Trnavy začne byť pre mňa relevantné, keď budem mať pocit, že sme sa dostali do tej tretej fázy, o ktorej sme hovorili. Samozrejme, bola by som veľmi nerada, keby mi to trvalo 23 rokov. Keď sa mi to nepodarí v nejakom rozumnom čase, tak mi, dúfam, niekde zasvieti kontrolka alebo mi zavolá Bielik, že už vypadni, nepodarilo sa to, trvalo to dlho, je najvyšší čas odísť. Ale keby sa mi to v rozumnom čase podarilo, tak verím, že by som aj aktívne chcela uvoľniť stoličku niekomu inému. Aj keď som sa chcela vyhnúť tomu, že poviem číslo, myslím, že žiadna éra netrvá oveľa dlhšie ako desať rokov. Potom sa vyčerpá potenciál tej energie, nech ho niesol ktokoľvek. Takže vlastne ak dovtedy nezládneme tú tretiu fázu, tak by sme mali ísť preč, a ak to zvládneme, tak bude prirodzené, aby sme išli preč. Samozrejme, všeličo sa môže zmeniť – aj na BSK sme mali pred sebou veľmi veľa toho,

čo som ešte chcela robiť. Ale komunálna politika je vrtkavá a keď viete, že veci nebude možné realizovať, pretože sa zmenili konštelácie – taký je volebný cyklus –, tak potom je jasné, že nemáte žiadny dôvod zotrvať, hoci ste ešte neukončili projekt. Okrem toho sa chystám na materskú, takže je možné, že sa mi všetky priority zmenia, ale zatiaľ dúfam, že si popri všetkom „strihnem“ aj deti.

Apropo obsadzovanie riadiacich postov – v jednej verejnej diskusii na tému kultúrneho manažmentu ste ako hostka hovorili o tom, aké by bolo prospešné, keby sa tieto pozície obsadzovali výlučne na základe výberových konaní a predložených koncepcií a mandáty boli na určitý čas. Myslím si, že by to mohlo zásadne premeniť kultúrnu mapu k lepšiemu, ale je to realizovateľné?

Ja si myslím, že to je jedna z najdôležitejších vecí vôbec, ktorá súvisí s reformou kultúry a ktorú na Slovensku potrebujeme spraviť. Bolo by veľmi krátkozraké si myslieť, že len týmto opatrením dosiahneme bujnenie a klíčenie progresívnych inštitúcií naprieč krajinou, ale myslím si, že toto je reálne dosiahnuteľné a ani to nie je také nesmierne zložité. Rýchlo by to podľa mňa prinieslo pozitívne výsledky, ktoré by sme cítili my všetci, ale zacítila by ich aj verejnosť a naše publikum. Nevidím na tom úprimne žiadne mínus, myslím si, že to môže mať len plusy. Aj ja verím, že keď uplynie päť rokov, tak pôjdem do ďalšieho rovnako náročného konkurzu. A keby tam vtedy sedel niekto šikovnejší, kto možno vidí veci, ktoré ja nevidím a nedajbože aj spochybní to, čo sme spravili a príde s niečím lepším, tak podľa mňa tam potom má ísť on. A keď vás po piatich rokoch niekto vymení, je to úplne fér. Myslím si že päťročné volebné obdobie divadelných riaditeľov je medzi „top päť“ reformami, ktoré by sme mali na Slovensku spraviť, aby sme sa pohli v divadelnej kultúre ďalej.

Keby sa to zaviedlo do praxe, mohlo by sa to dotknúť aj vášho bývalého pôsobiska, ktorého riaditeľom je už sedemnást rokov Juraj Kukura, nehovoriac o mnohých iných. Nemohlo by to aj uškodiť?

Celé by to stálo a padalo na legitimize odborných komisií. To by bol kameň úrazu. Keby sa to malo robiť plošne, ľudia by si mali byť stopercentne istí, že môžu dôverovať komisii. A ak by napriek svojmu dlhoročnému pôsobeniu vo funkcii boli súčasní riaditelia skutočne tou najlepšou voľbou, mala by byť záruka, že ich tá komisia odporučí a nebude uvažovať tak, že keď už to teda robíme, tak musí prísť za každú cenu zmena. Udržať si odbornú neutralitu by bolo podľa mňa najťažšie a aj zostaviť komisie tak, aby mali všeobecný rešpekt všetkých divadelníkov. To sa ani nedá dosiahnuť. Ale treba maximalizovať nespochybniteľnosť komisií, čomu podľa mňa veľmi pomáha, keď sú tam ľudia zo zahraničia.

Neutralita výberových komisií znie vo svetle neustále sa opakujúcich opačných scenárov ako zbožné pranie, ktoré sa splní len zriedka. Napríklad nedávna voľba generálneho riaditeľa ŠDKE zrejme nebola ten prípad.

Tento proces by mal podľa mňa ísť ruka v ruke s tým – to už je zložitejšia úradnícka téma –, ako nastaviť spôsob financovania zriaďovaných inštitúcií, o ktorých sa vlastne po celý čas rozprávame. Problematický je už samotný fakt, že ste financovaní z jedného zdroja – teraz nemyslím len to, že máte menej peňazí, ako by ste mohli mať, keby ste mali viacej garantovaných zdrojov, ale aj to, že o vás rozhoduje iba jedna politická reprezentácia. Existuje veľmi veľa inšpiratívnych modelov zo zahraničia, momentálne na túto tému diskutujeme s riaditeľmi zriaďovaných divadiel. Je na to nevyhnutná zmena právnej formy divadiel zo súčasných príspevkových a rozpočtových organizácií na niečo, čo u nás zatiaľ neexistuje. Poviem to na príklade nášho divadla. Keby nás financovala aj župa, aj mesto, aj firma ESET a aj štát, pretože by existovala legislatíva na takýto model partnerstva – prosím, neberte to doslovne, je to len ilustratívny príklad –, a mňa by po odbornom výberovom konaní vymenoval kolektívny orgán, v ktorom by boli zastúpené všetky tieto entity, tak by naše divadlo fungovalo ešte demokratickejšie, ešte transparentnejšie a bolo by v konečnom dôsledku silnejšie. Samozrejme, bol by naň vytváraný aj oveľa väčší tlak, čo je len dobré. A zároveň, keby na ktorúkoľvek zo spomenutých verejných



Deň otvorených dverí v DJP Trnava.
foto J. Kovalík

pozícií nastúpil povedzme extrémistický politik, tak by tam boli ďalší ľudia, ktorí by zabezpečili, že sa daná inštitúcia nestane obeťou takýchto vplyvov. Nehovoriac o tom, že pri krízach, akou je napríklad aj pandémia, by divadlo nemusel zachraňovať jeden subjekt.

Čo tomu teda bráni a čo by mohlo pomôcť k tomu, aby sa to udialo?

Toto je podľa mňa najťažšia úloha pre ministerku a myslím si, že v aktuálnej situácii a pri súčasnom vývoji spoločenského dialógu o kultúre nebude na to priestor. Pritom reforma existujúcej zriaďovanej inštitucionálnej siete by bola naozaj prospešná. Rakúšania to tak majú, aj inde sú takéto modely bežné, napríklad vo Francúzsku. Keby to bolo takto, tak by bez konkurzu nemohol byť vymenovaný žiadny riaditeľ, pretože tie participujúce entity by to jedna druhej nedovolili. Je to obdoba klasického systému brzd a protiváh. Vlastne sme prešli oblúk k tomu úplnému úvodu na tému reforma kultúry. Vyžaduje si to veľkú odbornú prípravu a budem sa opakovať, ale som trochu skeptická, či sa nájde niekto s takou obrovskou energiou, aby sa do toho pustil.

Vás evidentne takéto uvažovanie a nastavovanie procesov baví, dokonca ste sa kdesi vyjadrili,

že je to pre vás tvorivá činnosť a že vám vlastne skúšobné obdobie v pozícii tvorkyne nechýbajú.

Je to zvláštne, ale je to naozaj tak. Keď to niekomu hovorím, tak si vždy myslí, že mi buď šibe, alebo to hovorím účelovo, ale snažím sa ľudom vysvetlovať, že toto všetko, o čom sme sa teraz rozprávali, je vlastne tvorivá činnosť. Vždy sa naštvm, keď niekto používa slovo „úradník“ pejoratívne, lebo často vôbec netuší, ako veľmi urazí tých pár ušľachtilo motivovaných a bystrých ľudí, ktorí na tých úradoch ešte sú – a z vlastnej skúsenosti viem, že sú. Ono sa to nezdá, je to „len“ skladanie si vecí dokopy, uvažovanie, čo s čím by mohlo ako fungovať, ale ak chceme, aby táto krajina fungovala, takíto ľudia tam majú sedieť. A ten proces v hlave – možno by mi to vedel nejaký neurológ vyvrátiť, ale ja mám pocit, že tým aktivujem to isté centrum v mozgu, ako keď šepkám Bielikovi, že Vravníkovi nie je hentá replika rozumieť a nech mu dá pripomienku. ❖

Zuzana Hekel

Absolvovala štúdium divadelnej réžie a dramaturgie na VŠMU v ročníku Ľ. Vajdičku a J. Štrbáka. Ešte počas štúdia pracovala v Slovenskom rozhlase a podieľala sa na vzniku digitálneho Rádia Junior. Pôsobila päť sezón v Divadle Aréna a ako dramaturgička spolupracovala na mnohých inscenáciách najmä s režisérmi M. Čičvákom, R. Ballekom, J. Bielikom a režisérkami A. Totikovou, S. Daubnerovou a E. Eszenyiovou. Ako dramaturgička spolupracovala aj s Mestským divadlom Žilina, Divadlom Jonáša Záborského v Prešove, Štátnym divadlom Košice a Divadlom Jána Palárika v Trnave. Od roku 2015 pôsobila vo funkcii riaditeľky odboru kultúry a cestovného ruchu na úrade Bratislavského samosprávneho kraja, kde sa podieľala na vzniku prvej Stratégie rozvoja kultúry v Bratislavskom kraji. Jej súčasťou bol vznik a zavedenie Bratislavskej regionálnej dotačnej schémy. Participovala na úspešnej realizácii projektu Nová Cvernovka. Od sezóny 2018/2019 je riaditeľkou Divadla Jána Palárika v Trnave. Je prekladateľkou divadelných hier z anglického jazyka, spolupracovala s RTVS na televíznom miniformáte *HiStory*, dokudráme *True Štúr* a televíznom filme *Nero a Seneca*.

Lenka Dzadíková
teatrologička

Online Stvorenie

Neviem, aká je situácia v čase, keď čítate tento článok. Keď vznikol, na Slovensku práve vyhlásili mimoriadny stav, väčšina obchodov, kaviarne, prevádzky poskytujúce služby i kultúrne zariadenia museli byť zatvorené a obyvatelia mali zotrvať v domácej karanténe.

V marci 2020 sa aj na Slovensku začal šíriť nový typ koronavírusu spôsobujúci ochorenie COVID-19 a Slováci sa okrem dôkladného umývania rúk museli naučiť aj to, že správne sa hovorí rúško, nie rúška. Vláda nastolila obmedzenia a s nimi prišiel stres, ktorý psychológovia prirovnávajú k tomu z obdobia druhej svetovej vojny. Veru, už desaťročia sme nezažili také radikálne vykročenie z vlastného komfortu.

Ťažké situácie však priniesli aj prejavy solidarity. Okrem ponúk nákupov pre seniorov išlo predovšetkým o svojpomocné šitie ochranných rúšok, pretože tie skutočné – jednorazové jednoducho neboli. K tejto iniciatíve sa postupne pridali aj dielne niektorých slovenských divadiel.

Vírus v Európe od začiatku roka zasiahol viaceré krajiny, najhoršie na tom bolo Taliansko. Ľudia v karanténe vymýšľali rôzne spôsoby, ako si dlhé dni bez možnosti vyjsť na ulicu skrátiť. Internetové televízie sprístupnili svoj obsah zdarma, ľudia spoločne, no každý na svojom balkóne, spievali a cvičili, či zabávali ostatných doma pripravenými videami. Podobné to bolo aj na Slovensku. Už od prvých dní karantény ponúkali verejnosti svoje digitálne obsahy

16 edukačné stránky, knižnice, tréneri jogy, tanca

Magdalena Miteva
STVORENIE

i rôznych športov a značné množstvo spevákov a hudobníkov pripravilo streamovaný koncert priamo zo svojich nahrávacích štúdií alebo z obývačky. Po niekoľkých dňoch ste si už mohli vybrať, kto vám a vašim deťom bude online čítať rozprávky, či to budú knihovníčky, herci a herečky, alebo samotní spisovatelia a spisovateľky. Divadlá zverejnili záznamy inscenácií zo svojho repertoáru (alebo aj tých starších, už dernierovaných) a súkromné divadlička hrali rozprávky

naživo prostredníctvom sociálnych sietí. Jedinečným podujatím v tomto období však bola premiéra nitrianskeho Starého divadla Karola Spišáka, ktorá sa konala online. Staré divadlo zareagovalo na vzniknutú situáciu veľmi promptne a kým iné divadlá museli premiéry zrušiť¹, tá ich sa konala v pôvodne ohlásenom dátume a čase. Diváci a diváčky ju však nesledovali v divadelnej sále, ale cez YouTube kanál divadla.

Luminiscenčné Stvorenie

Dve z troch inscenácií aktuálnej sezóny Starého divadla Karola Spišáka pripravili zahraničné tvorivé tímy. *Veľkú továreň na slová* našťudoval poľský režisér Ireneusz Maciejewski a poslednú inscenáciu sezóny *Stvorenie* na základe vlastného námetu bulharská režisérka Magdalena Miteva.

Bulletin má tradične formu pohľadnice, na ktorej je okrem tvorkyň a tvorcov diela už len niekoľko vágnych riadkov o inscenácii. O režisérke, ktorá na Slovensku hosťovala prvýkrát, sa v ňom nedočítate. Rozhovor s ňou nepripravilo na svoju webstránku divadlo ani Bulharský kultúrny inštitút v Bratislave, ba ani žiadne nitrianske

„V inscenácii *Stvorenie* Magdaleny Mitevovej nachádzame inscenačné postupy čierneho, ale najmä luminiscenčného divadla.“

1 Z bábkových divadiel mali mať v rovnaký víkend premiéru *Bábkové divadlo Žilina (Neprebudení)*, *BABADLO Prešov (Ostro sledované vlaky)*, *Viola centrum pre umenie Prešov (Ema ide do zoo a Aladin)*, *Bábkové divadlo na Rázcestí Banská Bystrica (Šepoty lesa)*.



STVORENIE
foto M. Lachkovič

médium. (Na porovnanie napríklad banskobystrické Bábkové divadlo na Rázcestí veľmi dôsledne predstavuje umelcov a umelkyne, ktorí u nich hosťujú. Medailón vždy sprevádza aj rozhovor. Sú dostupné v bulletine a/alebo na web stránke a v newsletteri divadla.) A tak som po dopyze inšcenácie na YouTube použila Google. Vďaka nemu sa dá zistiť, že režisérka a výtvarníčka našťudovala svoje inscenácie okrem Bulharska aj v Maďarsku a Slovinsku a nájdeme medzi nimi aj tie čiernodivadelné a luminiscenčné. Riaditeľ a dramaturgička Starého divadla v rozhovoroch

uviedli, že inscenovanie *Stvorenia* touto technikou je zároveň odkazom na históriu súboru. Pravdepodobne mali na mysli použitie čierneho a luminiscenčného divadla v inscenáciách, ktoré s týmito technikami pracovali v šesťdesiatych až osemdesiatych rokoch minulého storočia, napríklad *Čarovné okuliare*, *Figliar Botafogo*, *Strach má veľké oči* a dvojinscenácia *Karneval zvierat – Obrázky z výstavy*. Po roku 1989 ho využili Ondej Spišák a František Lipták. V sezóne 1993/1994 našťudovali *Džangl búk* a ku Kiplingovej predlohe sa vrátili v roku 2010, tentoraz už mala inscenácia názov *Kniha džunglí*.

V inscenácii *Stvorenie* Magdaleny Mitevovej nachádzame inscenačné postupy čierneho, ale najmä luminiscenčného divadla. Rámec tvorí herecký výstup skupinky anjelov v škole. Ich šantenie preruší učiteľka. Potom sa už dej odohráva ako luminiscenčné divadlo a mohli by sme ho chápať ako výklad učiteľky malým anjelom. Téma stvorenia nie je v inscenácii prítomná explicitne. Nejde o inscenovanie biblického ani darwinovského modelu. Prvá časť zobrazuje vesmír, ďalšia Antarktídu. Okrem tučniakov je na nej i ľadový medveď, ktorý uloví rybu, no tá mu utečie, a tak sa dej plynulo presúva do podmorského sveta.

Divákovi ďalej predstavia svet vtákov i hmyzu, lúku s dobytkom či džungľu. Jeden z obrazov zachytáva aj svet ľudí. Hoci je v jeho úvode strom, muž a žena pri ňom nie sú Adam a Eva, sú to súrodenci. Prichádza k nim mama, ktorá vešia bielizeň, zatiaľ čo otec zostrojí bábku pre vtáky.

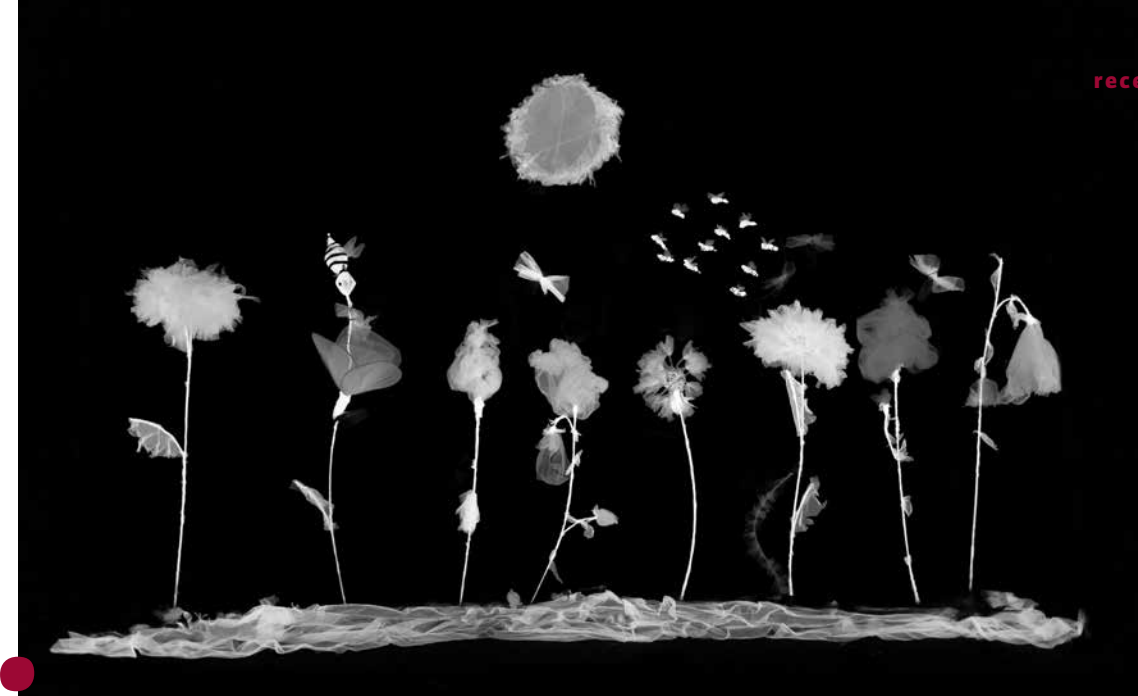
Prvou diváckou asociáciou na čierne divadlo sú pravdepodobne ruky v bielych rukavičkách. Herec odtý v čiernom, no s bielymi rukavicami – tušená ľudská postava – môže vďaka tejto technike robiť rôzne (kúzelnícke) triky. Čierne divadlo sa však často spája s bábkovým. Bábky sú animované na tmavom javisku v priestore svetelného tunela vytvoreného

STVORENIE
foto M. Lachkovič



„
Nie som si istá, či
táto inscenácia
dokáže vyvolať
v divákoch
rôznych
vekových skupín
nástožčivé otázky
o počiatku života
– o stvorení.“

STVORENIE
foto M. Lachkovič



bočnými reflektormi. Animátorov vďaka ich čiernemu odevu (vrátane topánok a kukly na hlave) nevidno.

V inscenácii Magdaleny Mitevovej však ide najmä o luminiscenčné divadlo. Aj tu sú animátori zahalení v čiernych odevoch a diváci vidia iba bábky, ktoré jasne žiaria v ultrafialovom svetle. Herci a herečky animovaním materiálu (látok) vytvárajú prostredia deja, napríklad lúku či vodu a vodia bábky jednotlivých zvierat, ale napríklad aj rastlín. Na javisku tak vzniká nielen ilúzia plávajúcich rýb, ale aj letiacich semien rozfúknutej púpavy.

Nonverbálnu inscenáciu sprevádza hudba Konstantina Ilievského, ktorá je nedramatická. Nevytvára napätie, len plynie – je pozadím pre pohyblivé výtvarné obrazy na javisku. Herci svoje akcie ozvučujú pomocou dychového nástroja so špecifickým bzučavým zvukom – kazoo.

Online premiéra sa nekonala live, bol to záznam predstavenia nasnímaného tromi kamerami. Bolo by fér zdržať sa definitívnych hodnotení inscenácie, ktorú bolo možné vidieť len takouto formou. Predbežne sa však javí, že obsahovo ide

o nenáročné striedanie „obrázkov“ z rôznych prostredí. Nie som si istá, či táto inscenácia dokáže vyvolať v divákoch rôznych vekových skupín nástožčivé otázky o počiatku života – o stvorení.

V čase, keď čítate tento kôd, asi už viete, či sa podarilo dostať šírenie koronavírusu na Slovensku pod kontrolu a ako dlho nakoniec trvala karanténa. Pravdepodobne je jasné aj to, či sa divadelná sezóna 2019/2020 skončila už v marci, alebo sa divadlá ešte otvorili. A možno máte to šťastie, že si kôd čítate v kaviarni krátko pred tým, než sa začne divadelné predstavenie. Ak je to tak, tíško vám závidím. ☘

M. Miteva: Stvorenie

námet, scéna, bábky, kostýmy a réžia M. Miteva
hudba K. Ilievsky dramaturgia N. Tužinská
účinkujú J. Bednarič, S. Fico, M. Hollý, D. Hudáková/
O. Schrameková, N. Kozáková, P. Sopkovičová
premiéra 13. marec 2020, online na YouTube
kanáli Starého divadla Karola Spišáka

Hana Rodová
divadelná publicistka

Odchádzam čestne. Milujem túto krajinu

Inscenácia o slobode, demokracii, ťažkom boji jednotlivca s meniacim sa politickým systémom, ale i so sebou samým je ďalším viacžánrovým dielom autorskej a režijno-dramaturgickej dvojice Ondrej Šoth – Zuzana Mistríková.

Charlie Chaplin, Juraj Jánošík, Milan Rastislav Štefánik, Anna Franková, Sándor Márai. Mená, ktorým dramaturgia baletu Štátneho divadla Košice pripravila svojimi inscenáciami poctu, využívajúc aj dramatický potenciál ich životov, ktorý má schopnosť osloviť divákov. Inscenáciou o ďalšej osobnosti, tentoraz československej proveniencie, chcela prispieť k minuloročnému výročiu novembra '89 a tiež pripomenúť sedemdesiate výročie popravy političky Milady Horákovvej. Príbeh hrdinky sa začína rozvíjať ešte pred príchodom divákov do hľadiska. Vo foyeri ich oslovujú rôzne postavy s otázkou, či poznajú Miladu Horákovú. Hneď od začiatku tak tvorcovia útočia na osobnú integritu divákov, ich emocionálnu inteligenciu a vťahujú ich do turbulentného politického života 20. storočia.

Scénografi Jaroslav a Miroslav Daubravovci v súlade so Šothovou koncepciou vytvorili na Malej scéne priestor arény, podobnej ako v inscenácii *Denník Anny Frankovej*, na ktorej rovnaký realizačný tím spolupracoval v roku 2017. Divák tak dostáva možnosť vnímať nielen scénu a dianie na nej, ale zároveň aj cítiť publikum na náprotivnej strane. Je to symbolické, keďže rovnako i pri

Ondrej Šoth
MILADA HORÁKOVÁ

monsterprocesoch, deportáciách, demonštráciách či iných udalostiach minulého storočia vždy nemo asistovali davy. A ak nie davy, tak aspoň spriaznené, ba niekedy len náhodné zoskupenia občanov. Do scénického riešenia zapadajú aj dvojce vstupných dverí do hľadiska, ktoré sú využívané na vstupy postáv na scénu. Nad nimi sa nachádzajú premietacie plátna, na ktorých počas predstavenia možno sledovať dobové autentické fotografie, koláže politických alebo historických



„
Pre inscenáciu
nie sú nosné len
súdne procesy
a katastrofálne
dôsledky
totalitnej moci,
ale i viera, láska
k ľuďom, obeta
pre vyššie
ideály a láska
k najbližším.“

MILADA HORÁKOVÁ
— herci a tanečníci
ŠD Košice
foto J. Marčinský

MILADA HORÁKOVÁ
— A. Ďuránová
foto J. Marčinský

symbolov, resp. krátke filmové sekvencie potvrdzujúce čiastočne dokumentárny charakter tohto diela (pársekundové filmové prestrihy a koláže fotografií relatívne statickej povahy spracoval Anton Faraonov do podoby videa).

Scéna sa tiahne naprieč sálou a je na opačnej strane ukončená spustenými veľkorozmernými ríšskymi vojnovými vlajkami, ktoré sa časom menia na československé či sovietske. Hrací priestor pokračuje i za chrbtami časti divákov, kde visia symbolické povrazy pre odsúdencov režimu. Spoza divákov takisto prichádzajú a strácajú sa tam osamotené dobové postavy (sudca, kat, Masaryk, Beneš, Horákovvej dcéra, manžel či sestra...). To, čo sa deje v pozadí, sa odráža v zrkadlách po bokoch hracej plochy. Tá je spočiatku oplatená konštrukciou, ktorá sa, symbolicky, rovnako ako každý prebiehajúci režim, dá jednoducho zložiť i rozložiť len ľudskou silou. Pod vlajkami sú železné konštrukcie, kliecky, ktoré znázorňujú raz tribúny, raz väzenie, inokedy sa premieňajú na krížovú cestu či máry.

Vizuálnu stránku inscenácie naplňajú dominantné farby ako čierna, červená, biela a sivá. V tomto spektre sa nachádzajú aj kostýmy Andrija Sukhanova, ktorý na jednej strane pristupuje k odevom ilustratívne – postavy nosia vojenské či policajné uniformy, gardistické kožené kabáty, pionierske rovnošaty, väzenské oblečenie a podobne, ale i preexponovane cez kostým interpretuje situáciu, keď odeje nacistických trýzniteľov v štýle sado-maso. V podobnom duchu sú aktéri v davových scénach po oslobodení odení do jednoduchých svetlých zvrškov a pripomínajú duchov vracajúcich sa na tento svet. Hoci ide o inscenáciu baletného súboru, do ktorej je zakomponovaný takmer celý ansámbeľ, ide skôr o pohybové ako baletné či tanečné dielo. Tanečníci tvoria davové scény, doplňajú obraz doby, dokresľujú opisy diania, dávajú len impulzy



„
Hoci je
inscenácia
náročným
stvárním
silnej myšlienky,
ostáva
očakávaným
štandardom
Šothových
realizácií (...)
podobného
charakteru
v Štátnom
divadle Košice.“

MILADA HORÁKOVÁ
— J. Kuka, A. Ďuránová,
herci a tanečníci
ŠD Košice
foto J. Marčínský

pre emocionálnu náplň výpovede. Choreograf Šoth im predpísal minimalistické pohyby, presné gestá, výrazy tváří, jednoduché choreografie bez prudkého vybočenia z vopred danej línie. Vzniká takmer spartakiádny dojem. Výborní tanečníci a tanečnice súboru nemajú veľkú možnosť ukázať svoje individuálne tanečné majstrovstvo. Sólisti a sólistky sa mihnú v epizódnych postavách osobností doby. Sú skôr len symbolmi, náznakmi kontextu, ako skutočnými reprezentantmi historických postáv. Svoje miesto tu majú i detské postavy.

Choreografia a vlastne celá inscenácia sa pokúša jednak šokovať (napr. scény s odbavovaním sa nacistov, mučením a iné) – čo v prípade Šothových „choreo-réžii“ je už akosi normou –, ale najmä

emocionálne otriasť divákmi, ich historickými poznatkami a ich (ne)vedomím o zvrátenosti akéhokoľvek totalitného systému a manipulácii ľudí a s ľuďmi v ňom. Je to inscenácia o tom, ako môže jedna bytosť presvedčená o svojej pravde podkopať základy totality a narušiť jej odolnosť; o tom, že červík pochybností práve prostredníctvom takýchto ľudí a ich silných osudov nahlodá i najodolnejší systém. O tom však často svedčí až historická a politická rehabilitácia osobností.

Ozvláštnením je i opätovné zakomponovanie tentoraz troch činohercov-netanečníkov do inscenácie. Alena Ďuránová, ktorá stvárnila ústrednú postavu a už má skúsenosť so Šothovým spôsobom práce, podala vrstevnatý výkon

MILADA HORÁKOVÁ
— A. Ďuránová, herci
a tanečníci ŠD Košice
foto J. Marčínský

**1 Ďuránová sa
alternovala s Tatianou
Pauhoufovou
v Denníku Anny
Frankovej. Malo
to tak byť aj
v tejto inscenácii,
napokon však
Pauhofová postavu
nenaštudovala.**

a stvárnila Miladu Horákovú ako komplexnú osobnosť. Ukazuje ju ako ženu, matku, političku, ale najmä demokratku do špiku kosti, ktorá nie je ochotná zaprieť svoje presvedčenie. Aj pri statických výpovediach pred súdom, deklamácií Horákovej známych i menej známych výrokov či úryvkov z korešpondencie, ako aj pri fyzických scénach mučenia, väznenia, ale i stretnutiach s rodinou zachováva dôstojnosť postavy a zároveň dokáže predviesť i hĺbku jej emócií, napríklad pri úvodnej scéne rozlúčky s rodinou alebo pri záverečnej scéne písania listu dcére.

Ďalší dvaja herci Jakub Kuka zo súboru Činohry a hostujúca Vanda Tureková hrajú svoje negatívne ladené kategórie postáv (žalobcovia, kati, dozorcovia, tajní, NKVD, fašisti...) presvedčivo, drsne, bez náznaku emócií, doslova ako stroje. Spomínanú viacžánrovosť diela dopĺňajú spevácke vstupy Anety Hollej v postave matky. Hudba je výberom zo starších skladieb Michaela Kocába (ako odkazu na totalitu), nových elektronických kompozícií Jonatána Pastirčáka (podčiarkujúcich vnútorný, búrlivý, emotívny svet Milady Horákovej) a častí skladieb klasickej hudby (Bach,

Wagner,...), ktoré zaznievajú na väčších plochách, než je bežné aj pre tanečné divadlo. Hudobným dramaturgom bol aj tentoraz Ondrej Šoth.

Jedna zložka zapadá do druhej. Počas predstavenia trvajúceho asi deväťdesiat minút sa dá prostredníctvom dramatických aj ilustrujúcich obrazov a jednej línie z Horákovej života prejsť cez štyri politické systémy 20. storočia v Československu: rodiacu sa demokraciu, fašizmus, socializmus až po mladú, opätovne nájdenú demokraciu konca storočia. Pre inscenáciu však nie sú nosné len súdne procesy a katastrofálne dôsledky totalitnej moci, ale i viera, láska k ľuďom, obeta pre vyššie ideály a láska k najbližším. Tá sa pomenuje na záver prostredníctvom citácie z listu, ktorý Milada Horáková napísala tesne pred popravou a jej dcére bol doručený až po niekoľkých desaťročiach.

Hoci je inscenácia náročným stvárním silnej myšlienky, ostáva očakávaným štandardom Šothových realizácií, ktorý neprekonáva doteraz uvedené tituly podobného charakteru v Štátnom divadle Košice. Aj napriek evidentnej snahe inscenátorov je samotný osud Milady Horákovej a historický kontext jej života emočne pútavejší a príťažlivejší než jeho divadelné spracovanie. To je dokonca svojou expresívnosťou a naturalizmom na hranici prístupnosti a je určené pre náročnejšieho, historicky rozhladeného a najmä a v prvom rade poučeného diváka. ♣

O. Šoth: Milada Horáková

libreto Z. Mistríková, O. Šoth dramaturgia
Z. Mistríková réžia, choreografia, hudobná dramaturgia
O. Šoth scéna J. Daubrava, M. Daubrava kostýmy
A. Sukhanov hudba J. Pastirčák účinkujú A. Ďuránová,
B. Horák, A. Sukhanov, S. Iegorov a ďalší
premiéra 14. február 2020, Malá scéna Štátneho
divadla Košice



Lucia Lejková
divadelná kritička

Trochu iný Lorca

Z pôvodného Domu Bernardy Alby ostal v Nitre iba Dom. Tvorcovia inscenácie jubilujúceho Divadla Andreja Bagara totiž neuviedli naštudovanie Lorcovej hry v tradičnom zmysle slova. Prostredníctvom tejto drámy plnej žien tlmočia príbeh muža – do svojej verzie poslednej Lorcovej hry „obsadili“ aj samotného autora, ktorý vo väzenskej cele čaká na popravu. O čo hlbšie rozkrývajú, čím bol Lorca svojej dobe nepohodlný, o to jasnejšie sa črtá, že nejde iba o spomienkový pesimizmus, ale že tvorcovia majú zacielené na súčasnosť.

Že nejde o doslovné naštudovanie, je zrejmé už z predlohy. Dramatička Anna Saavedra vo svojom texte, ktorý vznikol priamo pre nitrianske divadlo, kombinuje viacero zdrojov. Pôvodný text *Domu Bernardy Alby* prepája s autorskými pasážami, v ktorých navyše využíva úryvky z Lorcovej surrealistickej drámy *Publikum*. Konceptia, ktorá môže na prvý pohľad vyzeráť komplikovane, nie je hádankou. Režisér Marián Amsler ju čitateľovi bulletinu rozkrýva na rovinu – „Lorca si predstavuje svoju poslednú hru, akoby sa odohrávala pred jeho očami. Jeho cela sa v jeho predstavách mení na divadlo a on je režisérom poslednej inscenácie *Domu Bernardy Alby*, ktorú má možnosť vidieť.“ Tvorcovia nasledujú cestu, ktorú im ponúkla paralela medzi peripetiami Lorcových postáv a jeho vlastným životom. V takejto úprave Lorcovej hry známej metaforou despocie je túžba štvorice sestier (tvorcovia zredukovali ich počet) po slobode naliehavejšia a tyrania, ktorú musia znášať, vypuklejšia. Lorca sa pomyselne stáva piatou dcérou Bernardy Alby a Bernarda zasa stelesnením spoločnosti, ktorá umelcovi nedala dýchať, rovnako ako aj režimu, ktorý ho popravil.

Témou inscenačného tímu nie je iba politické presvedčenie intelektuála a antifašistu.

Federico García Lorca, Anna Saavedra
DOM

V sprievodných materiáloch tvorcovia pripomínajú, že jedným z dôvodov, prečo Lorca „nevyhovoval“ nastupujúcemu režimu, bola jeho homosexualita. Práve v téme inakosti nachádzajú ďalšiu z nosných tém. Lorca, tak ako Bernardine dcéry, nemôže žiť podľa vlastných pravidiel, aj jeho zväzujú bigotné a dobové konvencie. Kým Bernardine dcéry by dnes boli omnoho slobodnejšie, pre ľudí neheterosexuálnej orientácie je situácia menej priaznivá. Ak vezmeme do úvahy aj predvolebné obdobie, v ktorom inscenácia vznikala a mala svoju premiéru, za koncepciou sa dajú tušiť seriózne obavy zo stúpajúcich preferencií extrémistickej strany, z neustálych homofóbnych prejavov v spoločnosti či únava z politického zneužívania problematiky práv LGBTI ľudí. Jednoducho všeobecná frustrácia z toho, že aj do tunajšieho „domu“ preniká svieži vánok iba veľmi ťažko. Nehovoriac o tom, že v povolebnom období sa zdá, že namiesto krokov vpred zvažujeme tie vzad.

Ked' Lorca režiruje a nerežiruje

Inscenáciu by sme mohli pomyselne rozdeliť na scény, keď Lorca „režiruje“ a keď „nerežiruje“. Výjavy, ktoré odkazujú na umelcov život (autorské pasáže Anny Saavedra), sa prelínajú s výstupmi

„
Lorca sa
pomyselne stáva
piatou dcérou
Bernardy Alby
a Bernarda zasa
stelesnením
spoločnosti,
ktorá umelcovi
nedala dýchať...“

DOM
— P. Oszlík,
N. Dékány,
D. Kuffelová
foto L. Kotlár

z jeho drámy a Lorca (Peter Oszlík) je počas celého trvania inscenácie prítomný na javisku. Línia jeho príbehu inscenáciu rámcuje, kým *Dom Bernardy Alby* je jadrom, akousi Lorcovou vnútornou výpoveďou rozdelenou na niekoľko častí. Bernardine dcéry v nich fungujú ako chór myšlienok a pocitov autora, Lorcove repliky sa prelínajú s replikami túžiacich dcér aj ich väznenej starej matky Marie Josefy.

Keď Lorca „nerežiruje“ svoj *Dom Bernardy Alby*, v jeho cele ho navštevujú známi aj bezmenní muži. Vedie tak dialógy s kulisárom aj s osobami zo svojej minulosti – s boxujúcim Luisom Buñuelom, excentrickým Salvadorom Dalím, s milencom Rafaelom –, ktorí ho vystríhajú pred tým, čo sa blíži, a presvedčajú, aby odcestoval z krajiny. Popri nich do Lorcovej cely vtrhne aj jeho súčasnosť v podobe bezcitného príslušníka falangistickej strany s homofóbnym pamfletom a nakoniec jeho

kat (všetkých mužov stváraňuje Tomáš Stopa). Práve v týchto pasážach Anna Saavedra viackrát využíva citácie z *Publika*, drámy, ktorú Lorca označoval za nemožnú – neinscenovateľnú a ktorá zamestnáva lorkistov z viacerých dôvodov. Jednak otázkou, či jej skutočne sedí prívlastok surrealistická, ale najmä svojím obsahom – úvahou, ako presne interpretovať komplikovanú a mnohoznačnú hru, ktorá narába s motívom homosexuálnej lásky a uvažuje o možnostiach divadla vo vzťahu k jeho vlastným konvenciám a vkusu publika. V obidvoch otázkach vystupujú do popredia práve mantinely tzv. spoločenskej prijateľnosti či možnosti slobodného vyjadrenia a prejavu. Popri citáciách, ktoré umocňujú tematický boj s tabu, autorka v týchto dialógoch pracuje aj s ďalšími odkazmi na Lorcov život, napr. odkazuje na kauzu súvisiacu s filmom *Andalúzsky pes*, ktorý Lorca vnímal ako



DOM — A. Sabová, P. Oszlík, B. Andrešičová
foto L. Kotlár

osobnú urážku a ku ktorej sa dotknutý umelec vracia aj v predsmrtnom dialógu s Buñuelom.

Keď naopak „režíruje“, so svojimi postavami cíti, pozoruje ich, navádza na jednotlivé akcie, koriguje a miestami aj zasahuje do diania – napríklad do poslednej chvíle sa zakrádajúci priestorom rozhoduje o tom, u ktorej zo sestier sa nájde ukrytá fotka Pepeho Romana, až ju napokon vloží do rúk Martirio. Inokedy zo seba urobí rekvizitu – telo zosnulého Antonia Mariu Benavida. So svojimi hrdinkami prežíva dej *Domu Bernardy Alby* až do samotného konca a po Adelinej smrti odchádza v ústrety tej vlastnej.

Lorca vs. tiene

Dom je inscenácia, ktorá na prvý pohľad zaujme sugestívnou vizuálnou podobou. Je to napokon charakteristika platná pre mnohé Amslerove spolupráce so scénografom Jurajom Kuchárekom aj kostýmovou výtvarníčkou Marijou Havranovou. Uprostred tmavého interiéru, kam, podľa Bernardiných inštrukcií, nemá šancu preniknúť ani závan čerstvého vzduchu, nápadne žiari pomarančovník, ktorý tak ako aj ďalšie scénické prvky nesie viacero významov. Funguje ako odkaz na rozpálenú letnú Andalúziu aj ako symbol vášne a nedosiahnuteľnej „šťavnatosti“ života, po ktorej všetky postavy až obsesívne túžia, zároveň je vedľa

vyprahnutých postáv tým „najživším“ prvkom na scéne. Ponurosť tunajšieho *Domu* totiž nie je iba metaforická. Priestorom obohnaným tmavými tehlovými múrmi sa plížia ženy odeté do smútočnej čiernej, ktoré vďaka líčeniu a nasvieteniu evokujú príznaky – Lorcove predsmrtné príznaky, ktoré ho sprevádzajú jeho divadelným danse macabre.

Práve ako tiene, ktoré sa pohybovali vždy v tichosti a vždy odeté v čiernej, opísal Lorca dcéry svojej susedy, ktorá bola jeho inšpiráciou pri písaní *Domu Bernardy Alby*. Aj ona držala svoje dcéry ako rukojemníčky povinného smútenia. Nitrianskym javiskom sa v týchto intenciách zakráda chór tieňov – mátožných bytostí túžiacich po slobodnom živote. Ich masky a kostýmy majú tiež viacero významových vrstiev. Marija Havran pracuje so v zásade jednoduchým, no veľmi funkčným princípom obliekania jednotlivých ženských postáv, ktoré podčiarkuje ich charakter a zároveň odkazuje na postupnú emancipáciu žien (oslobodzovanie v odievaní) a s tým súvisiace puritánstvo, resp. postupnú otvorenosť telesnosti a sexualite. Od miestnej generálky Bernardy v napoleonskej uniforme cez najstaršiu dcéru – bohatú, no prudérnu Angustias v upätej, ale honosnej krinolíne, až po najmladšiu, najdrzejšiu a vo vnímaní ostatných „najhriešnejšiu“ Adelu v koženej sukni s vysokým rázporkom a v priehľadnom tope. Kostýmy sa na podobnom princípe postupne menia, s pomyselným odlupovaním vrstiev sa postavy obnažujú aj fyzicky – kým Angustias ostáva v snehobielej krinolíne, Adela iba v spodnej bielizni.

Nitriansky *Dom* je inscenáciou s pozoruhodným kolektívnym hereckým výkonom. No treba zdôrazniť, že pútajú najmä predstaviteľky ženských hrdiniek. Hoci je hlavnou postavou tejto koncepcie v zásade Lorca, gro inscenácie tvoria obrazy z *Domu Bernardy Alby*. Rozloženie síl má tak logický dôsledok v tom, že v príbehu dramatika jeho predstaviteľa Petra Oszlíka herecky vtlačí do úzadia kolektív žien.

„**Nitriansky Dom je inscenáciou s pozoruhodným kolektívnym hereckým výkonom.**“

DOM

— D. Kuffelová,
B. Andrešičová,
N. Dékány, A. Sabová,
L. Barilíková, P. Oszlík
foto L. Kotlár



Napriek úsečným výňatkom a úpravám z originálneho *Domu Bernardy Alby* po obsahovej stránke neubúda. Príbeh odohrávajúci sa medzi múrmi Lorcovej cely obsiahne kľúčové momenty a témy drámy. Samotný javiskový tvar je sériou obrazov, ktoré tvorcovia kreujú ako výtvarné kompozície. Stiesnený priestor upriamuje pozornosť na prácu hercov a herečiek s mimikou, odtieňmi celkového výrazu bez veľkých gest a schopnosť pretlmočiť veľa aj s minimom vonkajškových prostriedkov. Nevyhnutnosťou je schopnosť strihu a plynulých prechodov z realistickejších polôh do tých štylizovanejších, z chórických, často pohybových sekvencií do situácií, v ktorých sledujeme diferencovanú skupinu žien. Tie riadi Bernarda Daniely Kuffelovej, ktorá prísny, povýseneckým a neústupným spôsobom a pohľadom rozdáva rozkazy ako plesnutia bičom. Sekunduje jej uštipačná a žoviálna Poncia (tvorcovia zlúčili postavy Slúžky a Poncie do jednej) Evy Pavlíkovej, ktorá má pre Bernardine dcéry oveľa viac pochopenia aj vlúdnych slov, no Bernarde sa nedokáže postaviť. Prvá však tuší tragický koniec a cíti, že sestry síce spočiatku utužuje spoločný nepriateľ a strach, no zároveň čoraz viac rozdeľuje závisť a vzájomná

nevraživosť. Tá postupne pohlcuje všetky: prudérnu Angustias Lenky Barilíkovej s neustálym prestrašeným výrazom, krehkú a medzi sestrami málo pribojnú Magdalénu Andrey Sabovej, ktorej frustrácia ústi až do sebapoškodzovania, tiež Martirio Barbory Andrešičovej so zastretým, miestami až maniakálnym pohľadom, ktorá popri všetkých úskaliach zápasí aj s vlastným telesným hendikepom, aj odhodlanú, rebelujúcu Adelu Nikolett Dékányovej, ktorá v túžbe po živote namiesto ubíjajúceho prežívania neváha porušiť všetky pravidlá, no vo vlastnej tvrdohlavosti sa azda najviac podobá svojej matke.

Nitriansky *Dom* je premyslená hra s motívmi z Lorcovho života a tvorby, inscenovaná analýza, v ktorej majú všetky odkazy opodstatnenie a logiku. Napriek svojej ucelenosti (alebo práve v jej dôsledku) však inscenácia zanecháva dojem dômyselnej, no do seba uzavretej skladačky. Akoby to, čo prenikne za štvrtú stenu pomyselné cely, ostalo iba v rovine konštatovania. Zámerne píšem dojem, lebo aj toto je situácia, ktorá nastala v dôsledku koronakrízy. Pred svojím nevyhnutným zatvorením divadlo stihlo odohrať len premiéry inscenácie a táto recenzia vznikla z jediného videnia, čo je v danom prípade málo. Žiada si dôslednejší divácky reparát. Verme, že naň bude šanca čoskoro. Amslerov *Dom* si ho totiž zaslúži. 🍷

F. Garcíja Lorca, A. Saavedra: Dom

preklad V. Oleríny, M. Amsler dramaturgia
M. Špalová, M. Žiaková réžia M. Amsler scéna
J. Kuchárek kostýmy M. Havran pohybová spolupráca
S. Vlčeková hudba I. Acher účinkujú D. Kuffelová,
Ž. Martišová, L. Barilíková, A. Sabová, B. Andrešičová,
N. Dékány, E. Pavlíková, P. Oszlík, T. Stopa
premiéra 6. a 7. marca 2020, Štúdio Divadla Andreja
Bagara v Nitre

Margareta Sörenson

divadelná a tanečná kritička, prezidentka AICT/IATC

Všetko, čo robíme, je zvláštne

V marci 2020 všetko zdanlivo vyzeralo rovnako, ale nič nebolo také ako mesiac predtým. Divadelné budovy, múzeá, koncertné siene, ulice a parky – všade ticho a prázdnota. Ozvena vo foyeroch divadiel, opustené kaviarne – miesta zbavené života. Nikde žiadni zamestnanci ani publikum. Herci, tanečníci, hudobníci a personál nemohli vykonávať svoju každodennú prácu v divadlách, skúšobniach či v tréningových priestoroch. Môžu ako profesionáli vôbec prežiť? Ako ďalej existovať – ekonomicky, ale aj odborne?

Za ostatných sto rokov to boli hlavne vojny a revolúcie, ktoré vždy a znova dokázali otriasť svetom. Posledným prípadom, keď celosvetová pandémia zasiahla obyvateľov tejto planéty, bola španielska chrípka v rokoch 1918 – 1920. Obete boli väčšinou mladí ľudia vo veku dvadsať až tridsať rokov a ich počet dosiahol približne päť percent svetovej populácie. Obetí teda bolo omnoho viac, ako má na svedomí koronavírus, aspoň zatiaľ. Nová umelecká forma – kinematografia – bola z pohľadu divadelníkov zrejme považovaná za zdroj oveľa väčšieho stresu ako samotná pandémia. Divadlo prežilo a za ďalších sto rokov sa mu podarilo preniknúť aj k nedostupným skupinám obyvateľstva, scénické umenia sú dnes distribuované medzi ľuďmi „demokratickejším“ spôsobom. Napríklad také divadlo pre mládež bolo dlho vyhradené iba pre tých, ktorí si to mohli dovoliť.

A aj v čase pandémie koronavírusu sa ukázala jeho sila. Po záchvevoch prvých dní a týždňov bolo zrejme, že láska k umeniu, potreba skúšať a úcta k profesijným

preklad Ivan Lacko

identite boli silnejšie ako deprimujúce správy o úmrtiach. Netrvalo dlho a sociálne médiá priam prekypovali nápaditými videami zobrazujúcimi tanečníkov klasického baletu pri každodennom tréningu – doma, v kuchyni. Po šoku prišla vlna premýšľania a prehodnocovania, ktorá priniesla nové a kreatívne nápady: Urobme niečo! Akcia!

A čo kritici? Aj divadelní kritici žijú svoje životy na miestach, kde sa tvorí múzické umenie. Ich pracovným teritórium je priestor kdesi medzi divadlom a divákmi, v tlači, v knihách. A tak netrvalo dlho a kritici na situáciu zareagovali – ako jednotlivci aj ako kolektívy. Keďže AICT/IATC (Medzinárodná asociácia divadelných kritikov) je založená na existencii národných asociácií, čoskoro sa ukázalo, že jej jednotliví členovia sa vo svojom kultúrnom kontexte začali aktívne zúčastňovať na diskusiách o problémoch, ktoré priniesla

KNITTING PEACE (Cirkus Cirkör)

foto M. Bäcker



ČAKANIE NA GODOTA (Kantonská opera, Tencent Arts)

foto archív projektu

pandémia koronavírusu. Americkí kritici (združení v asociácii ATCA) okamžite mnohým múzickým umelcom odkázali: Nie ste sami! Sme s vami!

Indická kritička Deepa Punjani na svojom portáli písala správu, ako indická tanečnica formou tanca poskytovala inštrukcie o tom, ako si správne umývať ruky, a ponúkala komentár k celej pandémii s hlavným odkazom: „Nemajte strach! Ale udržte si pokoru.“

Critical Stages, online časopis AICT/IATC, zozbieral reakcie kritikov z celého sveta, ktoré budú publikované v najbližšom čísle. Ďalšie číslo, naplánované na koniec tohto roka, bude obsahovať sekciu s esejami o dosahu pandémie na performatívne umenie. Na domovskej stránke AICT/IATC bola vytvorená nová sekcia s názvom *Corona Special*, v ktorej jednotlivé národné asociácie informujú o svojej práci a vzájomne sa inšpirujú.

V niektorých európskych krajinách si ministerstvá kultúry a fondy na podporu umenia rýchlo uvedomili potrebu vytvorenia špeciálnych fondov, ktoré v čase koronakrízy môžu byť použité na podporu umelcov, autorov i kritikov. A kritici začali podávať žiadosti o podporu! Vo Švédsku sa asociácia divadelných kritikov chystala udeliť za rok 2019 tri výročné ceny v oblasti divadla, tanca a divadla pre mládež – v danej situácii sa však rozhodli zorganizovať podujatie ako live stream. Hostiteľmi

podujatia tak boli divadlá, v ktorých vznikli víťazné inscenácie. Kráľovská opera v Štokholme zaangažovala tím filmárov, aby nakrútili rozhovor dvoch kritikov s laureátom ceny za tanec Alexandrom Ekmanom, medzinárodnou uznávaným umelcom, choreografom minuloročnej produkcie s názvom *Eskaapist*.

V Číne bolo streamované predstavenie *Čakanie na Godota* v réžii Wang Chonga, v koprodukcii Kantonskej opery a spoločnosti Tencent Arts. Všetky štyri postavy slávnej hry boli naživo streamované zo štyroch rôznych miest, pričom jedným z nich bolo mesto Wu-chan, v ktorom sa celá pandémia koronavírusu začala. Réžisér po predstavení, ktoré sledovalo 180 000 divákov, „vyzval na slobodné uvažovanie o budúcnosti divadla“. Čínski kritici tiež zorganizovali streamovanú diskusiu, na ktorej Wang Chong a Peng Tao (člen medzinárodného výboru AICT/IATC) diskutovali na tému „Keď dráma nie je prezentovaná v divadle“.

Tilde Björfors, umelecká riaditeľka Cirkusu Cirkör, má na máj 2020 množstvo nových plánov po tom, čo bolo zrušené turné, ale aj nové predstavenia tohto súčasného divadelného cirkusu. Inscenácia *Circus Days and Nights* mala byť obzvlášť zaujímavým projektom, pre ktorý zložil hudbu Philip Glass a ktorý by zrejme slávil veľký medzinárodný úspech. Predstavenie sa však odložilo na rok 2021. Tilde Björfors k tomu povedala: „Všetko, čo robíme, je zvláštne.“ Uvedenie nového predstavenia cez aplikáciu Zoom – veď to je čudné! Ale nejako to funguje. A kríza aspoň jasne odhalí spôsob, akým fungujeme. Kríza nám tiež umožní zamyslieť sa nad vecami a ukáže nám, že mnohé budeme musieť prehodnotiť.

Profesia divadelného kritika spočíva v tom, že kritik musí predstavenie vidieť a počuť, zanalyzovať a ohodnotiť, a po diskusiách ho reflektovať. Nový fenomén streamovaného divadla či tanca však kladie prirodzenú otázku – je to ešte živé predstavenie? Alebo je to film? Je to len vysielanie alebo je to rovnaké predstavenie ako zvyčajne? Alebo ide o novú javiskovú formu? Čo sa tým pre nás vlastne mení? **♣**

Deepa Punjani

teatrologička a divadelná kritička

preklad Ivan Lacko

COVID-19 a performatívne umenie v Indii: výzvy a príležitosti

Ak vezmeme do úvahy všetky dôsledky koronakrízy v Indii a jej dosahy na rôzne skupiny, triedy a oblasti, tak umenie a umelci na tom nie sú najhoršie. Dalo by sa dokonca povedať, že kríza im prináša príležitosť prehodnotiť ich prácu a lepšie porozumieť ekosystémom, na ktoré sú odkázaní. Dnešná tragédia prináša zúčtovanie, ale takisto aj priestor pre uvedomenie si širšieho kontextu. Myslím tým možnosť zmeniť svoj prístup a definovať ho nanovo. Umelci to predsa vždy vedeli najlepšie.

V prvom rade však táto kríza opätovne odhalila, aký fragmentovaný, krehký a nestabilný je systém podpory umelcov v Indii, a to obzvlášť umelcov živých umení, odkázaných na divákov a ich priazeň. Je preto nevyhnutné vziať do úvahy nielen špecifické okolnosti súčasnej krízy, v ktorej ide predovšetkým o otázky zdravia ľudí, ale aj preskúmať situáciu z viacerých uhlov pohľadu.

Problémy nad krízou

Aj dnešná kríza indického umenia je v podstate vyvrcholením dvoch problémov, ktoré pomenoval Jawhar Sircar, bývalý indický minister kultúry. Ide o neexistenciu kultúrneho vlastníctva a stratu historickej pamäti. Dnes by sme k nim mohli pridať aj podkopávanie podstaty fungovania kultúry v Indii, ktoré prebieha prostredníctvom otvorených i skrytých aktivít, veľakrát priamo v kuloároch moci, ale aj na sociálnych sieťach či vonku na ulici.

Každý ďalší deň tejto krízy o čosi prichádzame. Napríklad – stáva sa, že niekde vymrie jazyk a s ním vymrú aj ľudia, ktorí tým jazykom hovorili príbehy. Literárny

vedec, teoretik kultúry a aktivista Ganesh Devy povedal, že za ostatných 60 rokov v Indii vymrelo okolo 250 jazykov. Dnes, keď nás šokujú počty úmrtí na následky ochorenia COVID-19, môže takáto štatistika pôsobiť až banálne. V kontexte fungovania umenia a kultúry v Indii je to však irónia osudu. Keď vymierajú jazyky, vymierajú celé kultúry. Ich ľudia sa stávajú neviditeľnými a upadajú do zabudnutia. Jazykové vojny pritom kedysi takmer zničili čerstvo nezávislú Indiu. Bol to boj nielen o kultúru, ale aj o identitu. V Indii totiž dodnes neexistuje kolektívne vlastníctvo jazykov, kultúr či kultúrnych artefaktov. Práve strata historickej pamäti a neexistencia kolektívneho vlastníctva spoločne ublížili aj systému štátnej podpory a v podstate zabránili vzniku dobrých politických stratégií v oblasti umenia či tradičných remesiel.

Keďže sa dnes nachádzame na kritickej križovatke, takéto spojenie (navyše ešte zvýraznené rokmi apatie, byrokracie, absencie výrazných skupín presadzujúcich záujmy umelcov, resp. konsenzu vychádzajúceho z vôle komunit) spôsobilo, že umelci a remeselníci si v krízových situáciách nemajú ako poradiť. Súčasná kríza to pomaly a bolestivo potvrdzuje. Reakcia a pomoc, hoci aj prichádzajú v dobrom úmysle, sú skôr sporadické, fungujú na ad hoc báze a v najlepšom prípade sú iba dočasné. Umelci, ktorí sú súčasťou nejakej komunity, si môžu pomáhať aspoň navzájom. Ale zoči-voči biede a hladu sa aj mnohé umelecké komunity dostali do veľmi ťažkej situácie.

Pokusy o centralizáciu bez ochoty zmysluplne a udržateľne zapojiť miestne kultúry sa ukázali ako kontraproduktívne, prebyrokratizované, presýtené ľahostajnosťou a nezáujmom. Stratégie implementované zhora sú navyše vždy najviac náchylné na ideologické



Tradičné indické divadlo Koodiyattam.
foto K. Jawaharji

zneužitie. Mikrokultúry sú pritom oveľa viac ohrozené ako zložky viditeľnej kultúry. Tie získali podporu, pretože sa predpokladá, že priťahujú turistov a sú speňažiteľné. Podobné prístupy posilňujúce hierarchizáciu majú dominantné postavenie v celej indickej spoločnosti. Je zaujímavé, že pokým kinematografia je aktuálne podľa indickej ústavy v jurisdikcii centrálnej vlády, divadlo a dráma sú v gescii konkrétneho štátu. Každý štát v Indii má preto slobodu budovať kapacity v múzickom umení, ako uzná za vhodné. Umelci sú preto závislí najmä od podpory štátu, v ktorom majú trvalý pobyt a v ktorom pracujú. A kríza vyvolaná ochorením COVID-19 odhaľuje rôzne úrovne (ne)pripravenosti štátov pomáhať svojim umelcom. Iba náležitá a celoštátna analýza situácie by mohla ukázať, do akej miery má konkrétny štátny celok zavedený systém opatrení pre umelcov, fungujúcich v bežných časoch, ako aj v takých výnimočných situáciách, ako zažívame v súčasnosti.

Špecifiká a rozdiely

Indovia nikdy neboli príliš vnímaví voči iným kultúram okolitých krajín, no India je jedinečná práve tým, že ju živá kultúra doslova spolutvorí. Na rozdiel od západných, respektíve eurocentrických kultúrnych

modelov vytvárajúcich diela, ktoré stačí „vidieť“ a netreba na nich priamo participovať, ázijské a africké umenie sa stalo neoddeliteľnou súčasťou života svojich národov, najmä vďaka prvkom rituálu. Vo veľkej krajine, ako je India, tak dochádza k neustálemu premiešavaniu, vzájomným interakciám, či dokonca kolíziám starej a novej kultúry, pričom prejavy kultúry sú v jednotlivých oblastiach odlišné, hoci sú od seba vzdialené len pár kilometrov. Aj preto sa divadlo v Indii nedá zovšeobecniť či vykresliť v hrubých čiarach a akákoľvek debata o ňom sa musí začať úvahou v historických, geografických a kultúrnych súvislostiach. Preto akékoľvek premýšľanie o problémoch, s ktorými sa divadelní umelci či súbory stretávajú, môže mať zmysel iba vtedy, keď dokážeme vziať do úvahy sociokultúrne a ekonomické špecifiká, v ktorých konkrétne divadlá fungujú. V rámci jednotlivých regiónov, jazykov, dialektov a kultúr v Indii sa všeobecne používa nasledovná klasifikácia divadiel: ľudové, klasické, pouličné a moderné/súčasnú. Takáto klasifikácia je však iba orientačná a určite nie je vyčerpávajúca. Pre účely tohto článku poslúži iba na to, aby som mohla podčiarknuť dôležitosť faktu, že ľudový umelec z dediny v štáte Rádžastán bude postihnutý krízou celkom inak ako herec v meste Mumbai, ktorý občas hrá aj v angličtine. Podobne ľudový umelec zo štátu Maháraštra bude mať úplne inú skúsenosť ako ľudový umelec zo štátu Kerala. Dokonca aj pri porovnaní v rámci jednotlivých miest vystúpi do popredia faktory, ktoré budú špecifické a treba ich brať do úvahy. V tradičných a ľudových umeleckých komunitách už do istej miery existuje povedomie o danej situácii. Ľudoví umelci v Maháraštre napríklad hrajú osem mesiacov v roku – s výnimkou štyroch mesiacov monzúnovej sezóny. Zvyčajne sú členmi súboru, ktorý riadi ich zamestnávateľ (tzv. *malak*). Ľudoví umelci, ktorí majú zdroj príjmov aj z práce na farme, sa vrátia do zamestnania, ale sú aj takí, čo nemajú túto možnosť. Štát Mahaáraštra, napríklad, podporuje ľudových (a iných) umelcov v rámci ročných balíkov rozdeľovaných prostredníctvom viacerých programov. Avšak v súčasnej kríze to nestačí, obzvlášť ak aj samotný štát bojuje s nedostatkom prostriedkov.

Rôzne iniciatívy

Folklorista Ganesh Chandanshive z Katedry ľudového umenia akadémie Lok Kala na Univerzite v Mumbaji dobre pozná jednotlivé programy a balíky podpory kultúry v štáte Maháráštra, priznáva však, že podávanie žiadostí a proces získania týchto prostriedkov nie je jednoduchý a vyžaduje splnenie viacerých kritérií. Umelci pritom často o takýchto možnostiach finančnej podpory ani nevedia. Chandanshive sa teda obáva o zdravie aj možnosť ľudových umelcov zabezpečiť si v čase krízy živobytie. Napriek tomu neočakáva, že by preťažený štát niečo vyriešil. Práve štát Maháráštra, v ktorom sa nachádza aj Mumbai, bol koronavírusom zasiahnutý najviac. Prasad Kambli, marátsky divadelný producent a prezident organizácie Akhil Bhartiya Marathi Natya Parishad, (ktorá každoročne organizuje veľké stretnutie súborov marátskej drámy) a jeho kolegovia sa rozhodli, že sa nebudú v tejto situácii spoliehať na štátnu pomoc.

Pouličné predstavenie v Indii.
foto archív JOOINN



Spomínaná organizácia, ktorá funguje už viac ako sto rokov, spustila kampaň na získanie finančnej podpory s cieľom dosiahnuť sumu sto miliónov rupií (asi 1,22 milióna eur) na pomoc všetkým súborom a členom profesionálnych marátskych divadiel, od technikov až po menších producentov. Ešte pred spustením kampane začala organizácia rozdeľovať prídely základných potravín (strukoviny, ryža, olej...) a v tejto činnosti pokračuje aj naďalej. Keď prídu peniaze, rozdelia sa podľa potreby a dôležitosti. Systém je plne transparentný a umožňuje prístup k informáciám o prijímateľoch i výške finančnej podpory. Kampaň vychádza z jednoduchého a rozumného princípu, že marátsky divák, ktorý by si za bežných okolností kúpil lístok a videl predstavenie naživo, bude ochotný prispieť darom vo výške minimálne sto rupií (približne 1,20 eura). Oveľa dôležitejšie však je, že kampaň je komunitnou iniciatívou, v rámci ktorej sa medzi organizátorom, darcom aj príjemcom vytvorí vzájomný vzťah priamo súvisiaci s daným problémom.

Prečo je to dôležité? Takéto komunitné iniciatívy



Pouličné umenie v čase pandémie.
foto archív The Guardian

majú nielen väčšiu šancu na úspech, ale sú aj udržateľné – na rozdiel od jednorazových kampaní, v ktorých sú organizátori, darcovia a koneční prijímatelia od seba oddelení a spolupracujú len vďaka sprostredkovateľom. Finančné iniciatívy môžu mať ušľachtilé ciele, avšak budú mať iba dočasný efekt, ak nenájdu širší priestor pre angažovanosť. Akákoľvek iniciatíva, veľká či malá, momentálna alebo systematická, však má v tejto bezprecedentnej kríze určite svoj význam. V Indii existuje viacero rôznych iniciatív, ktoré organizujú jednotlivci, skupiny či dokonca firmy. Napríklad iniciatívu #ArtMatters, ktorej kampaň stále prebieha, realizuje Teamwork Arts – organizácia, ktorá pripravuje výzvy na financovanie tvorcov, predovšetkým ľudových umelcov z Rádžastánu. V jednom z propagačných videí vystupuje spevák a hudobník Kailash Kher – vo videu hovorí o neistote, ktorá vážne ohrozuje ľudových umelcov, pretože nie sú organizovaní a nenachádzajú sa v žiadnej z kategórií, aby mohli očakávať pomoc štátu. Mnohí umelci naprieč celým spektrom kultúry v Indii majú podobné obavy.

ADAA je crowdfundingová kampaň, v rámci ktorej sa podarilo zohnať financie pre 132 umelcov a ich rodiny z viacerých štátov na základe spolupráce s desiatimi umeleckými organizáciami v týchto štátoch. Organizátori uvádzajú, že každý umelec dostal 30 000 rupií (asi 366 eur) a hoci sa údaje o príjemcoch nezverejňujú, darcovia majú možnosť si tieto informácie vyžiadať. Okrem získavania financií pre iných poškodených umelcov sa však jednotliví umelci či dokonca celé skupiny tvorcov

zapájajú do spoločného úsilia prostredníctvom aktivít, ktoré vedia najlepšie: predstaveniami. Jednou z takýchto aktivít je napríklad online iniciatíva angažovaného umenia s názvom Art for a Cause, ktorú organizujú klasickí indickí tanečníci a hudobníci na Instagrame.

Zorganizovať sa a prehodnocovať

Skôr než kríza vypla divadelné svetlá v celom Mumbaji, bolo to azda jediné mesto svojho druhu na svete, s obrovskou scénou, na ktorej sa vždy konali predstavenia aspoň v štyroch rôznych jazykoch. Mumbai je zároveň aj obchodným centrom a uzlom zábavnej produkcie, v ktorom dominuje vychýrený filmový a televízny priemysel. Teraz sa všetka činnosť zastavila. Proces obnovy nebude bezbolestný, to je zrejmé už dnes.

Keďže každý umelec bojuje so špecifickými okolnosťami, teraz je ten správny čas zorganizovať sa, aby bolo možné definovať spoločné požiadavky umelcov a ochrániť ich práva. Umelci nesmú úplne stratiť dôveru v štát. Štát má voči nim zodpovednosť. A naopak, umelci majú povinnosť usilovať sa podať čo najlepší výkon – v procese prípravy aj pri vlastnom rozvoji. Vzťah medzi umelcami a štátom nebude nikdy jednoduchý, avšak nesmieme ho stratiť zo zreteľa. Súkromný sektor môže hrať v tomto procese dôležitú úlohu, ale má obmedzené možnosti a často až príliš selektívny prístup k podpore umenia v Indii.

Rovnako bude nevyhnutné, aby umelci sami prehodnotili svoju doterajšiu prax. Nedá sa očakávať, že svet po tejto kríze zostane rovnaký. Mnohých táto katastrofa pripraví o prácu a živobytie. Tí, ktorí prežijú, sa budú musieť omnoho viac zamerať na vnímanie svojho okolia a budú musieť preukázať viac ochoty vystúpiť zo svojej privilegovanej bubliny.

Vírus nám už ukazuje, ako sa svet môže stať izolovaným miestom plným strachu, ktoré vládám a technokratom priam ponúka jednoduchý recept na to, ako sledovať a ovládať ľudí. Existuje oveľa väčšie riziko, že naše občianske slobody a ľudské práva budú potlačené. Umelci sú tí, ktorí majú možnosť tomu vzdorovať – a my ostatní by sme im mali pomáhať. ♦

Gioia Battista
dramatička

preklad Viera Bartková

Talianske divadlo testované vírusom

Jedným zo slávnych pacientov nakazených koronavírusom vo vážnom stave je talianske divadlo. Má už istý vek – je jedným z najdlhšie existujúcich divadiel v západnej Európe. A takisto má pridružené závažné diagnózy – reformy kultúry v minulých rokoch spôsobili zníženie finančných prostriedkov pridelených umeleckému fondu FUS¹. Je pacientom, ktorého možno obetovať – v krajine s nulovým rastom a HDP, ktorý nedosahuje európske nároky, sa kultúra zanedbáva ako prvá.

Je to paradox, ale je to tak. Talianske divadlo, ktoré už teraz nie je v dobrom stave, riskuje, že sa z tejto krízy dostane v rubáši a bez pohrebu. Pre lepšie pochopenie súčasnej situácie sa musíme vrátiť v čase. Za posledné roky divadlo

ENEIDE, GENERAZIONI (Mitmacher, Verona)
foto archív divadla



v Taliansku postretla vrtkavá šťastena. Na jednej strane stojí „večne živá“ opera, ktorej Taliani vždy dominovali. Na strane druhej to bola práve činohra, počas fašistických rokov bojujúca s cenzúrou, aby následne podľahla Jej Výsosti Televízii, ktorá od ekonomického boomeru povojnového obdobia pomaly pohlcovala publikum a z hľadiska ho priviedla späť na pohovku. Po entej reforme kultúry má talianske divadlo obrovské množstvo stálych divadiel a štátom dotovaných produkčných spoločností². Má však aj nespočetné množstvo divadelných spoločností, ktoré nespĺňajú (veľmi prísne) parametre štátnej pomoci, a to vytvára neprekonateľnú priepasť medzi produktívnou a tvorivou realitou krajiny a veľkými divadelnými inštitúciami, ktoré sprostredkujú iba určitú formu kultúry. Ide o druh kultúrneho establishmentu

1 Fondo Unico dello Spettacolo podporuje rôzne formy audiovizuálnych produkcií. V divadelnej oblasti poskytuje finančné prostriedky produkčným spoločnostiam rôzneho zamerania, nadáciám, združeniam, festivalom, divadelným inštitúciami a školám.

2 V Taliansku na rozdiel od iných európskych krajín neexistuje tradícia národného divadla. Po reforme v roku 2014 sieť tzv. stálych divadiel podporovaných štátom a z väčšej časti financovaných prostredníctvom fondu (FUS) tvoria národné divadlá a divadlá relevantného kultúrneho záujmu (TRIC – Teatri di rilevante interesse culturale). Zaradenie do jednotlivých kategórií môžu získať splnením istých podmienok nadácie, združenia, verejné subjekty.



UN ANNO CON TREDICI LUNE (Teatro India, Teatro di Roma)
foto archív divadla

založeného na princípe výmeny predstavení medzi jednotlivými divadlami, striedaní mien (známych a slávnych tvári televízie alebo filmu), ktoré síce zaručia vypredané predstavenia a plné pokladnice, no vo väčšine prípadov nepresiahnu umeleckú úroveň školských inscenácií.

Ak analyzujeme jednotlivé časti tvoriace divadelnú inscenáciu, vynechajúc iné dôležité profesie by sme mohli povedať, že ju tvoria herec, text (a teda dramatik) a režisér. Všetko sa točí okolo týchto troch postáv – herec na javisku je oblečený, osvetlený, sprevádzaný hudbou a obklopený scénografiou – všetko vo vzájomnej súčinnosti, aby vzniklo predstavenie. Začnime od samotnej myšlienky. Textu. V súčasnosti sú dramatici niečo ako chránený druh, nachádzajú sa čoraz ťažšie, sú vytlačení divadlom režisérov a ekonomickými požiadavkami, ktoré uberajú z finančných prostriedkov na produkciu inscenácií. Táto situácia núti režisérov a hercov pracovať s už existujúcimi dramatickými textami alebo k tomu, aby ich sami písali. Ja sama, dramatička a členka malej divadelnej spoločnosti,³ bez benefitu štátnej podpory, nemám prístup k dávkam v nezamestnanosti, pretože keď a ak aj divadlá platia autorom za divadelné hry, neexistuje povinnosť prispievať do sociálneho fondu a je preto nemožné stanoviť presný počet dní vykonanej práce. Vo väčšine prípadov hry nie sú

3 Autorka textu je od roku 2019 členkou divadelného zoskupenia Mitmacher, ktoré vzniklo v roku 2012 vo Verone. (pozn. prekladateľky).

platené a je len na autorských spoločnostiach, aby z tržieb za predstavenia autorovi poukázali určitú sumu, ktorá často predstavuje menej ako desať percent získaných peňazí. A tak, ak sa chce dramatik, ktorý nie je zastúpený stálym divadlom alebo spoločnosťou, zaručujúcou istý počet predstavení, živiť iba písaním, nemôže byť nezávislý. Autor je nútený mať viac zamestnaní súčasne alebo vziať takú prácu, ktorá mu postupne finančne kompenzuje predchádzajúcu.

Prejdime k druhej spomenutej kategórii: režiséri. Aby človeka v Taliansku vôbec identifikovali ako režiséra, musí mať viac ako päťdesiat rokov. Všetci ostatní sú považovaní za učňov, amatérov, „mladých“. Režiséri, ktorí v zahraničí v tridsiatich piatich rokoch vedú divadlá, sú stále pokladaní za deti v plienkach, ktoré nedokážu prečítať scenár. Starší režiséri, nad sedemdesiat, naďalej vládnu divadelným plagátom, vytvárajú inscenácie pochybného vkusu a obklopujú sa mladými ašpirujúcimi asistentmi, ktorí budú pravdepodobne asistentmi po celý život, i keď to ešte nevedia alebo možno aj vedia, no nemôžu s tým nič urobiť.

A dostávame sa k tretej kategórii: herci. V Taliansku existuje mnoho divadelných škôl, slávnych akademií, z ktorých vychádzajú desiatky budúcich nezamestnaných hercov. Bilbordy divadiel sú, ako sme už spomenuli, plné populárnych mien, pre neznámych nie je miesto. Konkurzy neexistujú. Keď sa divadlo rozhodne pre produkciu inscenácie, zvyčajne to znamená, že režisér už vie, koho obsadiť.

Úplná absencia odborov a jednota v ochrane divadelných profesií uzatvárajú obraz talianskej divadelnej

HERETICO (Teatro India, Teatro di Roma)
foto archív divadla





M² (Dynamis, Rím)
foto archív divadla

kultúry. Existuje budúcnosť vo svete, v ktorom dominujú privilegovaní a starci?

Aj keď sú spomínané profesie znevýhodnené, nemali by sme nadobudnúť dojem, že v tzv. stálych divadlách je situácia priaznivejšia. Riaditelia sa stali byrokratmi, aby boli schopní zvládnuť pracovný nápor, ktorý si vyžadujú žiadosti o príspevky. Peniaze pridelené ministerstvom sa používajú najmä na vyplácanie nadštandardných miezd umeleckých riaditeľov, zamestnancov a príležitostne aj na financovanie predstavení uvádzaných v rámci výmen medzi divadlami rovnakej kategórie. Systém kontroly predaja vstupeniek neexistuje, sály sú takmer vždy prázdne – s výnimkou koncertov hviezd – a kritika, ktorá by mala podporovať šírenie kultúry, podlieha tlaku a nerecenzuje nič iné okrem „prestížnych“ predstavení.

Klinický obraz talianskeho divadla ako pacienta nie je dobrý. A čo ďalej? Odpojíme dýchací prístroj? Stotožňujem sa s myšlienkami Francescy della Monica, vynikajúcej hlasovej pedagogičky, terapeutky a veľkej profesionálky talianskeho divadla, ktorá v týchto karanténnych dňoch píše: „Systém odmeňovania, národné divadlá, uprednostňovanie kvantity v skutočnosti zničili úrodnú pôdu malých a plodných existencií, ktoré sú zdrojom kultúry, vzájomných kontaktov a spoločných umeleckých návrhov. Vytvorili vzdialenosť medzi umelcami a urobili z nich rivalov v boji o prežitie v divočine. Vytrhli publikum zo spoložitia s umelcami. Vyprodukovali televízny



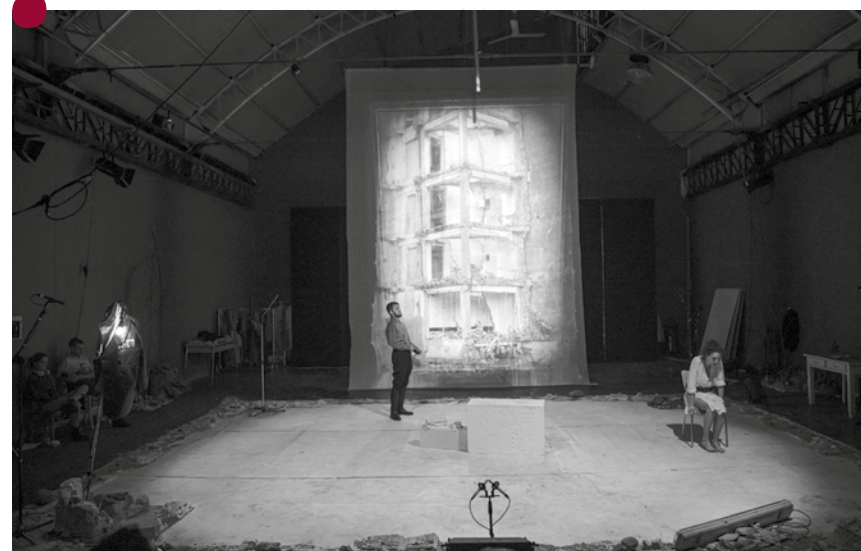
Muž počas karantény spríjemňuje svojim susedom chvíľu hrou na gitare.
foto archív The Sun

systém hviezd v posvätnom priestore divadla. Myslím si, že musíme nahradiť túto hrubú a veľkovýrobnú kultúru sieťou malých záhrad, v ktorých sa zachováva biodiverzita.“ Že by tento vírus mohol byť príležitosťou? Na zviditeľnenie tých, ktorí nemajú hlas? Na to, aby sme začali budovať divadlo, ktoré má čo povedať?

Čas ukáže, ale jedna vec je istá a to, že nesmieme prestať siať nápady, návrhy na zlepšenie tohto sveta. My umelci dúfame, že toto temné obdobie nás dovedie k tomu, aby sme „opäť uvideli hviezdy“.

Svetlo je javisko, ktoré patrí každému. 

TITO. ROVINE D'EUROPA (Cubo Teatro, Turín)
foto A. Macchia



Dominika Široká
divadelná kritička a dramaturgička

#krise

Už niekoľko týždňov funguje divadlo v Nemecku v úspornom režime. Živé predstavenia sa vymenili za príspevky na internete a prístup k nim má odrazu každý na zemeguli, kto má dobré internetové pripojenie. Znamená to konečne divadlo pre každého? Sotva. Tvorba sa ešte viac ako inokedy stala otázkou privilégií. Vitajte v ére Theater digital!

Je štvrtok dvanásteho marca a krátko poobede sa vo foyeri Schauspiel Köln, mestskej činohry v Kolíne nad Rýnom, postupne schádza veľká skupina ľudí. Prišli všetci: režisérské tímy, ansámbeľ, dramaturgia, technici a techničky, maskérky a maskéri, garderobieri a garderobierky či zástupcovia z produkcie a marketingu. Za normálnych okolností sa divadelný personál v plnej zostave zvykne zhromaždiť akurát v prvý deň po letných prázdninách, keď sa po pozdrave intendanta Stefana Bachmanna všetci rozprchnú do sál, skúšobní, dielni alebo kancelárií. Teraz však nie je normálny deň. Už niekoľko dní sa na chodbách pri kávových automatoch špekuluje o dôsledkoch koronakrízy pre divadelnú prevádzku. Správy zo Slovenska už hovoria o akýchsi rúškach a Gabčíkove, v Česku sa rušia podujatia nad sto ľudí...

CORONA PASSIONSSPIELE (Schauspielhaus Zürich)
foto #coronapassionsspiele



Zdá sa, že i v Nemecku sa párty pomaly, ale isto chýli ku koncu. V predošlý deň už na pokyn zriaďovateľov ohlásili prerušenie programu divadlá v Berlíne a Bavorsku. Bachmann, ktorý dnes v Kolíne s mikrofónom predstupuje pred ostatných, priznáva, že sme na rade. „Zatvárame. Nemyslel som si, že sa ako intendant tohto dňa niekedy dožijem.“ To asi nikto. K poslednému plošnému zatvoreniu divadiel v tejto krajine došlo pravdepodobne v auguste 1944 vo vojnu zmietanom Nemecku.

Dosky, ktoré neznamenajú svet

Od mimoriadneho zhromaždenia v divadelnom foyeri ubehlo šesť týždňov a zastavenie prevádzky je predĺžené do tretieho mája. Takmer stopäťdesiat javísk príspevkových divadiel v Nemecku už mesiac a pol ziva prázdnotou a vyše devätnásťtisíc divadelných súkromníkov sa ocitlo bez príjmu. Ide o bezprecedentnú krízu, na ktorej zdolanie vedenia divadiel nepripravil ani najšikovnejší kouč krízového manažmentu. Vo vzduchu pritom stále visia elementárne otázky: Bude sa v tejto sezóne ešte hrať? Môžeme skúšať aspoň inscenácie, ktoré po divadelných prázdninách otvoria budúcu sezónu? A vôbec, bude divadlo po znovuo tvorení ako predtým alebo sa pomaly, ale isto máme pripraviť na predstavenia s prísnymi hygienickými predpismi? V Južnej Kórei najnovšie každý divák a diváčka pred návštevou predstavenia absolvuje dezinfekčnú „sprchu“ a meranie teploty, do hľadiska sa usadí s rúskom a pracovníkom divadla zanechá osobné údaje, aby ho v prípade nákazy mohli kontaktovať. Môžeme toto vyžadovať aj od nášho publika?

S krízovým plánom pre divadlá si zatiaľ lámú hlavy intendantia a intendantky naprieč republikou, pričom pomoc vlády zatiaľ ostáva v nedohľadne. Akadémia vied Leopoldina pre nemeckú vládu síce zhotovila plán, ako postupne uvoľniť karanténne opatrenia pre butiky či stavebniny, ale v posudku nie je ani zmienka o divadlách či kultúre vôbec. Aj v riešení situácie umelcov na voľnej nohe vláda zatiaľ pláva. Finančnú injekciu umelcom, ktorí sa náhle ocitli bez príjmu, ponúkli len niektoré spolkové krajiny a ich fondy sa vyčerpali prakticky

okamžite. Mnohým hrozí, že budú musieť začať poberať podporu Hartz IV, ktorá je neslávne známa absurdnou byrokratickou záťažou a spoločenskou stigmatizáciou. Komentátori v médiách preto dnes len so zdvihnutým obočím spomínajú na príhovory politikov „o nevyčísľiteľnej hodnote kultúry pre spoločnosť v Nemecku“, ktorých sa nespočetnekrát napočúvali po premiérach či iných galavečeroch. Aj v krajine Goetheho, Ostermeiera a Mondtaga ostáva kultúra v čase krízy na chvoste.

Nádej však neumiera. Spolková krajina Bádensko-Württembersko sa rozhodla poskytnúť základný príjem 1000 eur pre umelcov v slobodnom povolání bez byrokratickej šikany a jeho paušálne zavedenie sa podľa španielskeho vzoru zvažuje už aj naprieč republikou. Akou rýchlosťou sa toto opatrenie podarí presadiť, ostáva neisté. Šesť týždňov od vypuknutia krízy ministri kultúry jednotlivých spolkových krajín spolu telefonovali prvýkrát. Azda to nebolo naposledy.

Anything goes?

Zatiaľ čo sa nezávislé a súkromné divadlá vyrovnávajú s existenčnými problémami, príspevkové scény dobývajú terén internetu. Súťaž o najlepší digitálny program odštartovala prakticky okamžite. Julian Pörksen, kolega z kolínskej dramaturgie, začal o neurózach z karantény písať rozhlasovú hru na pokračovanie. Schaubühne vytiahla z archívu záznamy legendárnych inscenácií renomovaných režisérov, od Petera Steina po Thomasa Ostermeiera. Münchner Kammerspiele okrem klasických záznamov ponúklo špeciálne livecam verzie repertoárových produkcií, ktoré herci a herečky odvysielali naživo z vlastných domácností.¹ Christopher Rüping v Schauspielhaus Zürich premenil Kieslowského *Dekalog* na desaťdielný divadelný seriál s interaktívnymi otázkami pre divákov.

¹ Účinkujúci sa z domu pripojili do spoločnej Zoom konferencie a odohrali „obyčajkovú“ verziu repertoárovej inscenácie pre pripojených divákov a diváčky. Pre tých, ktorí predstavenie nestihli sledovať naživo, visel záznam livecam predstavenia 24 hodín na webe divadla.

Jeho šéf, zürišský intendant Nicolas Stemann sa zas rozhodol nadviazať na tradíciu Oberammergauer Festspiele (pašiových hier, ktoré vznikli po ukončení morovej epidémie v 18. storočí a ktoré tento rok taktiež museli zrušiť) a pracovať na vlastných pašiach z čias korony. Predbežné výsledky tvorivého procesu sa dajú dohľadať na webe pod značkou #coronapassionsspiele.

Epicentrom digitálneho divadla sa však jednoznačne stala divadelno-kritická platforma *nachtkritik.de*². Na stránke najčítanejšieho divadelného webu sa denne na dvadsaťštyri hodín objavuje jeden nový záznam, vždy z iného kúta nemeckojazyčného priestoru. Dá sa tu kliknúť na prehľad streamov zo všetkých divadiel, na kritiky digitálnych premiér (áno, dobre čítate) či na eseje, ktoré diskutujú o výhodách a nevýhodách divadelných streamov. Stránka sa stane aj platformou digitálnej verzie prehliadky Theatertreffen, ktorá sa – Covid-necovid – rozhodla uskutočniť.

Špecialitou *nachtkritik.de* sa stalo i takzvané community-viewing, počas ktorého sú diváci a diváčky v určitú hodinu pozývaní na sledovanie streamovaných predstavení za prítomnosti tvorcov v pridruženom chate. Sledovať predstavenie a paralelne čítať chatové príspevky je síce vopred prehraný boj, no komunitné streamovanie predsa len čiastočne kompenzuje sociálny charakter divadelného predstavenia. Ako bonus sa človek navyše dozvie najrôznejšie fun facts: ktorá je obľúbená scéna dramaturga, prečo sa kostýmová výtvarníčka rozhodla pre takú divnú parochňu či prečo do roly kráľovnej obsadili muža („Nemali sme nikoho iného!“). Napriek množstvu kliknutí však kríza portál neobišla, naopak. Pri skrolovaní po stránke prosba o sponzorský dar vyskakuje z každého rohu. Aj populárnemu serveru vypadla časť príjmov za reklamu a unikátny projekt divadelnej žurnalistiky sa ocitol v existenčných problémoch.

Nemecké divadlo tak zažíva obdobie rozporov a protikladov. Napriek obmedzeniam je to nesmierne

² Viac o platforme *nachtkritik.de* nájdete v rozhovore s jej šéfredaktorkou Anne Peter, ktorý sme uverejnili v čísle 3/2017.

kreatívne obdobie nasiaknuté pionierskou energiou. Prakticky každý deň sa na internete objavujú nové formáty a ponuka je čoraz ohromujúcejšia. Než zatvorili divadlá, za jeden večer sme mali šancu stihnúť jedno predstavenie v jednom meste. Dnes sa dá denne preklikať cez niekoľko záznamov, diskusií a krátkych videí z celej nemeckojazyčnej oblasti. Všetko to však má odvrátenú stránku. Streaming záznamov bol pôvodne dočasným riešením, ktoré malo pomôcť preklenúť krátke obdobie bez živého divadla. S posúvaním dátumu otvorenia divadiel sa čoraz viac diskutuje o nutnosti spoplatniť sledovanie záznamov, nehovoriac o tom, že mnohí tvorcovia sa doteraz s myšlienkou streamingu nedokázali skamarátiť. Ešte stále pritom neexistujú dáta o tom, či digitálne divadlo zaujíma aj niekoho mimo brandže či okruhu divadelných nerdov. Nerobme si ilúzie! Ak si človek môže vybrať medzi druhotriednym divadelným záznamom na Vimeu a seriálovou novinkou na Netflixe, pre väčšinu to asi nie je práve Sofiina voľba. V neposlednom rade, pozornosť si momentálne užívajú predovšetkým silní hráči ako mestské divadlá či veľké produkčné domy, ktorých pred krachom tak či tak podržia ich zriaďovatelia, pričom nezávislí tvorcovia či súkromníci sa akurát topia v problémoch a na tvorbu im neostáva čas ani mentálna kapacita.

Divadelná reforma

Siedmy týždeň. Mníchovský Oktoberfest 2020 sa ruší. Zrušené je i Ruhrtriennale, jeden z najväčších medzinárodných festivalov, ktorý bol plánovaný na august a september tohto roku. Schauspiel Köln predčasne ukončuje sezónu 2019/2020, no na budúci týždeň čiastočne obnovuje dochádzku do práce. Po prvýkrát sa hovorí o možnom zatvorení divadla do konca kalendárneho roku, no naďalej sa pracuje so scenárom otvoriť na začiatku budúcej sezóny. Kórejský model je na stole, pričom nie je vylúčené, že klasické divadlo do vynájdenia a rozšírenia vakcíny proti COVID-19 nebude zlučiteľné s realitou.

Alebo predsa? Mila Raua, švajčiarskeho režiséra a intendanta NTGent, zákaz divadla zastihol počas skúšok *Antigony* s brazílskym indigénym obyvateľstvom

na okraji Amazónie. Práve práca v rôznych kútoch sveta mu údajne rozširuje obzory a v hľadaní riešenia pre divadlo v čase pandémie vyzýva kolegov a kolegyné na veľkú myšlienkovú slobodu a kreativitu. Na to, aby sa mohlo ďalej hrať divadlo, predsa nie je nutné čakať, kým sa v jednom hľadisku opäť bude môcť zísť päťsto ľudí: „Divadlá boli postavené tak, aby sa v nich ľudia zhromažďovali. Ak sa v nich v čase pandémie nedá hrať, musíme tieto budovy z 19. storočia opustiť a vymyslieť niečo iné. Ísť tam, kde je nás treba. (...) Využite preto čas, ktorý nám je práve daný. Plánujte, dajte sa dokopy a začnite!“

ANTIGONE IN THE AMAZON (NTGent)
foto A. Smailovic



Denis Farkaš

doktorand DF VŠMU

Pandémia v slovenskom divadle – informácie, fakty, odhady a dohady

Podľa odhadov Ministerstva kultúry Slovenskej republiky sa v období trvania úplných reštrikčných opatrení každý mesiac zrušilo v priemere 28-tisíc podujatí pre 1,8 milióna návštevníkov. Napriek vzniknutej situácii alebo v dôsledku nej sa niektorí umelci rozhodli presunúť svoju tvorbu do online priestoru a podporiť tak prístup ku kultúre všetkým, ktorí o ňu majú záujem. Je až obdivuhodné, ako promptne dokázala umelecká scéna zareagovať na túto situáciu. Už menej obdivuhodné sú však dosahy a následky, ktoré so sebou realita súvisiaca s plošnou karanténou prináša.

Len veľmi ťažko by sa dalo identifikovať, ktorý druh umenia je postihnutý najviac. Scénické umenie však bezpochyby patrí k tým najzraniteľnejším, pretože vychádza z bezprostredného kontaktu s divákom. Podľa ročenky Štatistického úradu SR za rok 2018* je na Slovensku viac ako 85 profesionálnych divadiel a približne 114 stálych scén a divadelných priestorov. Za rok sa u nás odohrá približne 8 760 predstavení všetkých druhov a žánrov, ktoré navštívi viac ako 1 570 000 návštevníkov. Presné vyčíslenie počtu zrušených podujatí za obdobie karantény je prakticky nemožné, keďže každé divadlo, organizácia či občianske združenie má iný prevádzkový režim a tým aj iný počet naplánovaných predstavení. Keby sme však vychádzali z vyššie uvedených štatistických údajov z roku 2018 a zapojili do toho veľmi zjednodušenú matematiku, dalo by sa povedať, že za dva mesiace karantény sa neodohralo

1 V čase vzniku článku ešte neboli dostupné informácie za rok 2019 (pozn. red.)

približne 1 460 predstavení, na ktorých sa mohlo zúčastniť zhruba 260 000 divákov. Príjmy zo vstupného predstavovali v roku 2018 sumu 11 345 058 eur, čo je 1 890 843 eur za dva mesiace. K tomu si treba ešte pripočítať výdavky spojené s prenájom priestorov, licencie, mzdy, odvody a množstvo iných nákladov, ktoré napriek pozastaveniu činnosti pretrvávajú. V roku 2018 tieto náklady predstavovali sumu 73 586 074 eur, čo je približne 12 264 346 eur za dva mesiace. Zároveň je nutné si uvedomiť, že divadelná sezóna netrvá celých dvanásť mesiacov a súčasná kríza neprišla počas „divadelných prázdnin“. Keby sme teda chceli byť ešte presnejší, museli by sme počty predstavení, ako aj počty divákov zhustiť, čím by sme dosiahli oveľa vyššie čísla. Uvedené ekonomické ukazovatele nám však vytvárajú aspoň približný obraz o tom, aké fatálne dôsledky má aktuálna situácia na scénické umenie na Slovensku. A tieto čísla aj po čiastočnom otvorení divadiel narastajú. Navyše, nezávislé, respektíve nezriaďované divadlá majú ešte jednu veľkú nevýhodu. A síce v tom, že na rozdiel od tých zriaďovaných sa nemôžu spoliehať na každoročne pridelený rozpočet, ktorý by im dokázal aspoň sčasti vykryť niektoré náklady. Podľa analýzy Divadelného ústavu je oblasť nezávislého divadla a tanca finančne takmer na sto percent závislá od Fondu na podporu umenia. Čo z toho vyplýva? Zjednodušene povedané, ak by nedošlo k žiadnym ozdravným a ochranným opatreniam, niektoré divadlá môžu nadobro skončiť. V tomto prípade však nejde len o divadlá v zmysle subjektov s nejakou právnou formou. Na Slovensku je evidovaných 6 769 osôb zabezpečujúcich činnosť divadla. Do tejto štatistiky nepatria len herci alebo režiséri, ale aj dramaturgovia, scénografi, kostýmoví výtvarníci, hudobníci, skladatelia, choreografi, grafickí dizajnéri, fotografi, prekladatelia a množstvo iných umelcov a remeselníkov, ktorí sa starajú o to, aby akákoľvek divadelná či tanečná inscenácia vôbec mohla vzniknúť. Z toho približne 3 000 osôb, teda takmer polovica, pracuje ako SZČO, respektíve ako umelci tvoriaci dielo na základe autorského práva. Ukazuje sa, že práve SZČO a slobodní umelci sú najrizikovejšia skupina ľudí, ktorých koronakríza postihuje asi najviac.

Prečo? Pretože títo „nezávislí“ umelci sú, paradoxne, závislí od toho, koľko predstavení, workshopov a iných projektov sa im podarí zrealizovať. Ich príjem je závislý od tvorby. To znamená, že takmer polovica ľudí pracujúcich v oblasti divadla sa dostala do veľmi nepriaznivej situácie, ktorá ovplyvňuje ich existenčné potreby.

Predstavte si, že váš príjem závisí od toho, koľko predstavení odohráte. Na to, aby ste vôbec mohli realizovať nejaké predstavenie, musíte požiadať o dotáciu. Máte vyrátané, že keď za rok odohráte x predstavení a budete popri tom pracovať na x projektoch, budete schopní zaplatiť hypotéku, zabezpečiť si základné životné potreby a k tomu zaplatiť všetky odvody, ktoré vám zo zákona vyplývajú. Odrazu príde situácia, ktorá vám nedovolí získať nijaký príjem, avšak všetky výdavky naďalej pretrvávajú. Dotácia, o ktorú ste požiadali, je pozastavená, prípadne úplne zrušená alebo je viazaná na realizáciu projektu, takže síce máte peniaze na tvorbu, ale nemáte prostriedky na pokrytie svojich životných nákladov. Laikovi by sa mohlo zdať, že problematika SZČO sa týka oblasti umenia iba do istej miery. Treba však dodať, že tak SZČO, ako aj občianske združenia sú subjekty, ktoré do svojich projektových činností zapájajú všetky typy divadiel, nezávislé aj zriaďované.

Uvedomujúc si túto situáciu promptne zareagovali súkromné iniciatívy Zachráňme kultúru, Stojíme pri kultúre, ako aj Divadelný ústav, ktoré vytvorili dotazníky určené pre umelcov a kultúrne inštitúcie a ktorých cieľom bolo zozbierať čo najviac možných dát týkajúcich sa dosahov koronakrízy na ich činnosť. Na tomto mieste treba zdôrazniť, že vzhľadom na termín realizácie ich prieskumu, ako aj na počet vyplnených dotazníkov nejde úplne o reprezentatívnu vzorku, ale máme možnosť vytvoriť si aspoň približný obraz nielen o dosahoch, ale aj o návrhoch opatrení, ktoré by dokázali pomôcť. Analýza Divadelného ústavu sa zamerala predovšetkým na oblasť scénických umení, resp. divadla a tanca. Do prieskumu sa zapojilo viac ako 150 subjektov, ktoré predstavujú nielen zriaďované divadlá, ale aj divadlá nezávislé, ako aj fyzické osoby či SZČO. Približne 85 percent respondentov sa zhodlo na tom, že štát by mal aspoň čiastočne kompenzovať dosah opatrení súvisiacich s pandémiou. Podobne dopadli aj výsledky iniciatívy Stojíme pri kultúre, ktorá prieskum realizovala na vzorke 407 subjektov a ktorá zbierala dáta zahŕňajúce aj iné druhy umenia. Napriek tomu však scénické umenie tvorilo najväčšiu časť vzorky. V skupine fyzických osôb prevládali najmä živnostníci

PRIESKUM DOPADU KORONAVÍRUSU NA OBLASŤ KULTÚRY

269 fyzických osôb
201 právnických osôb

stav k 10. 4. 2020

inštitút
kultúrnej
politiky

Top 5 preferovaných opatrení



Zdroj: Dataset Stojíme pri kultúre

a SZČO, ktorých bolo v rámci skupiny až 86 percent. V prípade právnických osôb išlo najmä o zástupcov tretieho (44,8 percenta) a súkromného sektora (34,3 percenta). Výsledky prieskumu taktiež ukazujú, že v prípade fyzických osôb dochádza v priemere k mesačnej strate v rozmedzí od 1 400 eur do 2 400 eur a u právnických osôb od 3 100 eur až do 27 000 eur. Najvyššie straty vykazujú predovšetkým živnostníci. Azda najdôležitejšou stránkou oboch spomínaných prieskumov je patričná zhoda respondentov v návrhoch na prijatie opatrení, ktoré od štátu očakávajú. Nadpolovičná väčšina respondentov sa zhoduje na tom, že najviac by im pomohlo poskytnutie paušálnej sumy finančnej kompenzácie cez minimálnu štátnu pomoc, ktorá by im aspoň do istej miery dokázala pokryť náklady. Druhou najžiadanejšou požiadavkou je odklad alebo úplné zrušenie odvodov do sociálnej a zdravotnej poisťovne počas trvania preventívnych opatrení, ako aj odklad daňovej povinnosti či ústupky pri dotáciách v zmysle zmeny termínov realizácie projektov a ich zúčtovacej povinnosti, ako aj podmienky nárokovateľných položiek.

S výsledkami spomínaných prieskumov sa na konci marca 2020 iniciatívy obrátili na ministerstvo kultúry s možnosťou rokovania a prijatia čo najefektívnejších opatrení. O tom, že koronakríza prišla vo veľmi nevhodnej chvíli, a pre Slovenskú republiku obzvlášť, svedčí aj to, že krajinu zastihla práve v období meniacej sa vlády, teda v čase, keď dosluhujúca ministerka kultúry už nepovažovala za potrebné prijímať akékoľvek opatrenia a novonastupujúca ešte ani nestihla prevziať úrad. Po mesiaci paralýzy prijalo ministerstvo práce, sociálnych vecí a rodiny ekonomické opatrenia, ktoré sa týkali pomoci pre SZČO. Nikomu však nebolo zrejmé, či sa tieto opatrenia týkajú aj slobodných umelcov. Z úradov práce ich otáčali domov s tým, že do tejto skupiny nepatria a na podporu nemajú nárok. Ministerstvo kultúry sa síce neskôr vyjadrilo, že umelci by tam patriť mali, chýbalo však jasné a zrozumiteľné stanovisko, ktoré by vyvracalo akékoľvek pochybnosti a platilo naprieč inštitúciami. Nehovoriac o tom, aké byrokratické úkony sú potrebné na to, aby bolo

42 vôbec možné o podporu požiadať. Samotný Inštitút pre

kultúrnu politiku, ktorý funguje pod MK SR, skonštatoval, že „opatrenie týkajúce sa finančnej kompenzácie cez minimálnu štátnu pomoc je už v určitej forme ponúkané, ale pokrytie subjektov kultúrnych a kreatívnych priemyslov má medzery“. Medzitým boli pozastavené dotácie a v niektorých prípadoch dodnes nie je jasné, či a do akej miery budú môcť žiadatelia s týmito peniazmi rátať. V máji, teda dva mesiace po vypuknutí pandémie, predstavilo ministerstvo kultúry nové opatrenia v podobe výnimky nosenia rúšok pre umelcov a presadilo zákon, ktorý zdobrovoľňuje dvojpercentný príspevok do umeleckých fondov. Porovnanie výsledkov prieskumov, ktoré realizovali viaceré, predovšetkým súkromné iniciatívy umelcov, s krokmi, ktoré dva mesiace od vypuknutia pandémie podniká ministerstvo kultúry, vyvoláva dojem, že ministerstvo nie je schopné reflektovať na požiadavky umelcov. Aspoň nie zatiaľ a nie v plnej miere.

Otvárajú sa tak otázky, akú hodnotu má vôbec kultúra na Slovensku. Ako je vnímaná? Kto sú to vlastne umelci, aké je ich postavenie v spoločnosti? Možno práve teraz je najvyšší čas prehodnotiť postavenie slobodných umelcov a SZČO v kultúre a inšpirovať sa napríklad francúzskym modelom „intermittent du spectacle“², ktorý berie do úvahy nepravidelnosť príjmov umelcov, ako aj podporu v období práceneschopnosti.

Bolo by skvelé, ak by sa po uvoľnení preventívnych opatrení vrátilo všetko do normálu. Divadlá však napriek tomu budú musieť naďalej bojovať s následkami. Obmedzené kapacity a odstupy medzi divákmi, náklady spojené s dezinfekciou priestorov a množstvo iných opatrení naznačujú, že pre niektoré divadlá bude únosnejšie, ak neotvorí vôbec. Aj keď, v období finalizácie podkladov do čísla ohlásilo SND otvorenie sezóny aspoň na druhú polovicu júna 2020 a niektoré divadlá už hrali. Zdá sa, že sté výročie slovenského profesionálneho divadla bude patriť k tým najťažším obdobiam, aké kedy divadlo postihli. ❖

2 Profesionál v oblasti scénického alebo audiovizuálneho umenia, ktorý má na základe istého počtu odpracovaných hodín za predchádzajúci rok nárok na dávky v nezamestnanosti, a teda môže získať náhradu mzdy v čase, keď nemá uzavretú žiadnu pracovnú zmluvu.

Maja Hriešik
režisérka a tanečná dramaturgička

Kiež by sa slovom dali vystihnúť všetky pocity Súčasný tanec v čase bez deadlinov

Titulok je parafrázou odpovedí, ktoré som dostala od tanečníkov Evy Prieckovej a Dana Račeka na otázku, ako sa im teraz žije, s akými problémami sa stretávajú – ale hlavne, aké je byť v tele tanečníka v čase nepohybu. Evina stručná odpoveď vystihla nelahkú úlohu, pred ktorou stojí každý, kto sa pokúsi predvídať, čo bude toto všetko znamenať z dlhodobého hľadiska.

Stojím pred ňou teraz aj ja. Chtiac či nechtiac, ostatné mesiace sme mohli žiť hlavne prítomnosťou a vo virtuále. Budúcnosť je neistá rovnica a minulé plány sú v realite skôr na obtiaž. Toto je prvá rovina problému. Ale druhá, reakcia o dočasnom zmiznutí deadlinov, ktorú mi poslal Dano Raček, ukazuje aj priestor nečakanej príležitosti, ktorú nám situácia poskytla. Nie len liečivosťou spomalenia, ktorá mnohých z nás zachránila pred vyhorením, ale aj tým, že nám vytvorila priestor a čas, aby sme si množstvo odsúvaných problémov uvedomili naplno.

Kto dokáže pomôcť súčasnému tancu

Pri snahe navrhnúť adresné krízové opatrenia pre odvetvie súčasného tanca sa potvrdilo, že scénu diskvalifikuje projektová forma práce, typická pre nezriaďovanú tvorbu, a s tým spojená nepravidelnosť aktivít, multitasking a viaceré vedľajšie zamestnania, ktorými si umelec zabezpečuje živobytie. Tieto lokálne špecifiká komplikuje ešte aj medzinárodný a globálny charakter tanečného umenia. Dôraz kladený na mobilitu umelcov, medzinárodné spolupráce a ekonomická odkázanosť na širšie, európske

publikum a koprodukcie v súčasnosti znamenajú nevhodnú cestovateľskú anamnézu. Po otvorení hraníc si postupne k cestovaniu určite znovu nájdeme vzťah, ale či to ešte stále bude finančne únosné pre umelecký svet, to je veľká neznáma. Súčasný tanec sa preto globálne ocitol na ďalšej križovatke.

Ale zostaňme nateraz v prítomnosti a v hraniciach nášho systému. Aký je súčasný stav či problémy súčasného tanca na Slovensku? Prvé zistenie bolo mierne komické – čo to znamená byť umelcom v slobodnom povolaní nie je stále jasné ani zamestnancom daňových úradov, ani Sociálnej poisťovni. Chronickým problémom, ktorý sa pripomenie v krízovej situácii ako prvý, je nedefinovaný právny a sociálny status tanečníkov (umelcov), lebo sú samozamestnaní, no nie sú živnostníci. Pri ich snahe získať štátnu pomoc v situácii straty príjmu sa zviditeľnil aj druhý problém odvetvia – smiešne úlomky zamestnaneckých úväzkov (hlavne na ZUŠ a konzervatóriách). Kombinovanie tvorivej a učiteľskej práce (zamestnania a „podnikania?!“) sa v čase korony ukázalo priam ako „politicky nekorektné“. Pri iných povolaniach a iných formách samozamestnania sa dali presne vyčíslit straty a podľa toho sa uchádzať o štátnu pomoc, no pri umení nie. Tento paradox alebo schválnosť mi preto teraz hrá do karát, aby som nahlas zapochybovala, či nie je škoda mladých talentovaných tanečníkov, ktorí si museli priviazať guľu na nohu učením za „kus žvanca“. Namiesto toho, aby sme ich dostali na javiská, dlhodobo tolerujeme model, keď pomaly odkvitajú medzi žiakmi a zbytočne sa ženú do učiteľského povolania, na ktoré nestačia ani profesionálnymi, ani životnými skúsenosťami.

Na scéne sa objavil aj nový problém. Tanečníci, ktorí sa naplno venujú len tvorivej práci a na štátnu pomoc mali nárok, sú často ako umelecké družice, ktoré pôsobia chvíľu doma, chvíľu v zahraničí. Na prahu postupného uvoľňovania opatrení a otvárania hraníc je však jasné, že princíp cezhraničného „pendlovania“ a koprodukcí, ktoré boli podstatou ich živobytia, sa tak skoro nevráti. Títo umelci doteraz možno nemali veľké straty, no veľmi silno ich pociťujú čoskoro a budú pravdepodobne celkovo musieť prehodnotiť filozofiu svojej práce.

Ale teraz k pozitívam. Určitú časť umelcov zachránili nové výzvy Fondu na podporu umenia, či už formou štipendií, alebo povzbudením, aby nezrealizovateľné aktivity adaptovali na krízové podmienky. FPU už v apríli odporučil venovať sa dlho zanedbávaným činnostiam, ako sú archívy umeleckých kolektívov, vytváranie stratégií komunikácie s publikom či tvorba webových stránok a tým v značnej miere prispel k riešeniu dlhodobých problémov, ako je nedostatočná či neefektívna propagácia umeleckej tvorby.

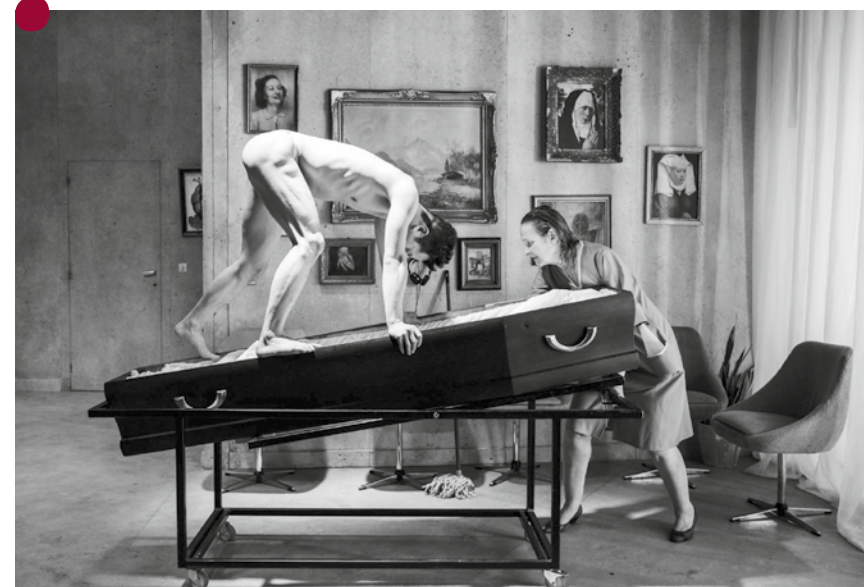
Vo videokonferenciách pracovných skupín, ktoré pracovali na krízových opatreniach, mnohokrát zaznelo, že súčasný stav predstavuje dôležitý okamih na presadenie zásadných, ba až legislatívnych zmien a nemali by sme ho ako kultúrna obec premárniť. A tiež, že je krajný čas definovať štatút umelca a vybaviť ho určitými benefitmi a istotami. Na tie by mali ďalej nadviazať snahy vyriešiť aj dôchodkové a zdravotné benefity pri tanečnom povolání, ktoré zo svojej povahy nesie aj špecifické zdravotné riziká. Vymyslieť inú formu právnej subjektivity pre divadelné a tanečné kolektívy než občianske združenie atď. Lenže toto a ďalšia reštrukturalizácia či, nebodaj, otváranie divadelného zákona, do ktorého by bolo načase zahrnúť aj výkonných umelcov a autorov, ktorí pôsobia nezriadené, nebude teraz ľahká úloha. Mala by prísť v období masívneho škrtania rozpočtov, extrémnej vystresovanosti spoločnosti, keď sa znovu bude riešiť prežitie, nie kultúra. Nehovoriac o tom, že sa kultúra počas pandémie už mnohokrát zamieňala za zábavu.

44 Žiaľ, to ťažké ešte len príde. Čakajú nás zásadné zmeny,

ktoré sa mali robiť v dobrých časoch, tak ako sa aj do rekonštrukcie bytu nepúšťame v čase choroby alebo hrozby straty práce. Ale kedy v prípade kultúry boli (alebo konečne nastanú) stabilné a pozitívne roky, v ktorých by sme mohli riešiť rekonštrukcie? Dá sa vôbec dúfať, že sa na dlhodobé problémy v nezriadenom tanečnom odvetví nezabudne, keď už teraz prepadávalo cez sito pomoci?

Ale späť k úvahe, ktorá je v titulku a ktorá dúfa, že je stále veľmi veľa vecí a pocitov, ktoré sa slovom ťažko zdelujú a že mnohí sa nevieme dočkať zážitkov, ktoré nám prináša práve tanec. V názore na nenahraditeľnosť medzilidského kontaktu sa však všetci nezhodneme. Dobrý tok dát totiž zabezpečil dočasnú kamufláž znefunkčnenia spoločnosti. Známy český ekonóm Tomáš Sedláček v rozhovore pre internetovú televíziu DVTV v marci napríklad povedal, že ak by mal voliť, či by radšej dočasne zastavil tok dát (čiže internetu) alebo ľudí, tak by znovu volil izolovanie a zastavenie pohybu ľudí. Je to vraj menej drastické a má to menší dosah na náš aktuálny životný štýl. Digitálne prepojenia pre veľkú časť spoločnosti už dávno nahradili medzilidský kontakt a stali sa neviditeľnou súčasťou (či už aj podstatou?) našej spoločnosti. Ich shutdown by vyvolal omnoho

MATKA (Peeping Tom)
foto A. Muir



väčšiu abstinenčnú krízu. Sedláček toto obdobie preto nazval sabatikálom, videl v ňom príležitosť zastaviť sa a vnímať to, čo sme prehliadali. Možno vďaka okliešteniu počtu aktivít aj naštartovať trochu zdravší životný režim. Investovať sa do „tu a teraz“.

Dá sa byť tanečníkom „tu a teraz“ vo virtuále?

Toto obdobie si žiadalo veľmi rýchlu reakciu celej kultúrnej obce, najmä performatívnej scény. Karanténou totiž stratila odpodstatnenie existencie – kontakt s divákmi. Dostala sa pred výzvou, ako využiť toto náhle zastavenie a ako adaptovať kontaktné umenie pohybu na dištančnú a virtuálnu podobu komunikácie. Testovali sme svoje hranice aj ako diváci, zisťovali sme, čo nás v online priestore ešte baví a čo už nie.

Mnohé festivaly, kultúrne organizácie a tanečné domy v predošlých dvoch mesiacoch verejnosti ponúkli predtým nedostupný, vzácny obsah, odomkli videoarchívy, do jednej diskusie proti sebe posadili kedysi časovo ťažko zladiteľných špičkových odborníkov, teoretikov a umelcov. Tí komentovali aktuálny stav, zmizla vata, samoúčelnosť diskusií. Pod heslom solidarity sa aj knižnice a výskumné strediská otvorili konceptu open access, internet doslova kvitol a stal sa aspoň na okamih demokratickým olympom, plným dostupného nektáru kvalitných informácií. Prestal byť smetiskom neoverených faktov či prefabrikovaných článkov.

V prípade súčasného tanca to znamenalo aj exkluzívnu možnosť sledovať z vlastného domu špičkovú tvorbu svetových umelcov, divadlá a tanečné súbory premietali záznamy diel z nedávnej minulosti, nie tie obohrané, ktoré už celé roky kolujú na YouTube. Bez lietania sa dalo takto dostať aj do londýnskeho Royal Ballet, ktorý ponúkol skvelý príklad komplexného online krízového marketingu a ako národná scéna sa kompletne otvoril verejnosti. Podelil sa nielen o svoj nedávny repertoár. Zbral nás aj na skúšky, ukázal experimentálne dištančné prístupy k výučbe v baletnej škole divadla a v spolupráci s baletnými majstrami ponúkol na danú dobu šitú master

class o tom, ako motivovať svojich mladých žiakov aj v domácom prostredí, aby sa hýbali, cvičili a neublížili si. Mohli sme sa okrem toho utvrdiť v tom, že na národných baletných scénach už nie je zriedkavé pohostinne pozývať choreografov súčasného tanca a že výsledky ich spolupráce v žiadnom prípade nie sú rozpačité ani márne.

Milovníci súčasného tanca si mohli vychutnať aj streamy celých sérií predstavení špičkových telies súčasného tanca, medzi iným aj slovenskému publiku dobre známeho belgického zoskupenia Peeping Tom. Išlo pritom o videá nakrúcané na niekoľko kamier, ktoré sa kvalitou zážitku vyrovnali pozeraniu tanečného filmu. Potvrdilo sa, aké nesmierne dôležité je umelecky kvalitne archivovať scénickú tvorbu.

Inšpirácií, ako by sme aj na domácej scéne mohli využiť krízu, nebolo málo. Okrem toho vyvstala aj veľká otázka – či tento, zatiaľ dočasný, presun obsahu na internet môže aj z dlhodobého hľadiska byť alternatívou k nákladným festivalom či touringom. V daných okolnostiach sa pre streamovanie čiastočne rozhodol aj nemecký festival Theatertreffen, ktorý sa konal začiatkom mája, ale ten popri streamoch predstavení usporiadal aj niekoľko diskusií na tému potenciál a limity digitalizácie vo sfére divadla. Dal síce priestor umelcom, ktorí tvoria aj na poli digitálnej dramaturgie, ale zároveň sa diskusiami pochybovačne vyjadril o význame streamov pre performatívnu scénu z dlhodobého hľadiska.

Situácia spôsobená „koronou“ teda vytvorila klamlivý precedens, že budúcnosť leží najmä v digitálnom obsahu. Stále sú však veci, ktoré sa nedajú vyjadriť slovom, iba pohybom, a stále sú obsahy, ktoré sa do digitálu nezmesťtia. Blízkosť. Autenticnosť. Spoluprecítenie priestoru. Digitálny obsah a po istom čase aj jeho otravnosť v nás možno vytvorili ešte väčšiu potrebu po priamom scénickom zážitku a zároveň pomohli v zacielení aj na celkom nové publikum, ktoré by bez tejto krízy nikdy nezavítalo na prestížne svetové scény. Online priestor môže krásne slúžiť živému umeniu. Ale živé umenie, a tanec obzvlášť, by nemalo byť spochybňované tým, že na obrazovke nevyzerá až tak živo. ♣

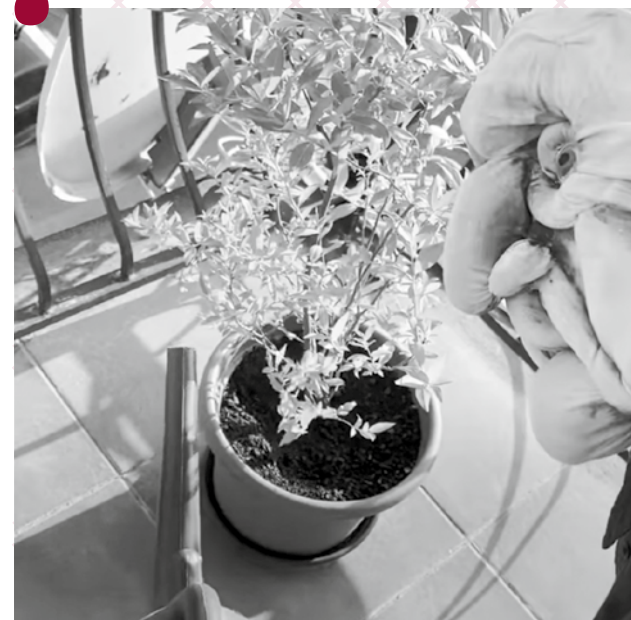
Miro Zwiefelhofer
divadelný kritik

Zo sál na internet

Masívny presun aktivít našich divadiel zo sál do online priestoru je niečo, na čo asi netreba špeciálne upozorňovať. Zaujímavejšie je sledovať trendy a tendencie, ktoré tento jav sprevádzali a sprevádzajú.

V prvom rade treba spresniť jednu vec. Spomínam síce online priestor, v skutočnosti je však reč primárne o Facebooku. Primárnym zdrojom informácií sú dnes sociálne siete. Návšteva konkrétnych stránok je až sekundárnym krokom, ku ktorému navyše väčšinou ani nedôjde. Primárne teda musíte zaujať na sociálnej sieti. A keďže na Slovensku si medzi nimi dlhodobo drží prvenstvo práve Facebook, je logické, že väčšina tvorcov a inštitúcií sústredila svoju pozornosť pri prezentácii svojich „korona aktivít“ práve na tento komunikačný kanál.

DOMA JE PRČA – PINOCCHIO (DJP Trnava)
foto screenshot z obsahu



Nechcem sa detailne venovať efektom, ktoré mali jednotlivé typy aktivít. To rád prenechám odborníkom na marketing sociálnych sietí. Z pozície divadelného kritika skôr sledujem jednotlivé formy prenosu divadelných aktivít do online priestoru. Posledné dva mesiace však poskytli v tomto smere vysoko nadpriemerné množstvo materiálu, ktoré možno rozdeliť do rôznych línii.

Záznamy inscenácií a ich pridaná hodnota

Najrozšírenejšou aktivitou našich divadiel bolo sprístupňovanie záznamov inscenácií. Má to logiku. Záznamy vyžadujú najmenej úsilie na spracovanie, zároveň predstavujú to, čo je primárnym produktom divadiel. V istom ohľade je však zverejňovanie záznamov aj zradné. Na rovinu treba povedať, že ich kvalita nie je vždy ideálna a v nejednom prípade sa stalo, že divadlá zverejnili technický záznam, ktorý po vizuálnej ani zvukovej stránke nedosahoval úroveň dostačujúcu na jeho verejnú prezentáciu. Asi netreba vysvetľovať, že ak na zázname prakticky nemôžete rozoznať tváre hercov alebo ruchy a hudba prehlušujú repliky, vzdáte sledovanie akejkoľvek nahrávky veľmi skoro. Nie je pravdepodobne prekvapením, že najväčšiu sledovanosť mali aktivity Slovenského národného divadla, zoskupené pod názvom SND Doma. Je to aj logický dôsledok toho, že ide o inštitúciu s najväčším rozpočtom, mediálnou pozornosťou, ľudským i technickým zázemím.¹

Z hľadiska problematiky prenosu živého javiskového tvaru sú však zaujímavejšie iné prípady. Tie, na ktorých sa najvypuklejšie ukáže, že aj tá najlepšia technika a remeselná zručnosť tvorcov videa nezakryjú, že dané médium len sprostredkúva iný druh umenia. Tu môže byť príkladom záznam inscenácie Dezorzovho lútkového divadla *Perun, Hrom bezbožných* alebo *Pogrom Slávia*, ktorý vyhotovil Divadelný ústav. Sledovať inscenácie tohto divadla je totiž vždy špecifický zážitok. Tvorcovia cielene odkazujú na korene bábkového divadla, ktoré

¹ Záznam inscenácie drámy Dey Loher *Nevina* dosiahol až okolo desiat tisíc pozretí. Priemerná sledovanosť bola približne polovičná (pozn. red.)

nemajú nič spoločné s tvorbou pre deti – to okrem iného znamená aj hranie v krčmách a priestoroch, ktoré nie sú prispôbené diváckemu komfortu. V kombinácii s dominantným využívaním marionetového typu bábok je výsledok ten, že v hľadisku bez elevácie bojujete o to, čo všetko cez hlavy ostatných divákov uvidíte a čo, žiaľ, neuvidíte. Nie je to však negatívom tvorby tohto divadla. Cieľom tvorcov totiž je, aby divácky zážitok odkazoval na tradíciu divadla určeného pre široké publikum nižšej vrstvy, pre ktorú je tento divácky diskomfort typický. Čo sa však stane v prípade, keď sa pokúsime tento autorský zámer zlúčiť s formou videozáznamu, ktorý chce a vďaka zručnostiam jeho zhotoviteľov aj dokáže poskytnúť estetizovaný zážitok, pre ktorý sú typické plynulé strihy a prechody či schopnosť umne narábať s detailom? Surovosť typická pre pôvodný javiskový tvar zmizne.

Nepíšem tieto slová, aby som poukázal na kvality spracovania tohto konkrétneho záznamu. Priemerne vzdelaný návštevník kultúrnej akcie jednoducho musí byť uzrozumený s tým, že prenosom do podoby videozáznamu sa časť komunikačnej schémy javiskového tvaru stráca. Píšem tieto riadky preto, že divadlá by v tomto prípade mali myslieť na to, že ak sa časť autenticity zážitku stratí, mali by prijímateľovi poskytnúť istú protihodnotu. Niečo, vďaka čomu nebude sprístupnenie záznamu len nedokonalým prenosom inscenácie do obývačky.

Diskusné a vzdelávacie formáty

Ako najjednoduchší variant sa v prípade diskusných a vzdelávacích formátov javí napríklad vysielanie živých diskusií s tvorcami, ktorí sa môžu stretnúť v online priestore prostredníctvom konferenčných aplikácií. Či už by boli „diváci“ čisto pasívnym elementom, alebo mali možnosť aktívne klásť otázky (foriem môže byť viacero).

Žiaľ, v tomto ohľade som na Slovensku nezaznamenal výraznejšiu aktivitu. Zaradiť sem možno asi len dramaturgické úvody, ktoré vo forme podcastu ponúkala Činohra SND. Sčasti však chápem, že divadlá tu vychádzali z predpokladu, že po sledovaní záznamu nebudú mať diváci kapacitu sledovať ešte niekoľko



MŮSLI MOC (Divadlo Petra Mankoveckého)
foto screenshot z diskusie

desiatok minút diskusie, hoc s možnosťou aktívne sa do nej zapojiť. Otázne je, či je tento predpoklad správny. V iných krajinách totiž mali podobné formáty úspech.

Za zmienku stojí aktivita Divadla Petra Mankoveckého: *MŮSLI MOC*. V princípe ide o naživo vysielanú online diskusiu s občasnou periodicitou. Členovia divadla (primárne Lenka Libjaková a Šimon Ferstl) neformálne diskutujú vždy s iným hosťom (napr. europoslanec a ekológ Erik Baláž, teológ a spisovateľ Daniel Pastirčák), pričom tematicky väčšinou kombinujú neformálny pohľad na spoločenskejšie zamerané témy s vkusnými a nenásilnými odbočkami do súkromia. Celkom vhodne je zvolený aj čas vysielania. Neskoré ráno, respektíve dopoludnie by za normálnych okolností nebolo pre takýto formát ideálne, no v období „špeciálneho režimu“ toto načasovanie funguje.

O čosi pestrejšia a zaujímavejšia je situácia v oblasti aktivít, ktoré majú ambíciu vzdelávať a približovať (nielen) divadelnú históriu.

Z udalostí, ktoré boli prenesené do online priestoru, stojí za pozornosť formát *Odkazy*. Ide o aktivitu Lukáša Krajčira, vedeckého pracovníka Slovenského historického ústavu Matice Slovenskej, ktorá sa tradične koná v bratislavskom centre A4 – priestore súčasnej kultúry. Samotný projekt je zameraný na čítanie archívnych materiálov, ktoré približujú protitotalitné aktivity a postoje našich spisovateľov a spisovateľiek. Ostatná časť cyklu sa udiala formou živého videostreamu, pričom tematicky bola zameraná na osobnosť evanjelického kňaza Jána Bakossa, ktorý padol v protifašistickom odboji. Samotný stream má pomerne surovú formu. Ak k nej pripočítame

čas presahujúci hodinu (rozdelenú do troch videí), treba otvorene povedať, že nejde práve o aktivitu podľa mainstreamových štandardov práce so sociálnymi sieťami. Faktom je však aj to, že práve vďaka tejto (nie vždy chcenej) „inakosti“ sú tieto online prednášky z histórie špecifické a zapamätateľné. A keďže sa venujú aj málo známym osudom, majú aj špecifickú faktografickú pútavosť.

Pokiaľ sme pri historických témach, možno spomenúť aj seriál Divadla Andreja Bagara v Nitre s názvom *Divadelná hi(STORY)*. V tomto prípade ide, naopak, o stráviteľnejší formát trvajúci asi päť minút. Ponúka seriál krátkych videí, v ktorých sa teatroológ Karol Mišovic v spolupráci s hercom Jakubom Rybárikom venujú rôznym osobnostiam slovenského divadla. V prvých prezentovaných častiach tvorcovia hovorili o hercoch Andrejovi Bagarovi a Martinovi Gregorovi. Kľúčovým prvkom je hlavne schopnosť Mišovica pútať a so zmyslom pre vystihnúť podstaty približovať osudy divadelných osobností našej histórie spôsobom, ktorý je atraktívny pre mladšie i staršie generácie.

Videá pre deti, videá pre dospelých a iné aktivity

Samostatnou kategóriou je tvorba pre deti. Nechcem sa detailnejšie zaoberať tými dielami, ktoré boli doslova inscenované online, predsa len, v tomto prípade ide o špecifický typ divadelnej tvorby. Skôr ma zaujíma fenomén čítania rozprávok. V princípe ide o literárny prednes v online prostredí. Chápem, že v každom jednom prípade šlo o dobre myslenú aktivitu. Pri niektorých pokusoch však bila do očí – a hlavne uší – naivná predstava hercov a herečiek o tom, ako má vyzeráť prednes rozprávok. V prípade pokračovania pandémie by som preto dal do pozornosti ako inšpiratívny príklad vystúpenie herečky Činohry SND Jany Kovalčíkovej. Jej *Gevenducha* zo série rozprávok o Danke a Janke totiž dobre ilustruje, ako sa možno vyhnúť zbytočnej infantilite, pátosu a monotónnosti, a prácou s dynamikou prejavu a variabilitou výrazu zaujať nielen deti.

Na prvý pohľad je pre detského diváka určený aj formát Divadla Jána Palárika v Trnave s názvom *Doma Je*



PREČÍŤAM TI ROZPÁVKU – STRACH MÁ VEĽKÉ OČI (Martinus)
foto screenshot z čítania

Prča. Členovia hereckého súboru Silvia Soldanová a Braňo Mosný v ňom totiž pracujú z rozprávkovými motívmi ako napríklad *Mechúrik Koščúrik* či *Snehulienka*. Ich spracovanie je však určite vhodné najmä pre dospelého diváka. Kombinácia využívania odkazov na popkultúru, muzikality i nápaditosti, ktorá má evidentne korene v Mosného bábkarských začiatkoch, sa tu stretáva s čoraz kvalitnejším formálnym spracovaním a patrí k tým formátom, ktoré by mohli prežiť aj mimo obdobia pandémie. Potenciál má aj seriál dvojice hercov Činohry Štátneho divadla Košice s názvom *Ferman: Utajené skutočnosti*. František Balog s Andrejom Palkom v ňom rozvíjajú príbeh dvojice hercov, ktorí v podmienkach izolácie začínajú trpieť stihomamom. Po formálnej stránke je tu stále pomerne slušný priestor na zlepšenie, herecky totiž dvojica pôsobí silene, no koncept a jednotlivé dialógy dokážu pobaviť.

Masívne využívanie online priestoru našimi divadlami bol vynútený jav. Osobne by som prijal viac projektov, ktoré súčasný stav dokážu uchopiť komplexnejšie. Príkladom môže byť otvorená výzva festivalu Kiosk. Jeho organizátori vyzvali tvorcov na predkladanie projektov, ktoré nepotrebujú priamy kontakt s divákmi. To je celkom dobrý príklad toho, ako sa z nevýhody dá spraviť výhoda. Je mi jasné, že ide o špecificky vyhraný festival. Aj divadlo s najkonzervatívnejším zameraním by však mohlo a malo čast' zo súčasných aktivít zachovať aj po skončení súčasného stavu. Pozerať sa totiž na niektoré facebookové profily divadiel, ktoré sú vlastne len sledom pripomienok jubileí osobností či výročí spojených s danou inštitúciou, je niekedy naozaj smutné. ☹

Svetlana Waradzinová
kultúrna manažérka

Keď škrtneme umenie, tak za čo teraz bojujeme?

COVID-19 a karanténny stav zdevastovali kultúrny sektor. Po skončení a uvoľnení opatrení mnohé veci v umení nebudú pokračovať tam, kde sa v polovici marca skončili. To však neznamená, že celá situácia nemôže priniesť niečo lepšie a nemôže byť momentom štrukturálnej zmeny. Aj v oblasti kultúry.

Mnohé naše kultúrne organizácie aj stabilné kultúrne inštitúcie od začiatku varujú, že sa blížia ku kolapsu. Prevažná väčšina kultúrnych pracovníkov – rôznych umelcov, hudobníkov, skladateľov, režisérov, hercov, technikov – priznala, že ich zdroj obživy bol zničený v priebehu niekoľkých hodín. A mnohí z nich nielenže prepadli sitom podmienok vládnej podpory pre samostatne zárobkovo činné osoby, ale stratili aj možnosť akokoľvek pracovať a realizovať sa, keďže ich práca je primárne založená na interakcii s inými. Najviac to postihlo tých, čo sú nezávislí od štátu a väčšinu príjmov generujú len z malých a nepravidelných dotácií a z realizácie vlastnej činnosti, prípadnej malej podnikateľskej činnosti. Ich stratou by nedošlo len k narušeniu umeleckej infraštruktúry, ale aj celej škály ďalších sektorov, s ktorými ich práca súvisí. Obzvlášť závažná je situácia v oblasti scénického umenia. Divadlo, opera, hudba a tanec sa budú otvárať medzi poslednými. Niektoré prognózy dokonca hovoria, že k ich úplnému otvoreniu môže dôjsť až pred budúcou jarou. Podmienky fungovania v rámci momentálne akceptovaných pravidiel „social distancing“ znamenajú pre tieto živé inštitúcie prevádzku

pred hľadiskom zaplneným na desať-päťdesiat percent, ale väčšina divadiel a koncertných siení potrebuje na prežitie zaplnenosť na úrovni šesťdesiat až deväťdesiat percent.

Ministerstvo, nezávislé verejné fondy spolu so župami a obcami by mali v súčasnej situácii zriaďovanú a hlavne nezriaďovanú kultúru udržať pri živote, nielen živoreni. Objem celkovej požadovanej a potrebnej sumy, ktorá by zachránila umenie, je relatívne malý (až skromný) v porovnaní s prípadnými výhodami – hospodárskymi aj spoločenskými – záchranu a ochrany na okolnosti zvonka citlivej, ale jedinečnej infraštruktúry, ktorú tu máme, špeciálne v Bratislave (a iných krajských mestách). Je jednoduchšie a lacnejšie udržať ju teraz, ako sa pokúšať ju následne zdvíhať z popola. Existuje viacero funkčných nástrojov na uľahčenie merania dopadov kultúrnych podujatí na spoločnosť. Pionierom v tomto ponímaní kultúrnej politiky, presadzujúcej inštrumentalizáciu kultúry, ktorá investície do kultúry zdôvodňuje ekonomickým a sociálnym rozvojom, je Veľká Británia. Tento koncept kreatívnej ekonomiky ovplyvnil koncept kultúrnej politiky v celej Európe a prišiel s vnímaním kultúry ako generátora ekonomickej prosperity.

Príklad Bratislavský samosprávny kraj a kultúra

Bratislavský samosprávny kraj pripravil v období 2015 až 2020 svoj prvý komplexný materiál pre rozvoj kultúry od svojho vzniku (momentálne chystá nové strategické dokumenty) a aj nové vedenie župy sa ho snažilo dodržiavať a naplňať. Župa preto nemá pocit, že kultúru a kultúrne aktivity nepodporuje, že by bola ponuka nízka a nekvalitná. Ráta s tým, že na jej území pôsobia paralelne aj subjekty zriaďované štátom a mestom Bratislava, zahraničné kultúrne inštitúty či kultúrne subjekty tretieho sektora a komerčné subjekty. Zo štatistik vyplýva, že len v oblasti divadla približne polovica všetkých divákov na Slovensku navštívila inscenácie v divadelných inštitúciách sídliačich na území BSK. Ide o obyvateľov hlavného mesta či župy, no i obyvateľov Slovenska a zahraničných turistov, čo generuje zaujímavé vplyvy samotnej divadelnej

kultúry na inú infraštruktúru kraja a mesta.

BSK je zriaďovateľom siedmich kultúrnych zariadení (z toho štyroch divadiel) a výrazným podporovateľom ďalších zariadení, produkujúcich rôzne kultúrne podujatia a viac ako 1 200 aktivít ročne. Tieto zariadenia financuje sumou okolo 4,5 milióna eur ročne priamymi dotáciami (mimo investičných a kapitálových výdavkov).

V tomto ekosystéme vznikla aj Bratislavská regionálna dotačná schéma (BRDS), podporujúca desať rôznych oblastí – od podpory rôznych foriem umenia po ochranu kultúrneho dedičstva či podporu neprofesionálnej kultúry. BRDS slúži na podporu regionálnej aj miestnej kultúry, ale aj na podporu celoštátnych aktivít, ktoré rezonujú aj v medzinárodnom kontexte. Malo v nej byť alokovaných 1,35 percenta z daňových príjmov BSK, maximálne však do výšky milióna eur. To sa doteraz snažila župa naplniť.

Takto na území BSK vznikli a pravidelne sa konajú

Dni majstrov ÚĽUV
foto archív projektu



aj rôzne typy cyklických podujatí, ktoré lákajú nielen obyvateľov kraja, ale aj špecifický segment – kultúrneho turistu (ide napr. o festivaly Viva Musica!, Bratislava v pohybe, Letné shakespearovské slávnosti, Febiofest, ale aj akcie ako Korunovačné slávnosti, Račianske vinobranie a ďalšie). Spolu s oživovaním a „rozpohybovaním“ kultúrnych pamiatok (od inscenovaných sprievodov po Červenom Kameni po Bratislavské divadelné noci na nádvorí Starej radnice Múzea mesta Bratislavy) ide o výrazné kreovanie kultúrno-historického potenciálu BSK, s veľkým vplyvom na rozvoj cestovného ruchu v kraji. A tu už aj bez čísel môžeme hovoriť o výrazných multiplikačných efektoch takejto kultúrnej ponuky.

Mnohé známe projekty (nielen tie vyššie spomenuté) vznikali s veľkou mierou financovania z BRDS. Často však skôr z entuziazmu, ako doplnok veľkých podujatí, keďže získať mohli len malú finančnú podporu. Ale máme tiež príklady, keď sa podpora z BSK stala akcelerátorom pre kvalitný rozvoj ikonických podujatí na území kraja (napr.

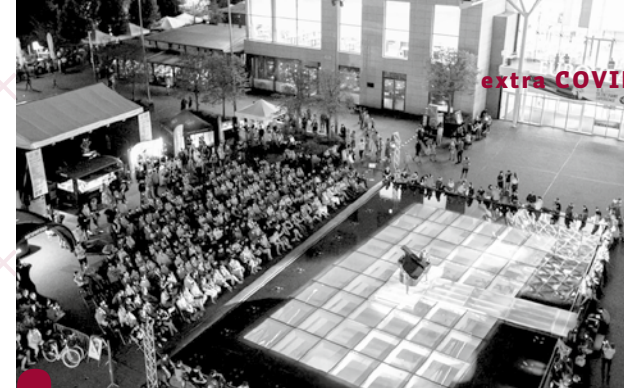
Viva Musica!, Biela noc či Konvergenencie). Pravidelná podpora z BRDS bola a je pre ich fungovanie nenahraditeľná.

Pri veľkých projektoch totiž slúžia financie z BRDS na pokrytie menších, ale zato špecificky orientovaných programov v rámci celkovej skladby podujatia – často ide o vzdelávacie projekty pre špecifické cieľové skupiny, skvalitnenie služieb v rámci podujatí či lepšiu propagáciu, ktorá priláka väčšie množstvo návštevníkov. Netreba zabúdať, že dotácia BRDS slúži aj ako potrebný vklad pre spolufinancovanie v rámci väčších dotačných schém (Fond na podporu umenia, Ministerstvo kultúry SR, International Visegrad Fund, Granty EHP a Nórska a iné). Úlohu zohráva aj fakt, že ide o značku kvality potvrdenú župou, v rámci hľadania ďalších komerčných a reklamných partnerstiev. Župa za to spätne dostáva (alebo by dôslednejším monitoringom týchto aktivít mohla získať) neporovnateľne väčší reklamný priestor, ako keby si mala platiť neadresnú inzerciu a v neposlednom rade dve z najväčších hodnôt manažmentu: transparentnosť a reputáciu.

Bratislavská župa zriaďuje z ôsmich vyšších územných celkov najmenej kultúrnych zariadení, čím vytvára najmenej stálych pracovných príležitostí v zriaďovaných inštitúciách. (To je akceptovateľné vzhľadom na počet celkových subjektov kultúrnej infraštruktúry na území kraja.) Čo je však zarážajúce, župa vynakladá aj druhú najnižšiu sumu na kultúru v absolútnom finančnom vyjadrení a druhú najnižšiu sumu na kultúru v porovnaní k celkovému rozpočtu kraja. A treba dodať, že z troch mimobratislavských okresov v dvoch (Malacky a Senec) nezriaďuje župa žiadnu kultúrnu organizáciu. Ergo ako inak, ak nie podporou lokálnych aktérov nezriaďovanej kultúry a ich projektov môže participovať na kultúrnej ponuke kraja a zabezpečiť tak relevantnú dostupnosť a distribúciu kultúrnych statkov na územie celej župy?

Kultúra bez Bratislavskej regionálnej dotačnej schémy

Čo bude teda konkrétne znamenať prípadné zrušenie BRDS pre umelcov, kraj a Bratislavu (ako nositeľa najväčšieho počtu kultúrnych, ale aj športových



SILENT PIANO EXPERIENCE (Viva Musica!)
foto archív festivalu

či turistických aktivít), občanov, návštevníkov, ale aj obchodníkov a majiteľov prevádzok?

Bude to mať negatívny dopad na lokálnu ekonomiku (od reštaurácií po platené parkoviská). Zmení sa spôsob a frekvencia využívania fyzickej infraštruktúry kultúrnych miest, ktorá na seba viaže svojou návštevou aj spôsob a frekvenciu využívania bezprostrednej infraštruktúry. Klesne aj frekvencia vonkajšej mobility obyvateľov a návštevníkov jednotlivých priestorov a aktivít. Klesne záujem o mesto ako platformu pre vystavovanie umenia (a voľné aktivity vo vonkajšom priestore prídu aj o svojho „náhodného“ návštevníka). Dôjde k poškodeniu vitality mediálneho obrazu kraja, a to nielen z pohľadu aktérov umenia, ale hlavne obyvateľov a návštevníkov – v zmysle, ak je malá ponuka, nie je kam ísť, z čoho vyberať, nie je o čom písať, čo mediálne „predávať“. Vznikne problém malej atraktivity pamiatok v meste – ak budú „mŕtve“ a bez doplnkového programu živej kultúry, bez života budú námestia, nádvorcia galérií, múzeí či parky.

V tomto roku disponovala BRDS v programe Kultúra sumou 440 000 eur, hodnotila 411 projektov a komisia odborníkov odporučila poslancom schváliť 124 projektov, t. j. len tridsať percent. Bolo by to v priemere 3 550 eur na projekt, čo je nárast asi o sedemnať percent oproti minulému roku. Ale skôr to hovorí o tom, že na župe sa rozhodli ísť cestou vyššej podpory kvalitných projektov a takéto odporúčania dala aj odborným posudzovateľom.

Žiaľ, ani z vecných vyhodnotení prijímateľov, a už vôbec nie z nejakého systematického monitoringu

poskytovateľa podpory, nevieme, koľko z projektov podporených a realizovaných v minulosti generovalo tvorbu ďalších projektov, a ani to, koľko bolo návštevníkov/divákov/prijímateľov týchto projektov. Nevieme nič o počte ponúkaných „stoličiek“, počte podporených umelcov a netušíme ani, ako výrazne prispieva BRDS k spolufinancovaniu projektov. Keby na týchto údajoch vedenie či poslanci BSK systematicky pracovali, videli by, že financie, ktoré idú na podporu kultúry a umenia v kraji, neodčerpávajú potrebné zdroje v iných oblastiach, práve naopak, že kultúra môže byť katalyzátorom viacerých aktivít v iných oblastiach.

V tomto roku župan plánuje investície do kultúrnej infraštruktúry (napr. oprava budovy Bratislavského bábkového divadla, oprava Divadla Aréna, podpora otvorenia nového priestoru Divadla ASTORKA Korzo '90). Škrty v kapitole zriaďovaná kultúra sú na úrovni škrty v iných oblastiach, dokonca menšie v porovnaní s inými oblasťami spravovanými krajom (ide o 320 000 eur). No vedenie župy a poslanci akoby si neuvedomovali, že vitálnym a rovnocenným partnerom zriaďovanej kultúry je množstvo aktérov nezriaďovanej a voľnej kultúry a že veľký efekt na životnú úroveň obyvateľov, ponuku pre turistov tvoria aktivity, ktoré vznikajú mimo „priameho“ dosahu a intervencie župy. Aj preto si dovolili škrtnúť BRDS absolútne.

Otázkou je, či majú analýzu, koľko aktivít, ktoré žiadali podporu (a je možné, že by ju aj získali), začalo realizáciu ešte pred týmto rozhodnutím, a koľko aktivít sa presunulo na leto a jeseň a mali potenciál byť plnohodnotnou kultúrnou ponukou kraja pre jeho obyvateľov a návštevníkov. Či mali analýzu toho, čo by priniesla aspoň minimálna solidarita so žiadateľmi, ktorí dávajú prácu širokému okruhu ľudí (technický personál, odborný či pedagogický personál) v rámci župy a ktorí nemajú v lete iný zdroj príjmu, pretože asistujú pri realizácii týchto podujatí (ako sezónni pracovníci a pod.) Možno by stačilo krátenie finančnej alokácie napr. o polovicu a stále by dokázali podporiť podujatia a aktivity, ktoré by im dokázali generovať a multiplikovať iné príjmy.

52 Existuje veľký predpoklad, že vzhľadom na pomalé otváranie

hraníc bude mobilita obyvateľov prebiehať hlavne na území Slovenska, prípadne kraja, a môžeme očakávať zvýšený záujem o rozmanitú ponuku v oblasti kultúrneho turizmu a kultúrnych aktivít. Výpadok v spolufinancovaní si budú organizátori musieť nahrádzať zvýšeným vstupným aj tam, kde to práve podporou BRDS a iných dotačných schém nebolo nutné a zníži sa ponuka bezplatných kultúrnych akcií.

Zároveň je jasné, že aj v zriaďovaných aj nezriaďovaných organizáciách a projektoch bude celoročný výpadok očakávaných príjmov zo vstupného. Poklesne tvorba nových projektov, čo môže byť pre nezriaďovanú kultúru likvidačné, pretože neexistencia produktu sa rovná neexistencii príjmu. Aj keby sa rozhodli pripraviť ponuku, ktorá by „recyklovala“ predchádzajúce projekty, je zrejme (aj na základe dotazníka Akadémie divadelných tvorcov pre nezávislé divadlá a divadelné skupiny), že tieto subjekty nemajú vlastný priestor a museli by hľadať prostriedky na prenájom. A fyzická infraštruktúra na území kraja je síce bohatá, ale neprajná ad hoc projektom s rôznorodou dramaturgiou, ktoré nemajú ani kde skúšať, ani uvádzať predstavenia. Mnohí aktéri prepadli sitom štátnej podpory a pomoci a pre charakter ich práce o ňu minimalizovaním novej tvorby prichádzajú aj v nasledujúcom období. Často reprezentujú profesie, ktoré sa uplatnia aj inde, čím kultúrny sektor prichádza o špecializovaných pracovníkov, ktorých zaškolenie je finančne a časovo náročné.

Neustále sa vedú debaty o tom, že percento HDP na kultúru nie je vysoké, a preto je dôležité, ako sa strategicky prerozdelené. Čiže nie „či“, ale na „akú“ kultúru a umenie pôjdu financie. Tých, čo rozhodujú, však treba presvedčať nielen kvalitou, ale aj číslami. Je vysoko pravdepodobné, že aktivita prinesie dvakrát viac, ako bola výška dotácie. A z tejto perspektívy sa aj tých 3 550 eur javí ako efektívna investícia. Keby mala (nielen) župa jasnú stratégiu v krízovom období a viedla otvorený dialóg aj s aktérmi nezriaďovanej kultúry, určite by prišla na funkčný model ako podmieniť podporu niektorých projektov, z ktorých by mohol plynúť viacnásobný efekt. Prepojenie umeleckých a kreatívnych výstupov s akoukoľvek podnikateľskou činnosťou môže priniesť inovácie rôznych služieb a projektov. Tak môže množstvo umeleckých alebo kreatívnych odborov,

ktoré samy osebe negenerujú žiadne zisky, prispievať ku konkurencieschopnosti ostatných odvetví. Iné nahliadanie na kultúrne a kreatívne dopady mení starú rovnicu, kde jeden plus jeden sú dva, pretože v niektorých prípadoch môže byť výsledok aj tri. Z príkladov dobrej praxe vyplýva, že každé euro rozpočtu umeleckej aktivity môže vygenerovať ďalšiu sumu na obrate ekonomiky a ďalšiu sumu na HDP. Je len potreba to systematicky podporovať, zbierať dáta a vyhodnocovať ich. Možno by bolo vedenie župy a aj samotní poslanci prekvapení.

Ako bojovať?

Kultúra a umenie plnia a vždy budú plniť niekoľko funkcií zároveň, prestupnosť umenia do iných oblastí (vzdelanie, sociálna, zdravotná) je nespochybniteľná. Situácia sa komplikuje v okamihu, keď sa o funkcii umenia začne hovoriť v diskusii o verejnom financovaní kultúry. Druhotná sociálna či ekonomická hodnota kultúry môže byť lepšie opísateľná ako vlastná hodnota umenia a ako taká predstavuje pre zástupcov kultúry účinnejšiu zbraň v boji o dotácie. Vďaka viac či menej spoľahlivému metodologickému aparátu je možné tieto hodnoty vyčíslieť a následne porovnávať s alternatívnymi možnosťami alokácie prostriedkov tak, aby financie boli rozdelené čo najvhodnejšie, čo zasa konvenuje byrokracii. Toto sa však na úrovni poskytovateľov podpory nedeje. Keď nie župa, tak je čas na nás, samotných aktéroch, aby sme k tejto rétorike pristúpili.

Zároveň sa však tlak na racionálne nakladanie s pridelenými prostriedkami stáva problémom. Ide o paradoxnú situáciu – v okamihu, keď sa vďaka zdôrazňovaniu súvisiacich spoločenských a ekonomických benefitov začína kultúra dostávať z nedôstojnej pozície „žrúta“ financií, sa predstavitelia kultúry začínajú utilitárnemu pohľadu na umenie sami brániť. Ako hovorí český ekonóm Tomáš Sedláček – kultúra má neskutočný význam a niektorým ľuďom je skrátka nutné to spočítať. Kde nehovoria múzy, hovoria čísla a naopak.

Každý umelec a tvorca povie, že umenie má zmysel podporovať pre samotné umenie. Teória stará ako je

ľudstvo samo. Ako však uchopiť hodnotu kultúry? Tu sa nepohybujeme na poli exaktných dát a výskumov. Všetkým je nám jasné, že význam umenia nemôže byť redukovaný na ekonomické výkony a pozitívne sociálne efekty. Treba, aby čo najviac ľudí uverilo, že umenie je základnou potrebou v živote človeka. Že sa umením civilizuje a kultivuje a nejde o „čerešničku na torte“, ako sa to snažia mnohí aj pri rušení dotácií naznačiť, keď porovnávajú dôležitosť podpory kultúry s dôležitosťou sociálnej starostlivosti a pod. Je to vydieranie. Je dôležité vedieť vyargumentovať a zmerať aj tieto pozitívne vplyvy – prostredníctvom merania imanentných hodnôt. A to posudzovaním projektov odborníkmi (a nie politikmi), v analýze reflexie umenia, v zbere názorov návštevníkov kultúrnych a umeleckých akcií a pod. To môže zmeniť aj postoje lídrov v spoločnosti.

Súčasná epidémia a s ňou súvisiace dôsledky a efekty môžu byť katalyzátorom diskusie o kultúre a umení a jej financovaní. Mohli by sme končiť slávnym výrokom Winstona Churchilla, ktorý vraj vyslovil, keď obhajoval financovanie umenia na úkor podpory vojenských operácií počas 2. svetovej vojny: „Keď škrtneme umenie, tak za čo teraz bojujeme?“ Legendárny britský premiér túto vetu nikdy nevyslovil. V archívnych prameňoch je však zadokumentovaná jeho iná veta: „Umenie je nepostrádateľné, ak má byť život národa úplný. Štát sám sebe dlhuje podporu umenia a má k nemu motivovať. Zle dopadne národ, ktorý nemá z umenia radosť a nepreukazuje mu úctu, ktorú si zaslúži.“

HAMBÁLJARMOK (Zejdeme sa na hambálku)
foto Divadlo na Hambálku



Veronika Malgot

režisérka, performerka, produkčná

NORMA KLEIN, LUCIA KIRÁLY CSAJKA

Nerozdobená scéna je jediná cesta Fond na podporu umenia a nezávislé divadlo

Norma Klein je referentkou pre program divadlo a tanec a Lucia Király Csajka je koordinátorkou administratívnych procesov vo Fonde na podporu umenia. S oboma som hovorila na konci apríla. Uvažovali sme o stave nezávislej divadelnej scény počas koronakrízy a úlohách Fondu na podporu umenia v tejto situácii. Okrem toho sme otvorili aj ďalšie témy, ktoré s tvorbou v slobodnom povolaní súvisia – produkciu a manažment, vzdelávanie, profesionalizáciu a nevyužitú možnosť grantových programov.



foto V. Malgot

Zhrňte si na úvod, čo sa udialo vo Fonde na podporu umenia (FPU) od 10. marca tohto roku, keď boli pozastavené verejné podujatia.

LUCIA KIRÁLY CSAJKA Už 12. marca sme na webovej stránke FPU zverejnili prvé usmernenia pre našich prijímateľov, v rámci ktorých sme vysvetlili, čo znamená „pozastavenie verejných podujatí“ v zmysle používania a oprávnenosti výdavkov. Bolo to len na určité obdobie.

Áno, len na dva týždne. Ešte sa plánovali náhradné termíny predstavení, lístky sa nevracali, nikto si nepripúšťal, že to bude trvať oveľa dlhšie. Ako ste boli nastavení na FPU?

LKC My sme vtedy nevedeli – tak ako nevieme ani teraz –, ako to bude pokračovať. Bude to na jeseň iné? Nebude? Aj usmernenia tvoríme tak, že sa snažíme vzniknutú situáciu riešiť aktívne a rozmýšľať aj nad alternatívami. Teraz je to tak, že podujatia sú zo strany FPU stopnuté do konca mája. Ak by sa pokračovalo v uvoľňovaní opatrení, tak tomu prispôbime aj naše usmernenia. Všetko závisí od toho, ako sa bude situácia vyvíjať a aké opatrenia prijme vláda.

FPU reagoval dosť rýchlo v porovnaní s inými dotačnými schémami, ktorých stratégiou bolo skôr odd'ľovanie termínov v dotačných programoch. Ako rýchlo sa dajú meniť rozhodnutia a usmernenia v rámci programov a zmlúv? Kto všetko do nich vstupuje?

LKC Zmeny sú v kompetenciách Rady FPU, preto boli tieto stretnutia v danom období veľmi časté a vďaka možnosti schvaľovania uznesení per rollam (bez osobného zasadnutia, hlasovaním prostredníctvom obežníka, pozn. aut.) sme boli dostatočne flexibilní. Čo sa týka zmlúv, tie sa dajú meniť jedine dodatkom. Nevieme paušálne pre všetkých posunúť napríklad oprávnený termín na realizáciu podujatí, to sa dá robiť len individuálne dodatkom ku každej zmluve. Musíme sa pohybovať len v medziach stanovených v zmluvách a zákonom. A samozrejme, ani to, čo je schválené v štruktúre FPU, nie je možné obísť. Takže my sme uznesením rady menili to, čo bolo možné,

ako napríklad posun oprávneného obdobia realizácie pre niektoré podprogramy do konca roka 2020. Výsledkom je aj to, že o takýchto žiadostiach rozhoduje priamo riaditeľ, a nie rada fondu, čo značne urýchľuje celý proces.

V požiadavkách Akadémie divadelných tvorcov za nezávislé divadlá sa objavila žiadosť predĺžiť toto oprávnené obdobie realizácie až do júna 2021. Prečo to nie je možné?

LKC Nie je to možné preto, lebo tieto projekty boli schválené v rámci štruktúry podpory na rok 2020. To znamená, že v tomto období by mali byť realizované. Samozrejme, nejaké individuálne posuny sú možné. Ak mal niekto časť aktivít naplánovaných na posledné tri mesiace roka 2020, ich posun by do úvahy prichádzal. Ale nie je možné, aby sa celý projekt presunul na rok 2021, lebo preň je už vytvorená nová štruktúra s novými výzvami. Preto sme ponúkli iné možnosti ako naplniť toto obdobie. Pripravili sme mimoriadnu výzvu č. 1, v rámci ktorej je možné realizovať aktivity bez účasti verejnosti a zároveň sú to aktivity, na ktoré možno v bežnej prevádzke organizácie nemajú čas. Pracovať napríklad na koncepcii práce s publikom, na propagácii, na stratégii, ako zvyšovať kapacitu organizácie, realizovať rôzne vzdelávacie aktivity a podobne. **NORMA KLEIN** Fond tiež umožnil zvýšiť prevádzkové náklady na 25 percent v podprogramoch pre celoročné aktivity. Tieto prostriedky je možné použiť napríklad na redizajn webu alebo iné aktivity bez prítomnosti publika. Štandardne sú prevádzkové náklady možné len do výšky desať percent rozpočtu dotácie. **LKC** Áno, to sa týka celoročných aktivít. Čo sa týka spomínanej mimoriadnej výzvy, tak tam dokonca nie je potrebné spolufinancovanie. Tieto aktivity sú zamerané dovnútra organizácie, preto pri nich nebude možné očakávať zisk zo vstupného, ale umožňuje to budovať kvalitu a prostredie na online aktivity. Odporúčame, aby tí, ktorí v súčasnosti nemôžu realizovať plánované verejné uvedenia, radšej prostriedky vrátili, aby sme ich mohli presunúť do mimoriadnej výzvy. Propagujeme

ju aj preto, lebo v budúcnosti nebude možná jej realizácia za takýchto výhodných podmienok.

V rámci nových usmernení bola otvorená aj možnosť nahradenia jedného z verejných výstupov online streamovaním podujatia. Prichádza vám na fond veľa žiadostí o online streamovanie? Podľa čoho sa schvaľuje alebo zamietne takáto žiadosť?

NK Zatiaľ prišlo len pár. V prvom rade musia byť zachované bezpečnostné opatrenia a takisto nesmie dochádzať k poklesu kvality diela. Snažím sa vždy diskutovať s tvorcami o tom, či to tomu predstaveniu neuškodí, keď nie je určené na online prezentáciu. Ale myslím si, že streamovanie predstavení je výborný nápad, je to ďalší spôsob, ako získať diváka. Zároveň však tvrdím, že je dobré, ak tvorca od začiatku vie, že výsledkom bude online prezentácia, lebo vie prostriedky na komunikáciu diela s divákom zvoliť priamo pre túto formu a zachovať tak kvalitu a zrozumiteľnosť predstavenia. Je to veľká príležitosť. Do budúca je možné zvážiť, či by niektoré predstavenia neboli vhodné aj pre online priestor.

Čím si vysvetľujete, že záujem o online streamovanie je v súčasnosti taký nízky?

NK Keďže v celoročnej činnosti bola výzva pre divadlá len na prvý polrok 2020 a v rámci usmernenia COVID-19 sa dá predĺžiť oprávnené obdobie na realizáciu aktivít až do konca roka 2020, veľa ľudí radšej presunulo termín realizácie na jeseň a netlačia výstupy do online priestoru. Prišli aj žiadosti o online prednášky či workshopy, ale mám pocit, že slovenský divák nie je zvyknutý na online priestor, že je aj na tvorcach, aby si diváci na online priestor navykli.

Prvý takýto online prenos realizovala Debris Company s inštaláciou *Glitch* v Novej synagóge v Žiline, ktorý im umožnil viacnásobnú sledovanosť v porovnaní s klasickými reprízami, kde je ich kapacita obmedzená na 40 divákov.

NK Ide však o známe zoskupenie Debris Company a tiež vizuálne zaujímavé dielo.

LKC Myslím si, že sledovanosť závisí aj od vekovej štruktúry publika, mladšia generácia si veľmi rýchlo zvykla na online priestor.

Pri online streamoch Divadla NUDE sme zaznamenali okrem dobrej sledovanosti aj to, že predstavenia videli ľudia v ôsmich európskych krajinách, čo je pre nás okrem vyššej návštevnosti dôvod, pre ktorý by sme v online pôsobení chceli pokračovať. A ako matka na materskej vítam možnosť živej kultúry v online priestore, napríklad workshop s Jarom Viňarským v obývačke.

LKC Táto kríza nás v mnohom obmedzila, ale priniesla aj veľa vecí, ktoré môžeme využiť aj po jej skončení.

V spomínaných požiadavkách sa objavilo aj rozšírenie oprávnenosti výdavkov pri vyúčtovaní projektov, teda akceptovanie ušlého zisku aktívnych umelcov pri projektoch, ktoré neboli ukončené. Dá sa uvažovať o tom, že vyhoviete tejto požiadavke?

NK Zákon hovorí, že FPU nemôže kryť straty z činnosti osôb. Sme verejnoprávna inštitúcia, ktorá má podporovať umenie, kultúrne aktivity a podujatia. To je primárny účel. Sekundárne sú touto činnosťou podporovaní umelci. Na krytie strát tvorcov sú tu ministerstvo hospodárstva a ministerstvo financií, ktoré sa majú starať o opatrenia pre SZČO. FPU má byť pre umelcov jedným zo zdrojov na financovanie umeleckých aktivít. Zo žiadostí často cítiť, že je to zároveň jediný zdroj. Samozrejme, že tých zdrojov na Slovensku nie je veľa, ale niektoré aktivity sa dajú financovať aj inak. Myslím si, že treba začať rozmýšľať viac producentsky, a teda zmieriť sa s tým, že tvorcovia nie sú len tvorcami, ale sú aj producentmi, ktorí zháňajú prostriedky, diváka, možnosti prezentácie, marketingu a spôsob, ako dielu dať čo najvyššiu kvalitu a dostať ho do čo najširšieho povedomia ľudí. V zdravom prostredí by mali byť na čele projektu dvaja, jeden „cez umenie“ a jeden „cez peniaze“. Dve osobnosti, ktoré sa vzájomne chápu, veria si a podporujú sa. Rozumiem, že kreatívnym ľuďom sa ťažko prijímajú



GLITCH (WAITING FOR ERROR) / ONLINE (Debris Company)
foto archív Nova synagóga

finančno-materiálno-priestorové obmedzenia a producentom sa ťažko prijímajú niektoré kreatívne požiadavky. Z vlastnej skúsenosti však viem, že vždy sa dá nájsť riešenie.

A dokáže ich FPU nejako podporiť aj v tejto produkčnej činnosti?

NK Skôr by som podporovala to, aby existovali divadelní producenti. Teda tí, čo vedia pracovať s financovaním, marketingom, publikom. FPU podprogramy podporujú vzdelávanie, čo je jedna z ciest. O profesionalizáciu divadelného prostredia by sa mali starať predovšetkým samotní divadelníci a ich profesijné združenia (napríklad

akadémia, asociácia). Práve tieto združenia by mohli organizovať odborné vzdelávanie pre svojich členov. Všade je to náročné, ale určite existujú krajiny so skúsenosťami, z ktorých sa dá poučiť a čerpať.

S tým možno súvisí aj možnosť čerpania trojročných prevádzkových grantov, o ktorej sa hovorí už dlho. Keď diskutujeme ako tvorcovia so zahraničnými partnermi o nejakom projekte, je zjavné, že majú možnosť aktivity plánovať lepšie a na dlhšie obdobie.

NK Trojročné granty sú výborný nápad, ktorý je zavedený do praxe pre kultúrne centrá. FPU uvažuje o ich aplikácii aj pre nezávislé divadlá. Bolo by však dobré, aby divadlá vedeli naplniť dlhodobejší grant svojou víziou. Nemal by to byť len súbor repríz, workshopov a diskusií po predstavení, bez určenia konkrétneho cieľa. Viacročné granty by mali byť zamerané na určité miesto, určitú komunitu ľudí, s ktorými bude subjekt pracovať, ktorých potreby bude napĺňať, ktorých bude vzdelávať. V súčasnosti však ani v jednoročných grantoch často nie je jasná stratégia. Tiež odporúčam pracovať v rámci nejakej základne, čo môže byť na Slovensku, hlavne v Bratislave, ťažké. Cestovanie je súčasť činnosti, ale je dobré mať základňu, ako je napríklad Miesto M, ktoré združuje tri subjekty.

Komunikujú s vami zástupcovia nezriadených kultúry pri formovaní požiadaviek? Ako je to so zástupcami ostatných žánrov?

LKC S nami konkrétne nekomunikujú. Ale viem, že náš riaditeľ máva „meetingy“, v rámci ktorých denne o týchto podnetoch komunikuje. Zároveň v FPU zbierame podnety, ktoré prichádzajú od jednotlivých žiadateľov a aj na základe toho tvoríme usmernenia. Tieto podnety vyhodnocujeme aj podľa toho, kam nás pustia predpisy a zákon. Snažíme sa zachraňovať, čo sa dá, a zároveň prinášať nové možnosti. **NK** Je frustrujúce, že v týchto iniciatívach a požiadavkách sú často riešenia, ktoré vlastne existujú. Je potom vidno, že si žiadatelia neprečítali aktuálnu štruktúru

podpornej činnosti a podmienky poskytovania dotácií.

LKC S tým súhlasím. Predtým, ako by som prichádzala s nejakými podnetmi, najprv by som si načítala zverejnené dokumenty a opýtala sa na FPU.

Tá jednosmernosť komunikácie v rámci divadelnej scény asi nevznikla teraz počas koronakrízy, len je v súčasnosti kumulovaná.

NK Problémom divadelnej scény je rozdrobenosť. Zbytočne veľa iniciatív na malom priestore. Bolo by vhodné postupovať jednotne a predtým sa poradiť. Napríklad v jednej z iniciatív je žiadosť zvýšiť financie na prevádzku nezávislých divadiel podľa vzoru kultúrnych centier. Kultúrne centrá majú na prevádzku desať percent rozpočtu dotácie, celoročná činnosť má na prevádzku desať percent rozpočtu dotácie. Čo máme na tom zvyšovať?

Napriek tomu, že sme si mnohí prešli seminármi analýzy textu, tak asi nikto nechce tých sto strán usmernení čítať.

LKC Tu nikto od nikoho nechce, aby si prečítal sto strán textu. Stačí si pozrieť oprávnené náklady pre daný podprogram, tam je to čierne na bielom. Dobré by bolo manažovať si to tak, aby existoval človek, ktorý to za tvorcu bude robiť. Lebo inak je to strata energie a času pre obe strany.

NK Nerozdrobená scéna je jediná cesta. Samostatný subjekt si nezaplatí vlastného človeka, ktorý sa mu bude starať o čítanie usmernení, ale päť subjektov to už zvládne.

LKC Nemusí to byť nevyhnutne človek pohybujúci sa v kultúrnej oblasti, možno treba loviť aj v iných vodách. Myslím si, že v rôznych inštitúciách a úradoch sú ľudia, ktorí majú skúsenosti s projektovým manažmentom, písaním projektov a možno by si radi privyrobili alebo sa niečomu takému venovali naplno pre viacero subjektov.

Ktorá služba FPU je nevyužívaná?

NK Je to v prvom rade možnosť celoročne vymenovať členov komisií. Počúvame kritiku na zloženie komisií, ale návrhy neprichádzajú. Obdobie, v ktorom sa navrhnutý



Workshop k stratégii FPU 20-25 Tanec.
foto FPU

a radou fondu schválený člen môže stať členom komisie, je dva roky, treba si pozrieť podmienky a navrhovať.

LKC Aby bolo z koho zložiť komisie. Prvotný výber musí schváliť rada, potom v druhom kole sa finálna skladba komisie aj s náhradníkmi žrebuje podľa oblasti. Všeobecne platí, že je ideálne mať čo najviac nominácií na ľudí, ktorí majú skúsenosti aj zo živého umenia, sami aj predkladajú projekty, majú skúsenosť s projektovým manažmentom, aby bolo z čoho vyberať. Títo môžu byť v konflikte záujmov, ale nemusí to tak byť vždy. Toto by mala byť tiež jednotná snaha za každú oblasť, nominovať kvalitných ľudí do komisií, lebo je kontraproduktívne neprichádzať so žiadnymi nomináciami a zároveň sa sťažovať, prípadne spochybňovať kompetencie členov a členiek odborných komisií.

NK Ďalšia oblasť, ktorá je veľmi málo využívaná, je program č. 3, Vzdelávacie aktivity. Ten program je veľmi dobrý na vzdelávanie seba či iných, prácu s divákom, výskumy. Ani podprogram Mesto kultúry – iné subjekty nie je dostatočne využitý. Mesto kultúry získa určité prostriedky na podujatia, ale zároveň do toho mesta môžu prísť aj iné subjekty, ktoré tam prinesú ďalšiu kultúru. Na to slúži samostatný podprogram 6.2.

LKC A ja by som doplnila ešte k programu 3, ktorý sme spomínali, možnosť žiadať o štipendiá pre kritikov a kritičky na odbornú reflexiu. Odborná kritika je, myslím si, potrebná. Na základe toho sa diváci rozhodujú, na čo majú ísť. Tak je to v mojom prípade.

NK Odborná kritika existuje, ale len v odborných časopisoch. Pamätám si, keď v SME mala Zuzana Uličianska každý týždeň recenziu, ktorú som si čítala a vedela som, čo sa v kultúre deje. To teraz neexistuje. A aj na to je určené štipendium.

Myslíte si, že by mala odborná kritika ísť viac mainstreamovou cestou?

LKC Zmena charakteru aktivít nie je cieľom. Cieľom je, aby ľudia mimo divadelnej komunity nemali problém vedieť o tom, čo sa v umení deje.

NK Odborná kritika je v tej forme, v akej je pre divadelníkov, úplne v poriadku. Skôr ide o to, aby bolo

Rekonštrukcia ateliéru pre výtvarníkov, divadelníkov, hudobníkov v Divadle Pôtoň, ktorá sa uskutočnila na prelome apríla a mája 2020.
foto archív divadla



jasné, že je tu divadlo pre ľudí a tí ľudia by o tom mali vedieť. Myslím, že bežný divák nepotrebuje odborné zhodnotenie predstavenia, skôr potrebuje vedieť, že ak pôjde do divadla, tak mu to niečo prinesie... Toto vôbec nesúvisí s mainstreamom, to súvisí so systematickým spoznávaním, hľadaním a oslovovaním diváka cez rôzne komunikačné kanály. Neznamená to, že by niekto mal písať o divadle v bulvárnem denníku.

Navštevujete aj vy jednotlivé umelecké podujatia a premýšľate nad ich kvalitou?

LKC Áno, samozrejme, veľakrát aj diskutujeme o ich kvalite.

NK Informujeme sa navzájom. Chodím na podujatia aj z vlastného záujmu, aby som vedela, kto sú tí, s ktorými komunikujem. Rovnako ma zaujíma, či sú náklady na produkciu adekvátne výstupu. Chceme si monitorovať stav scény, stav prostredia.

LKC A zaujíma nás aj otázka obsadenosti. Ak vidíme, že na nejakom festivale je obsadenosť sály tridsať percent, je to tiež na zamyslenie. Spätnú väzbu smerujeme priamo žiadateľom.

Ak hovoríme o kvalite diela, čo pre vás predstavuje tú kvalitu?

NK Určite to nie je len o jednom atribúte, ale o viacerých. Kvalitné dielo by malo mať myšlienku a uchopiteľný obsah, čím nemyslím, že musí byť explicitne vyjadrený. Ďalej zaujímavú formu, pričom aj jednoduchosť môže byť prospešná. A zaujíma ma aj dosah na divákov v zmysle aktuálnosti témy, účinné PR a primerané náklady.

S tým súvisí aj diverzifikácia – premýšľate v FPU, ako podporiť nezávislú kultúru v regiónoch? Nemal by aj FPU „vycestovávať“ a robiť osvetu, teda zviditeľňovať seba ako potenciálnu možnosť pre dotácie?

LKC Na základe skúsenosti z predchádzajúcich rokov vieme, že keď sme sa sami niekam vybrali, nemalo to veľký ohlas. Ak sme priamo oslovení, tak ideme vždy veľmi radi. Každý prijímateľ má povinnosť informovať

o podpore získanej z fondu. To si myslím, je aj najlepšia cesta, takýmto živým príkladom šíriť povedomie o fonde.

Aj Slováci fungujúci v zahraničí v medzinárodných kolektívoch by svoju prácu radi prezentovali na Slovensku. Existuje nejaká možnosť požiadať o podporu cez FPU, a nie dúfať v to, že sa dostanú na nejaký festival?

NK Keď je nejaký individuálny umelec etablovaný v zahraničí, je to jeho individuálna aktivita. Jediná cesta je festival. Fond podporuje občianske združenia alebo nezávislé zoskupenia. Súbor môže požiadať vo svojej krajine o mobilitu na Slovensko, napríklad s ideou aby prezentovali svoje diela vo všetkých krajinách, z ktorých pochádzajú ich členovia.

Zaujíma ma ešte otázka environmentálnej politiky vašej inštitúcie.

NK Náš kolega Róbert Špoták vypracoval komplexné environmentálne odporúčania pre žiadateľov, ktoré sú uvedené na našej stránke. Prístup tvorcov je rôzny. Niektorí zahrnú ekológiu do témy predstavenia, niektorí len potvrdia, že robia bežné „eko“ opatrenia, niektorí organizujú upcycling workshopy. Celkovo je to na začiatku. **LKC** To, čo je súčasťou odporúčaní pre žiadateľov/ prijímateľov, sme sa v prvom rade snažili zapracovať do každodenného chodu fondu. Vo vzťahu k externému prostrediu majú opatrenia zatiaľ formu odporúčaní. Do budúcnosti sa uvažuje aj o tom, že miera prijatých opatrení na zníženie negatívnych vplyvov na životné prostredie bude zohľadnená aj pri hodnotení projektu a zohľadní sa v konečnej výške pridelených financií. A čo sa týka vyúčtovania, to nemusí byť doručené len v materiálnej podobe. Vyúčtovanie, ako aj akákoľvek iná dokumentácia a korešpondencia, môže byť predložená aj elektronicky, a to prostredníctvom ústredného portálu verejnej správy do elektronickej schránky fondu.

Na záver by som si možno zaželala za obe strany, aby bola tvár a úloha fondu pre tvorcov zrozumiteľná,

aby nebol ani démonizovaný, ani glorifikovaný, ale aby sa vzťah tvorcov smerom k FPU profesionalizoval.

NK Bolo by dobré, aby sa odbúrali zbytočné emócie. Aby sme šli za jednotným cieľom. **LKC** Snažíme sa, aby umenie aj kultúra boli živé, aby fungovali. O to nám ide všetkým spoločne. Treba zároveň zachovávať transparentnosť. Podmienky sú platné pre všetkých rovnako. Treba si uvedomiť, že sú to verejné financie, ktoré podliehajú kontrole. My robíme tú našu časť práce, aby sme dodržali všetky nevyhnutné podmienky. Keď vytvárame usmernenia, vždy myslíme na jednotlivých ľudí a na to, či sme dostatočne zrozumiteľní, jasní. Od začiatku sa fond vyvíjal a stále sa vlastne vyvíja so zreteľom na scénu. Je to živý organizmus. **☞**

Norma Klein

Vyštudovala filmovú produkciu a manažment na VŠMU a Právnickú fakultu UK. Pracovala v produkcii filmov, reklám, eventov a televíznej tvorby. Vo Fonde na podporu umenia pôsobí od roku 2019 a má na starosti podprogramy pre divadlo a tanec. Ako referentka v FPU predovšetkým komunikuje so žiadateľmi a prijímateľmi dotácií, spracúva žiadosti o zmenu projektových zmlúv, kontroluje žiadosti o poskytnutie dotácie a vyúčtovania, komunikuje s koordinátormi, stratégom a riaditeľom o možnostiach zlepšenia nastavených pravidiel.

Lucia Király Csajka

Vyštudovala Filozofickú fakultu Prešovskej univerzity, odbor nemecký jazyk a literatúra. Pracovala desať rokov na pozícii projektovej manažérky v Národnej agentúre pre program EÚ Erasmus+. Od roku 2018 pôsobí vo Fonde na podporu umenia, jej úlohou je koordinácia, konzultácia a nastavovanie procesov v zmysle platnej legislatívy a predpisov, t. j. všetkých postupov, ktoré sa týkajú napr. zmien v prebiehajúcich projektoch, predkladania žiadostí o poskytnutie dotácie, dodržiavania zmluvných podmienok, poskytovania finančných prostriedkov, vymáhania finančných prostriedkov, procesu uzatvárania zmlúv a dodatkov, odstúpenia od dotácie a pod.

FESTIVALY – prehľad zmien

Na konci divadelnej sezóny a v neskorých letných dátumoch, teda približne od mája do septembra, sa každoročne koná množstvo podujatí. Z dôvodu opatrení spojených s pandémiou ochorenia COVID-19 boli niektoré úplne zrušené, iné presunuté na nové miesta alebo majú nové termíny konania. Z informácií, ktoré sa do uzávierky časopisu podarilo zhromaždiť, sme vytvorili prehľad najdôležitejších zmien vybraných festivalov doma i vo svete.

NA SLOVENSKU

Nová dráma/New drama

nový termín: festival sa presúva o rok, na máj 2021

Počas jesene 2020 sa uskutočnia dve aktivity pod hlavičkou festivalu. Prvou z nich je oslava okrúhleho 20. výročia súťaže o pôvodný slovenský a český dramatický text DRÁMA (v podobe knihy, ktorá predstaví všetky ročníky, autorov, inscenačnú prax, ale aj zhodnotí význam tohto projektu). Nasledovať bude vydanie zborníka dramatických diel, ktoré vznikli pri príležitosti špeciálneho a svojím spôsobom jedinečného projektu zameraného na otázky ekológie a environmentu – Green Drama.

NuDanceFest

nový termín: 11. – 16. august 2020, Bratislava

Festival sa uskutoční v novom termíne, pravdepodobne s pozmeneným programom.

Cirkul'ART

nový termín: festival sa presúva o rok, na máj 2021

Jubilejný 20. ročník festivalu sa tento rok nekonal. Pre organizátorov by bolo náročné až nemožné presunúť viac ako stovku plánovaných predstavení z rôznych kútov sveta na iný termín.

Festival Astorka

nový termín: festival sa presúva na október 2021

Dotyky a spojenia

nový termín: pravdepodobne 30. november

– 6. december 2020, Martin

Vzhľadom na zimný dátum sa bude festival konať prevažne v interiéroch, ale pokúsi sa zachovať všetky dôležité programové sekcie a priniesť aj zaujímavé novinky.

Istropolitana Projekt

nový termín: festival sa presúva o rok, na jún 2021

Eurokontext

festival sa v tomto roku neuskutoční

Zámocké hry zvolenské

nový termín: festival sa presúva o rok, na jún 2021

Presun na jesenný alebo iný termín nebol možný z dôvodu, že festival sa koná v exteriéri na nádvorí Zvolenského zámku a mesiac jún je dlhoročne najvhodnejším časom konania.

Letné shakespearovské slávnosti 2020

termín: 25. júl – 12. august 2020, Bratislava

Festival sa uskutoční s upraveným programom. Slovenské inscenácie nebudú hostovať v Česku a naopak. Hrať sa bude pre obmedzený počet divákov.

Kiosk 13**festival instantného slovenského divadla a tanca****termín: 23. – 26. júl 2020, Žilina**

Festival sa uskutoční v plánovanom termíne s plným, aj keď odlišným programom zameraným na instantné divadlo – „stačí dodať jednu zložku (divák, tvorca, réžia) a dielo bude skutočným divadlom a skutočným festivalom“.

Scénická Žatva**nový termín a miesto konania:****17. – 20. december 2020, Bratislava**

Scénická žatva je tradične vyvrcholením ochotníckej divadelnej sezóny. Presúva sa preto na december. Vzhľadom na to, že v Martine nebolo možné v tomto čase zabezpečiť divadelné ani ubytovacie priestory, rozhodli sa organizátori presunúť festival do vlastných priestorov v bratislavskom V-klube.

Európsky Festival humoru a satiry Kremnické gagy**termín: 28 – 30. august 2020, Kremnica**

Festival mal v tomto roku oslavovať 40. výročie. Vzhľadom na to, že sa môže konať iba v obmedzenom režime, Kremnické gagy budú tento rok prebiehať ako 39,9 ročníka s prevažne slovenským programom. Oslava jubilea sa posúva na rok 2021.

UM UM**nový termín: 14. – 15. august 2020, Stará Ľubovňa****Medzinárodný festival Divadelná Nitra****územie étos / territory ethos****termín: 25. – 30. september 2020, Nitra**

Organizátori festivalu urobia všetko pre to, aby mohli festival realizovať v pôvodnom termíne. Sú presvedčení, že: "Našou morálnou povinnosťou je poskytnúť príležitosť slovenským tvorcom a komunitám, ktoré utrpeli v korona kríze. Chceme

zostať v povedomí, musíme zachovať kontinuitu, nechceme stratiť svojich priaznivcov a divákov. “

Bábkarská Bystrica TOUR**nový termín: 10.- 13. december 2020, Banská Bystrica****Fokus – Pokus****festival súčasného nezávislého divadla****nový termín: 11. – 13. september 2020, Štúdio 4D, Nitra**

V ZAHRANIČÍ

Dream Factory Ostrava**nový termín: 5. – 12. október 2020, Ostrava****Mezinárodní festival Divadlo****termín: 9. – 16. september 2020, Plzeň****Divadelní flora****nový termín: 10. – 16. november 2020, Olomouc**

Festivalový program prebehne v zredukovanej forme. Na jeseň do Olomouca zavítajú českí a slovenskí divadelníci a pomedzi predstavenia sú zaradené koncerty nemeckých hudobníkov.

Wiener Festwochen**festival sa v tomto roku neuskutoční**

Festival ponúka alternatívny program s názvom Festwochen reframed so živým aj online obsahom, ktorý sa rôznym spôsobom týka pôvodného programu.

Impulse Theater Festival**termín: 4. – 14. jún 2020, Köln, Düsseldorf, Mülheim an der Ruhr**

Festival sa v tomto roku uskutoční v pôvodnom termíne, no v obmedzenej online podobe. Okrem toho, že

sprístupní niekoľko predstavení a diskusné formáty, na sieti sa bude konať aj špeciálna otváracia párty.

Tanec Praha**nový termín: 4. – 29. jún 2020, Praha**

Festival sa uskutoční v skrátenej podobe, bude sa prioritne venovať českej tanečnej scéne a veľkú časť akcií odohrá pod holým nebom.

Smetanova Litomyšl**nový termín: 2. – 12. júl 2020, Litomyšl**

Festival sa uskutoční s náhradným programom, ktorý bude pozostávať z exkluzívnych komorných podujatí.

Divadlo evropských regionů**nový termín: 26.–28. jún 2020, Hradec Králové**

Festival sa uskutoční s podtitulom LETOS JINAK a ponúkne alternatívny program. Bude sa odohrávať v letnom kine Širák formou drive-in divadla.

Salzburger Festspiele**nový termín: 1. – 30. august 2020, Salzburg**

Jubilejný stý ročník festivalu sa bude diať v skrátenej forme a s pozmeneným programom.

Festival d'Avignon**festival sa v tomto roku neuskutoční**

Festival zatiaľ nezverejnil, či ponúkne alternatívu.

Zlatá maska / Russian Case**festival sa v tomto roku neuskutoční**

Festival zatiaľ nezverejnil, či ponúkne alternatívu.

Edinburgh International Festival**festival sa v tomto roku neuskutoční**

Festival zatiaľ nezverejnil, či ponúkne alternatívu.

Rossini Opera Festival**termín: 8. – 20. august 2020, Pesaro**

Operný festival sa uskutoční s pozmeneným programom a zabezpečí potrebný sociálny odstup divákov.

Festival d'Aix-en-Provence**festival sa v tomto roku neuskutoční**

Organizátori festivalu v súčasnosti pracujú na online programe a iných alternatívach.

Medzinárodný festival v Sibiu FITS**festival sa v tomto roku neuskutoční**

Organizátori pripravujú alternatívu v podobe špeciálneho vydania festivalu #online.

Bregenzer Festspiele**nový termín: 15. – 22. august 2020, Bregenz**

Festival sa bude konať s pozmeneným programom prispôbeným situácii. V rámci festivalu sa uskutoční aj premiéra skrátenej verzie opery skladateľky Ľubice Čekovskej *Impresario Dotcom*.



Festival d'Avignon 2019, foto archív festivalu

V tomto roku sa nekonali alebo nebudú konať ani významné festivaly ako Divadelní svět Brno, Setkání Stretnutí Zlín, Operní týden Kutná Hora, ImPulsTanz Festival Viedeň, Theater der Welt Düsseldorf, Theater Spektakel Zürich, Bayreuther Festspiele, Divadelný festival v Tampere, Edmonton International Fringe Theatre Festival a mnohé ďalšie.

Jan Doležel

študent FF MUNI v Brně

Staré a nové kvality divadla

I za okolností, kdy se nemohou uskutečnit žádné kulturní akce vyžadující fyzickou přítomnost diváků a účinkujících, se konalo německé Theatertreffen. Za jakých podmínek to bylo možné a co samotné podmínky vypovídají o současném divadle a světě vůbec?

Každoroční květnový vrchol německojazyčné divadelní sezóny se konal i po sedmapadesáté, ale tentokrát bylo z výběru deseti nejpozoruhodnějších inscenací možné v devíti dnech od 1. do 9. května shlédnout pouze šest, a to prostřednictvím streamu na webu festivalu. Důvodem omezení nebylo v žádném případě rozhodnutí vybrat ty ještě pozoruhodnější, ale pragmatické důvody. Například *Misanthrop* (Deutsches Theater Berlin) nebyl k vidění, protože divadlo nedisponuje reprezentativním záznamem, jak sdělila režisérka inscenace Anne Lenk. Jiný důvod vedl k neuvedení inscenace *Člověk se objevuje v holocénu* (Schauspielhaus Zürich). Alexander Giesche, režisér vizuální poémy podle povídky Maxe Frische – jak zní podnázev kusu –, sdělil, že nemohla být streamována, protože by se tím ztratila podstata díla založeného na práci s atmosférou, délkou a světlem.

Šestici zprostředkovaných inscenací tvoří tři inscenace dramatických textů a tři autorské projekty. První trojici otevřel *Hamlet* (Schauspielhaus Bochum) v režii Johana Simonse, jehož předloha se skládá ze Shakespearova kanonického textu a útržků z Müllerova *Hamleta-stroje*. Müllerův text byl do úpravy Shakespeara vložen v naprosto subtilní míře, jeho hlavní vliv je cítit v samotné atmosféře. Autorem úpravy je dramaturg inscenace Jeroen Versteede, v jehož pojetí je Hamlet hledač pravdy, přičemž pomsta zůstává v pozadí. Sandra

Hüller ztělesňuje Hamleta jako urputnou osobu potýkající se s vlastními vnitřními běsy. V této logice je škrtnuta postava Ducha mrtvého krále, Hamletova otce, který zde promlouvá ze samotného Hamleta. Jeho rozhovorem s otcem inscenace začíná. Rozhovor původně vede Horacio, ten je v této úpravě vyškrtnut a text postavy rozdělen mezi Hamleta a Ofélii (Gina Haller). Ta se stává nejen milovanou osobou, ale zároveň také dobrou kamarádkou. O to větší ranou je její smrt. Samota, která po ní následuje, je definitivním momentem poznání, že tento Hamlet, ač se svojí (ženskou) podstatou

SLADKÉ PTÁČE MLÁDÍ
(Schauspiel Leipzig)
foto R. Arnold



vymaňuje z mužského světa, který ničí tuto planetu, na její záchranu nestačí. Vše spěje k zániku plnému smrti. „Doba se zbláznila – a vzal to ďas, že spravovat mám vykloubený čas.“ Hledačství pravdy se zde jasně spojuje s aktuální situací kolem popíračů klimatické změny. Na to, že dochází ke změně lidského nazírání na svět, kdy je člověk konfrontován s něčím, co ho přesahuje, poukazuje i scénografie Johannese Schütze. Tvoří ji velká bílá plocha a nad ní visící velká světelná koule na jedné straně a bronzová stěna na straně druhé. Dva dominující atributy se v průběhu představení několikrát otáčí kolem jeviště jako kolem světa. Dochází k něčemu, co je v Müllerově textu zachyceno těmito slovy: „Lehl jsem si na zem a naslouchal, jak se svět otáčí v rozkladu,“ přičemž důležitou kvalitou je naddimenzovaná velikost koule podobající se měsíci, vůči němuž jsou postavy malé a nevýznamné. Johan Simons v besedě po představení vyzdvihl skutečnost vycházející z výše zmíněného, které by si měl být člověk vědom, a sice, že „jsem součástí celku“.

Motiv muže trumpovského typu, kterému se podobá pojetí Claudia (Stefan Hunstein) v *Hamletovi*, se objevuje i v inscenaci hry Tennesseeho Williamse *Sladké ptáče mládí* (Schauspiel Leipzig). Zde ho reprezentuje neomalený rasistický mafián Thomas (Boss) Finley (Michael Pempelforth). V kontrastu k němu stojí ústřední postava mladíčka Chanceho Waynea (Florian Steffens), který se žije jako společník žen a prostitut. Ve výchozí situaci je gigolem herečky na hraně padesátky Princezny Kosmonopolis (Anita Vulesica), skrze jejíž postel se snaží stát hercem. Ta ho ovšem využívá jako svoji hračku a jde jí především o záchranu vlastní kariéry. V interpretaci režisérky Claudie Bauer se text z padesátých let vypovídající o krachu amerického snu mění v krach evropského snu o liberalismu. Člověk, a především jeho tělo, se stává účastníkem směny, přičemž se jí musí umět přizpůsobit. To je vidět na postavě Chanceho Waynea a také jeho zákaznice. Vizuálně se

postava Princezny Kosmonopolis vyvíjí od syrového ženského těla ve spodním prádle se zafačovanými vlasy připravenými na nasazení paruky až po obraz ženy v krásném oblečení, namalované, s hustými vlasy, stojící pod reflektorem a připravené na velké hollywoodské role. K aktualizaci přispívají i bubliny nad jevištěm, na které jsou přenášeny detaily za pomoci několika kamer umístěných na scéně. V kontextu sebestylizace a touhy po věčném mládí připomínají bubliny svou podobou „instastories“. Protože rasistické peklo a identitařské boje typické pro dramata Tennesseeho Williamse se dnes neodehrávají pouze v ulicích, přesunuly se i na sociální síť.

Inscenace dramatických textů uzavírá současné drama britské autorky Alice Birch *Anatomie sebevraždy* (Deutsches Schauspielhaus Hamburg) v režii jedné z největších hvězd současné evropské

CHINCHILLA ARSCHLOCH, WASWAS
(Rimini Protokoll, Künstlerhaus Mousonturm)
foto R. Schittko



festival

režie Katie Mitchell. Za integrální součást její režijní tvorby jsme si už zvykli považovat práci s metodou live-cinema, ta ovšem tentokrát překvapivě chybí. Filmový rozměr ovšem inscenace nepostrádá, už samotná dramatická předloha předepisuje rychlé střihy mezi simultánně se prolínajícími časovými rovinami. Jde o příběhy trojice žen z jedné rodiny, matky Clary (Julia Wieninger), dcery Anny (Gala Othero Winter) a vnučky Bonnie (Sandra Gerling). Ve ztělesnění interpretek nepřevládá pocit životního ztroskotání, naopak, vidíme tři silné ženy vypořádávající se s psychickou nemocí každá svojí cestou. Sledujeme prolínající se a paralelně se odehrávající obrazy sdělující důležité momenty z jejich cesty k ukončení života. Scény jsou zasazené ve scénografii rozdělené třemi dveřmi v pozadí a nad nimi svítícími letopočty od konce sedmdesátých let až po období blízké budoucnosti. Je to nejenom příběh života v depresi, ale v obecnější rovině inscenace otevírá téma úlohy ženy v dnešní společnosti a neschopnosti vymanit se z dominující role matky. Přičemž v závěru, kdy postupně sledujeme sebevraždu každé z hrdinek, vidíme jako vyvrcholení neúnosného stavu rozhodnutí děti nemít a tím ukončit dědičnou rodinnou anamnézu.

„Existuje opravdu jen jedna historie lidstva? A co když už nebude nikdy více interpretována bílým heterosexuálním Evropanem?“ Tak zní výchozí otázka režisérky Anty Heleny Recke, na kterou se snaží odpovědět projektem *Die Kränkungen der Menschheit* (Münchener Kammerspiele). V projektu na pomezí divadla, performance a výtvarné instalace německá režisérka s africkými kořeny za pomoci postkoloniálního myšlení podrobuje kritice evropské umění. V tomto případě stojí v centru zájmu obraz česko-německého malíře Gabriela von Maxe *Opice jako sudí umění* z roku 1889, visící v mnichovské Neue Pinakothek, a především jeho samotné pozorování. Divák pozoruje pozorování, tedy skupinku bílých Evropanů uzavřenou



ve výstavní vitrině. Otáčí se tím tradiční pozice našeho pozorování exotického umění třetího světa.

Münchener Kammerspiele byly na Theaterreffen zastoupeny třemi projekty (v širších nominacích jich bylo sedm), což svědčí o mimořádnosti tohoto divadla v kontextu minulosti i současnosti. Dalšími pozvanými tituly byla taneční koprodukční inscenace choreografky Florentiny Holzinger nazvaná jednoduše *TANZ* a inscenace *Vacuum Cleaner* japonského režiséra Toshika Okady. V ní se věnuje aktuálnímu tématu soužití dospělých dětí (často i padesátníků) se starými rodiči. Námět vychází z japonského termínu hikikomori, tedy fenoménu lidí, kteří se uzavřeli v jednom pokoji, omezili svůj kontakt se světem na minimum a jsou závislí na péči svých rodičů. Inscenace svojí estetickou podobou vybočuje z celé kolekce sledovaných děl absencí akce; soustředí se na bytí herců na jevišti, probírajících naprosté banality.

Podobně se mezi ostatními vyděluje i projekt skupiny Rimini Protokoll *Chinchilla Arschloch, waswas* (Künstlerhaus Mousonturm), ve kterém tři ze čtyř performerů trpí Tourettovým syndromem. V centru inscenace stojí pokus o to, zprostředkovat většinovému publiku život s tikem a částečnou ztrátou kontroly nad vlastním tělem a řečí. Projekt reprezentuje bourání stereotypních

ANATOMIE SEBEVRAŽDY
(Deutsches Schauspielhaus Hamburg)
foto S. Cummiskey

bariér a jelikož jsme na divadle, bourají se bariéry provozu místa, kde se musí mlčet a být v klidu, což je pro člověka s „tourettem“ nepředstavitelné.

Co je a co není digitální divadlo a k čemu je na světě

Za normálních okolností by mohl článek skončit, respektive nabídnout nějaký povedený závěr, co by shrnul celou přehlídku nebo možná trochu provokativně nabídl názor na to, jak se německojazyčné divadlo za rok změnilo. Padesátý sedmý ročník přehlídky, která nese podtitul „virtuální“, však nebyl jenom o záznamech inscenací vybraných ještě před pandemií COVID-u-19. Rovnocennou položkou festivalu byla i programová linie, nazvaná „UnBoxing Stages – digitální praxe v divadle“, která vznikla v koprodukcii Akademie für Theater und Digitalität a Initiative Digitale Dramaturgie v rámci Theaterreffen virtuell. Její součástí byly především debaty na témata spojená s přesunem divadla z analogového rozměru do digitálního.

Cyklus debat otevřela diskuze Zastavte streamování!, ve které zazněly velice přesně všechny problémy tykající se divadla za časů mimořádného stavu. V době, kdy největší divadelní německojazyčné domy, jako je Schaubühne

ČLOVĚK SE OBJEVUJE V HOLOCÉNU
(Schauspielhaus Zurich)
foto Z. Aubry



HAMLET (Schauspielhaus Bochum)
foto JU Bochum

Berlin, Münchener Kammerspiele, Thalia Theater Hamburg apod., chrlí každý den jeden divadelní záznam za druhým, mizí nejen ritualizace, která k návštěvě divadelního představení patří, ale především představení ve formě záznamů ztrácí svoje základní kvality – tělo už není tělem, často se diametrálně mění atmosféra díla atd. Na druhou stranu se stává divadlo dostupnějším, a to nejen geograficky, ale také časově. Slovy moderátora debaty Georga Kasche: „Není to skvělé, ale dobré.“ Jinak řečeno, v časech mimořádného stavu jde o zpříjemnění karanténního času, ale do budoucna je to rozhodně neudržitelné. Je potřeba hledat nové formáty, a především si uvědomit, co znamená divadlo v digitálním prostoru.

Na tuto otázku hledala odpověď další z diskuzí nazvaná Technika & Estetika na síti – od digitálního zkoušení po premiéru online. Nejpregnantněji definici digitálního divadla poskytl ve svojí odpovědi režisér považovaný za průkopníka ve spojování divadla s digitalitou Kay Voges: „Digitální divadlo neznámá, že budeme streamovat analogové divadlo. (...) Je třeba vymyslet, jaký jazyk generovat pro divadlo, které má svoje místo v rozměru 2D. Já už nikdy nechci vidět muže s kytarou v ložnici a ženu za klavírem v obýváku.“ Končící intendant Münchener Kammerspiele Matthias Lilienthal se pak podělil

festival

o konkrétní zážitek v podobě reprízy inscenace *Young Faust*, která se odehrála jako videokonference přes Zoom: „Stala se nesmírně šťastná náhoda, izolovanost Zoomu a velké množství spoluhráčů dodaly představení novou kvalitou. (...) Když nemáme divadlo, budeme hrát na internetu a je jedno, jestli to děláme tam nebo tady.“

Celý festival právě ve spojení streamování divadla v analogové formě a jeho zařazení do kontextu, z kterého vyplývá, že takto digitální divadlo vypadat nemá, otevírá další z podstatných otázek dneška. Navazuje tak na tradici držení prstu na tepu doby, podobně jako tomu bylo i v loňském ročníku, který sklídl kontroverzní ohlasy. Za všechny jmenujme alespoň recepci loňského ročníku v *Divadelních novinách*, kde Lenka Šaldová sentimentálně zatoužila po starém světě a postěžovala si na výzvy současnosti, které se Theaterreffen nebojí řešit: „Divadelně jsem z Theaterreffen odjžděla osvěžena, tamní debaty mě poněkud děsí. Hlavním diskusním tématem (...) byla rovnoprávnost žen“ (DN 13/2019). Nejviditelnějším výsledkem bylo přijetí kvót na rovnocenné zastoupení režisérů a režisérek, což se dle slov poroty letošního ročníku obešlo bez problémů a svědčí o tom i výběr samotný.

Podobně staromilecky se lze dívat i na pokusy o divadlo v digitálním prostoru a protestovat proti tomu, že nám chce někdo ukrást ono pověstné „tady a teď“. Ale je tomu přesně naopak, jak řekl Kay Voges, „všichni společně žijeme v současnosti, která je globalizovaná, digitalizovaná. Už deset let přenášíme tuto současnost na jeviště. Naši diváci v Dortmundu mají všichni v taškách chytré telefony, doma internetové bankovníctví nebo předplatné Netflixu a je to normální“. Podobně je tomu i s digitální formou divadla, neznamena to, že divadlo, jak ho známe, zmizí, dostane pouze další rozměr. V neposlední řadě pak mohou dostat jiný smysl webové stránky



**DIE KRÄNKUNGEN
DER MENSCHHEIT**
(Münchner
Kammerspiele)
foto G. Neeb

divadel a jejich profily na sociálních sítích, které doposud sloužily jenom k PR prezentaci divadelního analogu. Právě v pojmenovávání nových rozměrů divadla Theaterreffen letos opět ukázalo nejen na svoji mimořádnost v oblasti soustavného sledování německojazyčné divadelní produkce, ale především na to, jak se pohyby ve společnosti projevují v divadle.

V obecné rovině máme co dělat s možností přeměrovat technologický vývoj, digitální prostor lze totiž využívat mnohem zajímavějším způsobem. Platformy kyberprostoru se mohou stát produktivnějšími a sloužit otevřenosti. Slovy *Xenofeministického manifestu* skupiny Laboria Cuboniks: „Kyberprostor byl kdysi útočištěm před esencionalistickými kategoriemi identity. Prostředí dnešních sociálních sítí je však s tímto příslibem v příkrém rozporu: kyberprostor se stal jevištěm poklonování kultu identity.“ Právě divadlo v digitálním prostoru se může stát za těchto společenských okolností důležitým článkem narušení budování tohoto kultu. ♣

Berliner Festspiele – Theaterreffen 2020 – virtuell

57. ročník, 1. – 9. máj 2020, Berlín
www.berlinerfestspiele.de

zahraničie

Jakub Liška

redaktor a divadelný teoretik

Sedmá pečeť krále Otakara

Inscenace domácího dramatického textu představuje v každé společnosti příspěvek do diskurzu divadelního kánonu. Ale hraje vůbec v nějaké společnosti 21. století imaginární seznam „klasických“ divadelních děl podstatnou roli? Tuto otázku se ve středoevropském kulturním prostoru snaží zodpovídat především národní divadla. Myslím že pokud se dramatický text výrazně pojí s hodnotami, které současnou společnost konstituují, je diskuse o divadelním kánonu a o jeho utváření namístě. V rakouské kultuře mezi takové texty pak rozhodně patří *Šťestí a pád krále Otakara* od Franze Grillparzera, který Dušan David Pařízek nastudoval ve vídeňském Volkstheateru.

Výrazné postavení tato dvě stě let stará truchlohra získala po druhé světové válce, a to jak v rámci školní výuky, tak i v rámci divadelní kultury. Obnovený poválečný Burgtheater jí v roce 1955 zahajoval svou činnost. Ze hry učinil základní kámen nového kánonu poválečného rakouského činoherního divadla. A rakouští školáci se ještě dlouho po válce nazpaměť učili monolog začínající slovy „...je to krásná země“. Museli. Kanonickou, školsky předávanou, obecně společensky sdílenou, a především namnoze vážně branou interpretací je, že dramatik ve hře oslavuje Rakousko, jeho krásnou přírodu a jeho lid.

Takový patrioticky, a ještě k tomu seriózně braný text známý skrze úryvky z čítanek je samozřejmě vděčným cílem svobodně smýšlejícího dramaturga či režiséra. Může se například stát příležitostí k útoku na kánon. S postmoderním voláním „Není velkých textů!“ lze text aluzivně, alegoricky, intertextuálně či třeba asociativně rozbíjet a demonstrovat tak možnosti radikálně pojaté svobody oprostující se od diktátu tradice. Daný kanonický text však může být také příležitostí k rozhodnému konstatování „Tudy ne, přátelé!“, a to tehdy, pokud jeho inscenátoři koncept kánonu apriori

ŠTĚSTÍ A PÁD KRÁLE OTAKARA (Volkstheater Wien)
foto Lupins Puma



nezavrhnou a pokud jej chtějí redefinovat. Režisér Dušan David Pařízek s dramaturgem Rolandem Kobergem při inscenování Grillparzerovy hry ve Vídeňském Volkstheateru zvolili možnost druhou.

Symbolických redefinic kanonické interpretace se v rámci diskutovaného diskurzu, tedy v samotné inscenaci, v jejích kritikách i ve vystoupeních tvůrců, objevilo více než dost. Nevýraznější inovaci asi představuje obsazení titulní role českým hercem. Karel Dobrý dokonce na scénu rakouského divadla vjel na živém koni jménem Fantastico! Stal se jediným „pravým“ rytířem inscenace, pyšným i charismatickým, obklopeným přihrbnými „přizdisráči“ s vycpanými rameny. Veškerá vážnost, povinná serióznost, kterou kanonická interpretace od tvůrce dbalého tradice žádá, tak byla inscenátory zpochybněna. Již skrze minimalistickou a moderní stylizaci scénografie a kostýmů ukázali, že se podle nich jedná o divadelní pohádku pro dospělé. Koruny byly papírové, místo mocného Dunaje šplouchal na předscéně bazének s vodou z přinesených kyblíků a starou Otakarovu manželku, dědičku rakouského vévodství, hrál obtloustlý chlap s pleší.

Možná nejprovokativnějším na celé inscenaci pak pro rakouského diváka bylo Pařízkovo zacházení s německým jazykem. Jevištní dikce určená pravidly Bühndeutsch, tato jevištní jednota německého jazyka, a symbolicky tak i národnostní jednota Rakouska, je v inscenaci rozmetána množstvím dialektů, jimiž jednotlivé postavy mluví. Neexistuje jeden německý jazyk, stejně jako neexistuje jeden rakouský národ. A Rudolf I., zakladatel dlouho vládnoucí rakouské dynastie, není v této inscenaci ztělesněním ideálu vznešeného vůdce národa, jak by se slušelo, ale je intrikánem kdákajícím švýcarskou němčinou.

Význam útoku na jazyk může být, na rozdíl od jiných kanonických redefinic, pochopitelný i pro diváka z jiné kultury. Český či slovenský divák se asi jen těžko dopátrá všech významů, které

s sebou Pařízkovo ztvárnění Grillparzerovy hry nese. Vždyť je také určeno pro rakouské publikum, které hru bralo ve škole, a ne pro publikum mezinárodní (ačkoli titulky nad scénou se diváka snaží ubezpečit o opaku). Ale právě útok na jazyk a jeho obrana jsou fenomény, které se objevují i v souvislosti s definováním národní identity české či slovenské, byť se odehrávají v rámci jiných kategorií a na jiných úrovních, než je tomu v rámci Pařízkovy inscenace (například na úrovni jazykových zákonů, rozlišování genderu či jazykové korektury). Se základní znalostí němčiny se dal tento útok na jednotu němčiny pochopit a na rakouský kontext inscenace se tak i díky vlastní zkušenosti mohl napojit i divák zahraniční.

Viděno českýma očima

Jen těžko se však zřejmě inscenace sledovala těm divákům, kteří se na její derniéru sjeli z Moravy a Slovenska a kteří němčinou alespoň základně nevládli. Dovedu si představit, že mohli být podobou



ŠTĚTÍ A PÁD KRÁLE OTAKARA
(Volkstheater Wien)
foto Lupins Puma

ŠTĚTÍ A PÁD KRÁLE OTAKARA
(Volkstheater Wien)
foto Lupins Puma

inscenace zklamání. S vědomím, že nebyla primárně určena českým a slovenským divákům, nabídnu nyní její možné čtení právě z hlediska českého kontextu. Je však při něm potřeba, aby čtenář/ka akceptoval/a trochu podvatnosti a ironie. Nezbednost, kterou se nyní chystám provádět, není nic jiného než hommage důsledné práci inscenačního týmu s kontextem, pro nějž hráli. Takový vážně míněný derniérový vtip, který čtenáři s černým humorem mohou praktikovat nad koronavirovými streamy záznamu inscenace, bude-li je Volksbühne ještě opakovat. Jako divák přicházející z jiného kontextu se mohu buď na inscenátory anticipovaný rakouský kontext chtít napojit, anebo můžu důsledně a zcela tvrdohlavě inscenaci interpretovat z pozice vlastní (a ignorovat české titulky). Zábavné a inspirativně provokativní mi v tomto případě připadá to druhé.

„Bílej jezdec jede tmou, bílej meč má nad hlavou, jede cvalem s touhou svou, jede smutnou Evropou.“ Nevím, jestli ve slovenském kontextu jsou tyto verše tak notoricky známé jako v českém, z nějž



inscenaci počínám číst, proto klíč své interpretace odhalím již nyní. Pro českého diváka, který se snaží inscenaci interpretovat ze striktně české perspektivy, není ústřední postava diskutované inscenace nikým jiným než nacionalistou skinheadské kapely devadesátých let. Jestliže v kontextu rakouského čtení inscenace se hraje s kanonickou představou českého krále – národního nepřítele, v kontextu českého čtení inscenace lze českého krále chápat jako představitele upadající formy české národní hrdosti. A tu v současnosti asi nejlépe shrnuje právě vývoj „landovského“ diskurzu od devadesátých let.

Král Otakar přijíždí na bílém koni („bílej jezdec“), má kanady („těžký boty až nahoru zavázaný“) a nejenže nosí mikinu se lvem („lva chci nosit na prsou a dobře vim proč“), ale má symbol Čech přímo vytetovaný na hrudi – na tělovém trikotu. Motiv potetovaného těla českého krále koresponduje s přístupem pravověrných nacionalistů k jejich vlastním tělům. Své přesvědčení o čistotě národa a o své hrdosti na něj je přeci nejlépe

napsat přímo na své tělo. Divák tetování krále Otakara však nejspíš plně nerozklíčuje, podobně jako ho nerozklíčuje běžný posluchač hudby nacionalistického zpěváka. Důležité je, že si divák zapamatuje dvouocasého lva na prsou, a ti pozornější možná nápis nad ním: „Otokarus, rex Bohemiae“. Symboly, které jsou divákovi ukázány, jejichž význam však nemá být snadno rozpoznatelný, rovněž patří k strategiím nacionalistických diskurzů. Plní podobnou úlohu, jako ji v mnohem pozdější době plnily obsidiány v kapsách. Vytváří ezoterické spojenectví s tajemnem, v tomto případě s neuchopitelným národním tajemstvím.

Zábavných paralel mezi Přemyslem a českým nacionalistou devadesátkového typu by bylo možné hledat nespočet – estetika ulice a gangů, šovinismus českého krále či dialektika vůdce smečky, který je zároveň vlkem samotářem. Nyní jsem se zaměřil pouze na propojení postavy Otakara s landovským diskurzem skrze jejich vztah k obrazotextu, neboť ty lze následně srovnat se vztahem tvůrců k textu samotnému.

V rámci rakouského kontextu funguje inscenace jako kritika legitimizace poválečného resentimentu, patriotismu a kryptofašismu. Z hlediska českého kontextu ji lze chápat jako výsměch popřevratovým snahám o revitalizaci českého nacionalismu. Český divák ji tak může číst jako neklidný sen zestárlého skinheada z devadesátých let. Že Otakar ve vší své upřímnosti a autentičnosti prohrává nerovný boj s intrikánským politikem Rudolfem by jen znamenalo, že snící zpěvák přezdívaný „plešatá nuda“ prohrává svůj upřímný národovecký boj o symbolickou revitalizaci českého národa. vzdal se účinkování v autentické národovecké skinheadské kapele na začátku devadesátých let („tak držíme spolu lidičky, nebo budem takhle maličký“ či „Jsi Čech, Čech, Čech, tak si toho važ“) a přestrojil se do kostýmů kdykoli vyměnitelných, módě

podléhajících kulturních identit (jednou kouzelník, jednou voják, jindy závodník, pak zase krysař).

Pečeť a jméno krále Otakara

Historický Přemysl Otakar II. užíval celkem šest mincovních pečeti, přičemž na prvních třech byl z jedné strany panovník na trůně a z druhé svatý Václav s kopím a orlicí na štítě. Čtvrtá pečeť však představovala radikální zlom: místo sv. Václava, patrona Čech, se na pečetě objevuje jezdec – rytíř s kopím a štítem, na koni, s křídlem orlice na helmě a se znaky spravovaných zemí na štítě, zástavě a zbroji koně. Král tak upravil svůj podpis, který pečeť představuje, aby dal najevo, že již není vládcem pouze českým, ale že vládne mnohonárodnostní říši.

Postava Otakara z Pařízkovy inscenace je však vystavěna na půdorysu Grillparzerovy ahistorické předlohy a symbolickým zacházením se svým jménem se spíše než historickému králi podobá nacionalistovi z devadesátých let. Grillparzerův Otakar svůj podpis i svou identitu chápe staticky a fundamentalisticky, jako něco, co se dá vytetovat či vypálit, vypéct do masa. Podpis pro něj nefunguje jako inkluzivní gesto proměnlivé identity, ale jako vymezení se vůči druhým. Jde mu o co nejdlejší udržení tohoto gesta. Otakarův pád je tak způsoben právě tím, že příliš lpí na své identitě a nechce přijmout nástup postmoderní podoby moci a identity reprezentované Rudolfem I. Téma jak z Ezopovy bajky: třtina se ohne, jedle se zlomí.

Jaké podoby nabývá pak podpis tvůrců v rámci této inscenace? V žánru činoherního divadla do velké míry platí, že se režijně-dramaturgický rukopis konfrontuje s rukopisem literárním. Z hlediska rakouského kontextu je režijní gesto podle reakcí rakouských kritiků jasně čitelné. Však se také inscenátoři mají vůči čemu před rakouským divákem vymezit. Divák tupě setrvávající u českého kontextu se skinheadským klíčem v ruce však bude nejspíše rukopis tvůrců hledat marně.

Rozpozná jej maximálně v minimalistickém řešení scénografie a v obsazení postav. Inscenátoři totiž nehrají o nacionalismu českém, ale rakouském.

A přece: pokud se pokusíme z ironické nacionalistické perspektivy interpretovat závěrečnou scénu Otakarova pádu, v níž Rudolf I. Habsburský na svého poraženého soka lije divadelní krev, můžeme v ní spatřit symbolickou sedmou pečeť, již tvůrci proměnu Přemyslovy identity završují. V této scéně je totiž Karel Dobrý již zbavený trikotu s přemyslovským tetováním (a že je to možná jen z důvodů provozních, neboť politý trikot by se musel asi špatně čistit, ponechme stranou). V momentě smrti tak Přemysl pozbývá všech vykonstruovaných identit a stává se pouhým živoucím tělem, na něž kulturní konstrukce naopak dotírají a způsobují jeho proměnu v neživý objekt. Jak na to král reaguje? S křížem na krku přijímá svou vlastní krev, jež mu na hlavu Rudolf I. lije. Proč? V kontextu

ŠTĚSTÍ A PÁD
KRÁLE OTAKARA
(Volkstheater Wien)
foto Lupins Puma



rakouském, který je předmětem režijního gesta, se tak totiž stává mučedníkem a obětí Rudolfa I. Zato v kontextu tupého českého nacionalistického výkladu král konečně přijímá to, co jediné může každý správný národ utvářet a k čemu by se každý nacionalista měl především obracet. Krev.

Smrt Přemysla je tak rakouskému divákovi předkládána jako vina. „Zabijíte cizince, abyste se mohli tvářit jako jednotný národ a nevidět, že jste sami cizinci mezi sebou.“ Tento výklad však jaksí zvrhle podporuje tupý nacionalistický výklad produkovatelný z kontextu českého, který v Přemyslu Otakarovi vidí zrazeného národního hrdinu. „Proradní Rakušané a čeští zrádci nám zabili našeho krále.“ A tento význam je samozřejmě jen posílen výjimečným obsazením titulní role.

Ačkoli tedy ironická perspektiva českého kontextu není plně kompatibilní se záměrem tvůrců ani neobsahuje plné možnosti výkladu jako perspektiva rakouského kontextu, může přesto o Pařízkově inscenaci něco vypovědět. A sice, že ačkoliv v kontextu rakouského kulturního diskurzu působí inscenace bezesporu inovativně, z hlediska striktně českého kulturního diskurzu vyznívá spíše konformisticky a sentimentálně patrioticky. Že inscenace dostala příznivému ohlasu v českých kritikách je tak možné chápat spíše jako naladění (a místy až křečovitě nucené) části kritické obce na sentimentálně patriotickou vlnu a s ní spojenou radost, že český režisér má v zahraničním divadle úspěch. A když navíc našťve Rakušáky, tím lépe. ❖

F. Grillparzer: Šťestí a pád krále Otakara

dramaturgia R. Koberg réžia, scéna D. D. Pařízek
kostýmy K. Polívková svetelný dizajn P. Grilj
účinkujú G. Biedermann, K. Dobrý, P. Fasching,
T. Frank, R. Galke, A. Herden, L. Holzhausen
premiéra 8. január 2019, Volkstheater, Viedeň, Rakúsko

Miroslav Marcelli
filozof

Karanténa: vlastná dcéra mobility

Pred dvoma desaťročiami som pri prekladaní Foucaultovej knihy *Dozerať a trestať* narazil na tento súpis opatrení, ktoré nejaké mesto prijalo, keď sa v ňom na konci 17. storočia objavil mor: „Najskôr prísne rozparcelovanie priestoru: uzavretie mesta a jeho prilahlých častí; zákaz vychádzania z mesta pod hrozbou trestu smrti (...) Každá rodina si musí urobiť zásoby (...) Ak musia ľudia vyjsť z domu, organizuje sa to po poradi, aby sa zabránilo stretnutiam.“ Prostredie, čo takto vzniká, Foucault opisuje slovami: „Je to rozčlenený, znehynený, meravý priestor. Každý je viazaný na svoje miesto. A ak sa hýbe, ohrozuje si život nákazou alebo trestom. Inšpekcia sa vykonáva bez prerušenia. Všetko je pod dohľadom.“ Mesto, v ktorom sa objavil mor, bolo podľa tohto francúzskeho filozofa miestom, kde sa do dôsledkov uplatnil organizačný princíp klauzúry, t. j. vymedzenia miesta, ktoré je od všetkých ostatných odlišené a uzatvorené.

Tento obraz Foucault stavia do kontrastu s literárnou fikciou, ktorá obdobie morovej nákazy predstavovala ako sviatok, keď prestali platiť zákony, ľudia odhadzovali svoje masky, vzdávali sa svojho statusu a bez zábran sa oddávali telesným pôžitkom. Opak je pravda: „Nie kolektívny sviatok, ale striktné rozdelenia, nie prekračovanie zákonov, ale prenikanie reglementácie až do najmenších podrobností existencie.“ Pravdaže, takéto dôsledné a neprerušované uplatňovanie princípu klauzúry si vynútila mimoriadna situácia, hrozba smrteľného nebezpečenstva, ktoré so sebou priniesla morová nákaza. Len čo sa táto hrozba pominula, mesto sa uvoľnilo zo strnulosti a jeho ulice zaplnil pohyb ľudí a zvierat. Foucault však upozorňuje, že aj tento zdanlivo slobodný pohyb sa v moderných spoločnostiach odohráva

na vymedzených priestoroch, kde je pod stálym dozorom.

Pripomínam, že Michel Foucault sa v tejto knihe primárne nevenuje 17. storočiu, ale mechanizmom, ktoré vládnu v moderných spoločnostiach a usmerňujú aktivity ich obyvateľov. No práve poriadok nastolený v predchádzajúcich obdobiach počas morových epidémií pokladá za model, ktorý budú moderné spoločnosti uplatňovať, aby potlačili zmätok vznikajúci z nekontrolovaného pohybu individuí a vylúčili nebezpečenstvá šírenia nákaz najrozličnejších druhov. Princíp klauzúry s jeho pripútaním ľudí k vydeleným a kontrolovaným miestam sa stane určujúcim pre organizovanie života v takých inštitúciách a organizáciách, ako sú nemocnice, väznice, vojenské tábory alebo hoci školy. Tam všade dovoľuje klauzúra nastoliť, udržiavať a až do detailov prepracúvať disciplínu.

Azda netreba bližšie vysvetľovať dôvody, pre ktoré som sa k tomuto Foucaultovmu textu vrátil práve teraz. Chcem však pripomenúť, že jeho aktuálnosť nespočíva len v tom, že predobraz situácie, v akej sme sa ocitli, načrtáva v meste postihnutom morovou nákazou. Napokon, keby išlo len o pripomenutie rozpoloženia človeka, ktorý sa náhle ocitol v karanténe, takéto (a možno ešte vhodnejších) textov by sa dalo nájsť viac. Asi nie je náhodné, že ľudia sa dnes vracajú ku knihám ako je Camusov *Mor*, aby v nich našli paralelu k svojim existenciálnym stavom. Znepokojivý aspekt Foucaultovho textu spočíva v tom, že v stave, aký vzniká zákazom voľného pohybu, uzavretím na vymedzenom priestore a nastolením prísnej karantény, nachádza autor stelesnenie samotnej podstaty modernej spoločnosti. Dôsledná organizácia všetkých aktivít v morom postihnutom meste podľa Foucaulta nie je výnimkou z „normálneho“ života moderného spoločenstva, ale skôr idealizovaným vyjadrením jeho vlastných princípov. Morom postihnuté mesto nám v celej svojej prízračnosti zjavuje utópiu dokonale riadeného mesta, ku ktorej smerujú disciplinárne predpisy, pravidlá a nariadenia usmerňujúce „bežný a normálny“ život mestského spoločenstva. Mor, tvrdí Foucault, „je skúškou,

v priebehu ktorej sa dá ideálne definovať vykonávanie disciplinárnej moci“. Podstatou tejto disciplinárnej moci je rozčlenenie celého priestoru na jednotlivé parcely a pripútanie človeka k určenému miestu. Princíp klauzúry každému individuu prideliuje jeho miesto a každému miestu nejaké individuum. Karanténa, ktorá na nás v týchto dňoch tak neúprosne doľahla, znemožnila nám pohyb po uliciach a pripútala nás k priestoru vlastného bytu, je takto len vystupňovaným prejavom princípu, ktorý spočíva v samotnom základe usporiadania našej modernej spoločnosti. Ten istý princíp sa diskretné a priam neviditeľne uplatňuje v bežnom fungovaní škôl, nemocníc, úradov a výrobných prevádzok.

Titulná grafika pamfletu Thomasa Dekkera o morovej epidémii v Londýne z roku 1625.



Sám Foucault opakovane zdôrazňoval, že predmetom jeho skúmaní je predovšetkým západná spoločnosť 19. storočia. Nezabránil tým tomu, aby závery, ku ktorým došiel, neboli chápané aj ako charakteristiky spoločenských procesov, ktoré sa odohrali neskôr a predlžujú sa až do našich čias. Treba však pripomenúť, že predĺženiam záverov svojich historických skúmaní do prítomných čias Foucault nielenže nebránil, ale ich neraz priamo či nepriamo sám podnecoval. Z reakcií na takého pokusu o aktualizáciu sa okrem súhlasných postojov zrodili aj kritiky, ktoré poukazovali na to, že pre súčasnú spoločnosť už nie je určujúce pripútanie jednotlivcov a skupín k vymedzenému priestoru. V radoch kritikov foucaultovskej koncepcie súčasnej spoločnosti výrazne vystupuje poľsko-

britský sociológ Zygmunt Bauman. Je presvedčený, že charakteristickým znakom dnešnej spoločnosti už nemôže byť predpísané a znehybňujúce priestorové určenie, ale, práve naopak, nestálosť, mobilita, tekutosť. Bauman vo svojich úvahách vychádza z presvedčenia, že naša spoločnosť po prekonaní „pevnej“ fázy modernity dospela do fázy „tekutej modernity“. V spoločnosti, ktorá sa nachádza v tekutom skupenstve, sa moc neprejavuje pripútavaním jedincov k miestu, mocenské pôsobenie ich od miesta skôr oslobodzuje. V knihe *Tekutá modernita* píše: „Moc sa vo všetkých praktických ohľadoch stala skutočne exteritoriálnou (nezávislou od miesta) a nie je už s miestom tesne spätá, ani nie je spomaľovaná jeho odporom.“ Nástup mobilných telefónov pokladá Bauman za symbolický „posledný úder“, akým sa končí spätosť moci a priestoru: vydanie príkazu a vykonávanie dohľadu si odteraz nevyžadujú prístup k telefónnej zástrčke; prestalo byť dôležité, kde sa nachádza ten, kto vydáva príkazy.

V tejto perspektíve sa konfrontácia koncepcie, ktorá priestor rozkladá a celú spoločnosť vymaňuje z pevného skupenstva, s Foucaultovým chápaním moci ako mechanizmu spriestorňovania, javí priam nevyhnutnou. Bauman sa naozaj k Foucaultovým názorom kriticky obracia. Aby vyjadril, čím ich sám pohyb modernej spoločnosti prekonal, tvrdí, že sme vstúpili do obdobia, keď sa moc zbavila poslania zväzovať ľudí s prideleným priestorom: „Dnes je hlavnou mocenskou technikou umenie úniku, vykláznutia, elízie a vyhýbavosti – efektívneho odmietnutia akéhokoľvek obmedzenia slobody územím s jeho ťažkopádnosťou, nepríjemnými dôsledkami budovania a udržiavania poriadku a so zodpovednosťou za všetky následky rovnako ako s nevyhnutnosťou znášať ich náklady.“

Mohlo by sa zdať, že situácia, v ktorej sme sa po vypuknutí pandémie a vyhlásení karantény ocitli, neprináša presvedčivejšie argumenty pre toho, kto by mocenské pôsobenie chcel predstaviť termínmi oslobodzovania, úniku, vykláznutia a odmietania územných obmedzení slobody. Skôr sme svedkami

uzatvárania na pridelenom priestore, a to aj za cenu ťažkopádnosti, vysokých nákladov a ďalších nepríjemných dôsledkov udržiavania poriadku – dôsledkov, ktoré Bauman správne postihol, no asi trochu predčasne pripísal prekonanej etape vývinu modernej spoločnosti. Ako sa ukazuje, mobilné telefóny nielenže nie sú nástrojmi, ktoré by samotnou svojou povahou odporovali procesu uzatvárania na pridelenom priestore, ale dávajú sa do jeho služieb.

Uzavrieme potom, že karanténa, ktorú prežívame, nám v globálnom rozsahu pripomenula základné a neprekročiteľné priestorové určenia našej sociálnej existencie? Povieme, že odhalila iluzórnosť oslobodenia, aké sme si sľubovali od rozmachu mobility? Akokoľvek naša skúsenosť so životom v karanténe takéto závery sugeruje, podľa môjho presvedčenia vyjadrujú iba polovicu pravdy o svete, kde žijeme. K tej druhej polovici sa priblížime, keď si uvedomíme, do akej veľkej miery je nehybnosť, v ktorej sme sa tak náhle a takí nepripravení ocitli, plodom onej mobility, ktorú sme naivne pokladali za principiálnu charakteristiku celej našej éry predpokladajúc, že sme nechali za sebou etapu, keď mocenské mechanizmy svoju účinnosť prejavovali pripútavaním jedincov k priestoru.

Skrátka, tá istá univerzálna mobilita, ktorá istý čas naozaj oslobodzovala od viazanosti na vymedzený priestor, priniesla so sebou nevyhnutnosť vrátiť sa k stratégiám, taktikám a praktikám lokálneho znehybňovania a uzatvárania. Za cenu vysokých materiálnych a ľudských strát sme sa takto poučili o schopnosti mobility priniesť v priebehu niekoľkých dní z druhého konca sveta spolu s neviditeľným vírusom popretie seba samej.

V týchto dňoch sa často hovorí o postupnom uvoľňovaní reštriktívnych opatrení a návrate k „normálnemu životu“. Treba len dúfať, že súčasťou tohto návratu nebude oživenie ilúzie o mobilite, ktorá oslobodzuje bez toho, aby pripravovala budúce karantény. ❖

Soňa Šimková
teatrologička

Nákazou proti priemernosti

„**Myslím, že sa môžeme zhodnúť v jednej veci, že choroba je akousi psychickou entitou a nešíri sa vírusom.**“

Antonin Artaud, Divadlo a mor

V čase koronapandémie bolo priam „zábavné“ zalistovať si v kultovej eseji rebela a vizionára Antonina Artauda nazvanej *Divadlo a mor*, ktorá vyšla roku 1934 v časopise *Nouvelle Revue Française*. Jean-Yves Nau, autor článku odkazujúceho na Artaudovu stať, uverejneného v *Revue Médicale Suisse* 13. januára 2010 zjavne v súvislosti s jednou z epidémií, gratuloval editorom prestížnej parížskej

Antonin Artaud
foto Man Ray



revue, že v čase, keď už Louis Pasteur získal odborný kredit, preukázali ani nie tak odvalu ako priam vydavateľskú slobodu, keď uverejnili Artaudov text. Dôvod gratulácie? Pozri úvodné motto tohto článku.

Lenže Artaud bol dobre známy provokatér a mal za sebou celý rad škandálov, keď vyšiel z hnutia dada a surrealizmu, kde sa nové myšlienky prezentovali v odvážnych happeningoch. Šokujúcimi verejnými gestami prebúdzať prispätú verejnosť a ako starozákonný prorok ju pripravoval na armagedon, rozhodujúci čas byť – alebo. Takže u editorov o odvalu a ani o slobodu zrejme nešlo.

Nedá sa povedať, že by Artaudova esej bola výsledkom automatického písania alebo dadaistického „bľabotania“. Naopak, je faktograficky fundovaná ako hociktorý historizujúci článok uverejňovaný v seriózných médiách vtedy i dnes. Prináša rad zaujímavostí zo sveta epidémií, najčastejšie známych pod menom mor. Artaud sa ako vždy encyklopedicky vzdelal, kým sa k téme – tentoraz morovej nákazy – vyjadril.

Naštudoval si pramene o epidémii z roku 1720 v Marseille, o veľkom čiernom more z roku 1374, z ktorého vyšiel Boccaccio pri písaní *Dekameronu*, poznal príslušné pasáže z Biblie a zo svätých kníh aj starých lekárskeho traktátov, vedel, že na morový vírus umrel Perikles pri Syrakúzach, poznal opisy Hippokratove aj správy o akoby jedinom autentickom more pochádzajúcom z Egypta, ktorý sa zdvihol z odkrytých cintorínov pri odlive Nílu. Aj Biblia, aj Herodotos sa zmieňujú o morovej vlne, ktorá zdecimovala asýrsku armádu, pripraviac ju o stoosemdesiat tisíc mužov, a tak zachránila egyptskú ríšu. Podobne roku 660 pred Kristom vypukla epidémia v svätom meste Mékao v Japonsku, počas zmeny vlády. Artaud spomenul aj mor z roku 1502 z Provence, ktorý Nostradamovi poskytol príležitosť, aby si po prvý raz vyskúšal liečiteľské schopnosti, a pokiaľ ide o politickú rovinu, koincidoval s najhlbšími prevratmi, pádom či

smrťou kráľov, magnetickými fenoménmi rôzneho druhu a rozpadom, ba i miznutím provincií.

Artaud na základe faktov konštatoval, že sa morové epidémie môžu spájať aj s veľkými politickými udalosťami, mávajú silu fatálnych zásahov do behu sveta a že mnohé známe opisy aj napriek všetkým vonkajším detailom chorobných prejavov nachádzajú zhodu v tom, že sa prevažne sústreďujú na demoralizačné a obľudné vplyvy morových epidémií na duše a duchovnú sféru.

Podľa prezentovanej logiky udalostí sa dá usudzovať, že v súlade s archaickou mentalitou Artaud morovú epidémiu neriešil z pozície najaktuálnejšieho stavu poznania v modernej medicíne. Už bol verejne známy objav vírusového mikróbu, ktorý francúzsky lekár Yersin okolo roku 1880 identifikoval pri výskume obetí moru v Indočíne¹, lenže Artaud nález okomentoval slovami, že mikroskopický element nijako nevysvetľuje podstatu moru. „Radšej by mi mal onen lekár ozrejmíť, prečo všetky veľké morové epidémie trvajú s vírusom alebo bez neho päť mesiacov, a potom nákazlivosť klesá...“ napísal doslova. Smerodajné sú pre neho skôr staré antické teórie lekárov a filozofov, ktorí morové epidémie interpretovali ako magnetické korešpondencie s kozmickými udalosťami. Šírili sa podľa nich emanáciou, vyžarovaním energií, a nie dotykom.

Sme pri jadre Artaudovej teórie, ktorá sa opiera o široký historický výskum: „Keby sme podrobne analyzovali všetky prípady morovej nákazy, ktoré nám prezentuje historiografia alebo memoáre, sotva by sme vedeli izolovať jeden jediný prípad morovej nákazy dotykom.“ Aj príklad z Boccaccia, keď sa autor *Dekameronu* zmieňuje o prasiatkach, „čo vraj zdochli preto, že oňuchávali plachty, do ktorých boli zakrútení morom nakazení“, interpretuje optikou vlastnej „vzduchovej“ teórie „ako dôkaz akejkoľvek tajuplnej príbuznosti medzi mäsom prasaťa a povahou



Verejné čítanie Allena Ginsberga v parku vo Washingtone. foto D. Pharell

moru“, lenže z opatrnosti dodáva, že by sa to malo ešte „podrobne preskúmať“.²

Spis *Divadlo a mor* prekypuje detailnými, klinicky dôveryhodne pôsobiacimi opismi najmenej dvoch typov moru, jednak bubonického (lymfatického) a jednak pľúcneho, a vymedzuje tiež dva orgány, ktoré sú najviac zasiahnuté: pľúca a mozog (len na okraj: v tomto je Artaud vo vzácnej zhode s opismi choroby COVID-19, ktorá takisto zasahuje práve oba zmienené orgány). Uvádza aj dôvod prečo práve ony: lebo „fungujú v priamej závislosti od vedomia a vôle“, ich činnosť vieme ovplyvniť myslením a vôľou: „Mor teda pravdepodobne dáva najavo svoju prítomnosť na tých miestach, obľubuje všetky tie oblasti v tele, všetky tie miesta fyzického priestoru, ku ktorým majú blízko ľudská vôľa, vedomie a myslenie a kde sa zvyknú prejavovať.“

Že by sme teda vedeli vedomím a vôľou chorobu ovládnuť? Tu sme sa dostali už do oblasti metafyziky a alternatívnej medicíny. Artaud bol skutočne veľkým milovníkom ezoteriky a bojovníkom proti humánnej medicíne, ktorá ho sklámala. Nejde však o to podrobiť jeho spis zničujúcej kritike z pozície vedeckého poznania. Napokon, aj moderní lekári sú dosť múdri na to, aby sa k fenoménu súčasnej pandémie stavali s pokorou a priznávali, že je vo veci veľa neznámych. Pointa Artaudovej eseje spočíva v tom, že nie je medicínskym spisom, že

1 Pôvodca moru sa podľa objaviteľa lekára Yersina nazýva yersinia pestis, bezbičkovitá, tyčinkovitá, gramnegatívna baktéria, čiže baktéria nesfarbiteľná pomocou farbenia podľa Grama. Objavili ju v roku 1894 A. E. Yersin a S. Kitasato a podľa prvého bola pomenovaná.

2 Moderný pohľad na ten istý príklad je samozrejme odlišný, nejde o prenos nemoci vdýchnutím jedovatých výparov, ale o prenos dotykom.

3 Nasledujúca pasáž vyšla v rámci štúdie Artaudov hlas v ére ľahostajnosti. In *Divadelní revue*. 2011, r. 22, č. 2, s. 44 – 60.

mor, hoci ho detailne klinicky opisuje, predstavuje iba jedného člena v metafore a porovnaní. Hľadajú sa a pomenúvajú analógie medzi ním a divadlom, o ktoré v podstate ide. O divadle ako o morovej epidémii sa zmieňoval už sv. Augustín v Božom štáte: „...Istiví zlí duchovia, ktorí predvídajú, že sa nákaza v telách pomínie, využívajú s radosťou príležitosti, aby rozšírili oveľa nebezpečnejší mor, ktorý nenapadá telá, ale mravy. Skutočne, divadelné produkcie vyvolávajú v duši takú zaslepenosť, takú spúšť, že ľudia posadnutí touto zhubnou vášňou, ktorí sotva ušli pred drancovaním Ríma a našli útočisko v Kartágu, aj v týchto časoch trávia celé dni v divadle a šalejú nad komediantmi.“

Artaud metaforu efektne a efektívne využíva na silné charakteristiky a zásadné definície.

„Ak je esenciálne divadlo ako mor, tak nie preto, že je nákazlivé, ale preto, že tak ako mor aj ono odhaľuje, ženie dopredu a vyháňa na povrch základ latentnej krutosti, aby sa jeho prostredníctvom lokalizovali či v jednotlivcovi, či v ľudstve všetky zvrátené sklony ducha.“

Ako mor, aj divadlo má v sebe akési zvláštne slnko, svetlo nenormálnej intenzity, akoby to, čo je ťažké, ba dokonca nemožné, stávalo sa odrazu našou prirodzenou súčasťou. (...) Divadlo, tak ako mor, je krízou, ktorá sa rozuzľuje smrťou alebo uzdravením (...) A naostatok pozorujeme, že z ľudského hľadiska je pôsobenie divadla, tak ako aj moru, blahodarné, pretože ženie ľudí k tomu, aby sa videli takí, akí sú, strháva im masky, odhaľuje lož, svojvôľu, nízkosť, tartuffovstvo; trasie zadúšajúcou apatiou hmoty, ktorá sa zmocňuje aj tých najjasnejších daností zmyslov. A tým, že odhaľuje kolektívom ich temnú moc, ich skrytú silu, vyzýva ich, aby zoči-voči osudu zaujali hrdinský a zvrchovaný postoj, k akému by sa inak nikdy nedopracovali.“

V závere eseje si Artaud kladie kľúčovú otázku, či sa „nájde hŕstka ľudí, schopných presadiť ono vyššie chápanie divadla, ktoré

nám všetkým poskytne prirodzený a magický ekvivalent dogiem, v ktoré už vôbec neveríme.“

Esej *Divadlo a mor* predstavuje prvú kapitolu publikácie nesúcej názov *Divadlo a jeho dvojník*. Ide o jednu z najinšpiratívnejších kníh o divadle, aké boli v 20. storočí napísané. Od okamihu, ako *Divadlo a jeho dvojník* roku 1938 vyšlo tlačou, sa medzi Artaudových čitateľov zaradil mladý talent Albert Camus. Je pochopiteľné, že kultovú novelu *Mor* stvoril v žiari onoho „svetla nenormálnej intenzity“ a že Artaudov druh z divadelnej školy Jean Louis Barrault, ktorý plánoval esej inscenovať, sa k ideí po rokoch vrátil aspoň naštudovaním dramatisácie Camusovej novely pod názvom *Stav obliehania*. Ďalšie „morové“ podnety sa premietli do cvičení avantgardného amerického Living Theatre, no a po dlhej prestávke, keď si svetové divadlo od Artauda akoby trochu oddýchlo, sa k nemu vrátil nemecký rebel Frank Castorf. Práve nedávno, ešte nič netušiac o nadchádzajúcej pandémii, inscenoval orientálnu tragédiu Jeana Racina *Bajazet* v spojení s Artaudovou esejou, analógie však paradoxne nehľadal v gestách a výkrikoch, ako sa zvykol „artaudizmus“ definovať, ale v jedinečnej (zaklínacej, magickej) funkcii slova (reči).

Divadlo a mor – prednáška na Sorbonne

Artaud je priekopníkom aj v žánri, ktorý sa ujíma v súčasnosti a nesie pomenovanie lecture-performance. Svojskou prezentáciou našej eseje ho akoby inauguroval. Artaud bol totiž milovníkom prednášok a dával ich celoživotne či už na Sorbonne, v Mexiku v čase polročného pobytu a či v Bruseli, alebo napokon po vojne v divadle Vieux-Colombier v Paríži. Prednášky však premieňal na divadlo a robil z nich predstavenia jedného herca.


Pozrieme sa, ako si udalosť do *Denníkov* zapísala Artaudova vtedajšia dôverná priateľka Anaïs Nin³: „Sála na Sorbonne. / Allendy a Artaud sedia za veľkým písacím stolom. Allendy predstavuje

Artauda. Sála je plná na prasknutie (...). Svetlo je ostré. Hlboko posadeným Artaudovým očiam dáva kontrastný tieň. To ešte viac podčiarkuje intenzitu jeho gest. Vyzerá strápený. Dost' dlhé vlasy mu občas spadnú do čela. Jeho gestá sú ohybné a živé ako gestá herca. Tvár vychudnutá, ako by ju zničili horúčky. Zdá sa, že sa díva, a nevidí obecnosť. Pohľad vizionára. Má dlhé ruky s dlhými prstami (...) Artaud vystupuje na pódium a začína hovoriť: „Divadlo a mor.“ / Požiadal ma, aby som si sadla do prvého radu. Vidí sa mi, že jediné, o čo mu ide, je intenzita, silnejší spôsob ako cítiť a žiť. Chce nám pripomenúť, že to bolo počas moru, keď vzniklo také množstvo nádherných umeleckých diel a divadelných hier. To preto, že človek, bičovaný strachom zo smrti, hľadá nesmrteľnosť, únik, usiluje sa sám seba prekonať? No a potom takmer nebadane opustil linku, ktorú sme sledovali, a začal hrať niekoho, kto umiera na mor. Nikto nezbadal, kedy sa to začalo. Aby svoju prednášku ilustroval, predstavoval agóniu (...). Zabudol na prednášku, divadlo, svoje myšlienky, Dr. Allendyho vedľa seba, obecnosť, mladých študentov, Allendyho ženu, profesorov a režisérov. / Mal tvár skrivenú od strachu a vlasy mu zmáčal pot. Oči sa mu roztiahli, svaly sa napli, prsty bojovali, aby si zachovali ohybnosť. Dával nám pocítiť svoje vyschnuté a žeravé hrdlo, utrpenie, horúčku, oheň vo vnútornostiach. Bol ako na mučidlách. Zavýjal. Šalel. Predstavoval svoje vlastné umieranie, vlastné ukrižovanie. / Spočiatku to ľudom vyrazilo dych. Potom sa začali smiať. Všetci sa smiali! Pískali. Potom jeden za druhým začínali s veľkým hlukom odchádzať. Rozprávali sa medzi sebou a protestovali, na odchode búchali dvermi. Jediný, kto sa nehýbal, boli Allendy, jeho žena, Lalouovci, Marguerite. Znova protesty. Znova bučanie. Ale Artaud pokračuje až do posledného dychu. A napokon znehybnie, len tak na zemi. Potom, keď sa sála vyprázdni a ostane iba malá skupinka



BAJAZET (Théâtre Vidy-Lausanne)
foto M. Olmi

priateľov, vykročí priamo ku mne a pobožká mi ruku. Poprosí ma, aby som s ním zašla do kaviarne. / (...) Kráčali sme, kráčali po dlhých tmavých uliciach. Bol zranený a nesústredený, to bučanie ho hlboko zasiahlo. Penil od zlosti: „Vždy chcú počuť hovoriť o; chcú počúvať objektívnu prednášku o Divadle a more, a ja im chcem poskytnúť samotnú skúsenosť, samotný mor, aby ich to vydesilo a aby sa prebudili. Chcem ich prebudiť. Nechápu, že sú mŕtvi. Sú absolútne mŕtvi, zasiahla ich hluchota, slepota. Predvádzal som agóniu. Áno, moju, a všetkých tých, čo žijú.“ Anais Nin o niečo ďalej pridala vlastný komentár: „Zomrieť na mor pre neho nie je o nič strašnejšie než zomrieť na priemernosť, kupeckého ducha, korupciu, ktorá nás obklopuje. Chce, aby si ľudia uvedomili, že umierajú. Násilím ich chce dostať do poetického stavu.“⁴

Keď sa po rokoch k Artaudovi ako k otcovi rebelovi v USA prihlásili bítnici a Ginsbergova manifestačná performance *Vytie* sa reprízovala v Los Angeles, jej účastníčka, „mimoriadna hostka“ Anais Nin, uviedla, že jej Ginsbergovo kvázi zvieracie zavýjanie pripomenulo práve Artaudovu prednášku na Sorbonne. ⁵ 

4 Nin, A. *Journal 1931 – 1934*. Vichy: Presses de l'imprimerie Wallon, 1970, s. 210.

5 Pawlik, J. *Artaud in Performance: Disident Surrealism and the Postwar American Literary Avantgarde*. In *Papers of Surrealism*. 2010, č. 8, s. 12.

preklad Martina Vannayová

Martina Leeker

teatrologička a teoretička umení

Digitálny priestor ako šanca

Začnime odporúčaním. Na digitálne inscenácie nechod'te s tradičnými predstavami o divadle, ktoré sa orientuje na osvietenský obraz človeka. Dôvodom tohto odporúčania je, že tradičné koncepty a hodnoty osvietenstva, ako napr. autonómny subjekt a jeho údajná racionalita, verejnosť a transparentnosť alebo autenticita a pravda, sa v digitálnej kultúre, ako aj v divadelných inscenáciách a performatívnych formách, ktoré sa nimi zaoberajú, nedajú zachovať. Môžeme to vnímať ako šťastnú zmenu, lebo hodnoty osvietenstva nepriniesli ani lepšiu spoločnosť, ani lepšieho človeka, ale boli a sú okrem iného použité na kolonizáciu v mene rozumu alebo technokracie.

Časť 1. Pred korunou Potenciál posthumánneho divadla

Keď budeme o divadle a performancii v digitálnom priestore uvažovať z perspektívy osvietenstva a kultúrneho pesimizmu, ktorý živil, tak ich ihneď nostalgicky a rozrušene odmietneme. Keď im budeme čeliť bádateľne, so zvedavosťou, so záujmom a spýtavo, tak v tomto aktuálnom fenoméne nájdeme dôležitú inšpiráciu na vyrovnávanie sa s digitálnou kultúrou. Tá je jedným z prameňov zmeny myslenia pre teraz už anticipovanú posthumánu, t. j. viac-než-len-ludskú existenciu. Túto zmenu netreba prijímať nekriticky, lebo posthumánna konštitúcia má iste veľa kritických bodov a tienistých stránok. Mohli by sme uvažovať napríklad o digitálnom dohľade, ktorý nemá žiadne zábrany a operuje klamom, o sexistických a rasistických predsudkoch zahrnutých do softvérov, o nemilosrdnej

ekonomizácii údajov alebo o dobrovoľnom podrobení sa ľudských aktérov zdanlivej starostlivosti technických vecí, ktoré ich – obratne ukryté v čare techniky – potrebujú predovšetkým ako poskytovateľa údajov.

Zároveň však má digitálna kultúra potenciál iniciovať potrebnú dehumanizáciu, to znamená relativizáciu človeka osvietenstva posadnutého mocou. Relativizácia sa vzťahuje napr. na zdanlivú autonómiu jednotlivca, ktorá vzhľadom na rozdelenú moc pri narábaní s technickými vecami v digitálnych kultúrach postupne zaniká. V týchto okolnostiach tkvie šanca, že akceptácia existencie rôznych ľudských aj viac-ako-ludských konajúcich aktérov ako jednej skupiny by mohla aktivovať aj techno-ekologické povedomie človeka, ktoré ho zakotvuje do relačnej štruktúry s inými ľuďmi, so zvieratami, s rastlinami a pôdami. Takýto techno-ekologizmus by potom bol predpokladom iného myslenia a konania, ktoré by mohli avizovať záchranu Zeme, spravodlivejšie sociálne pomery atď. Predsudkami a vylúčeniami zaťažené programovanie by sa v optike posthumánneho mohlo pretaviť do rôznych dekolonizujúcich software projektov, praktík a naratívov.

Aktuálne diela

Divadelné a performatívne skupiny, ktoré sa venujú digitálnym technológiám, už niekoľko rokov intenzívne skúmajú možnosti transformácie divadla na posthumánne divadlo. To ponúka nové modely a pojmy na vyrovnávanie sa s digitálnymi kultúrami. Smerodajné sú azda inscenácie Kaya Vogesa a Alexandra Kerlina, ktorí vymýšľajú

a testujú posthumánne naratívy. V takzvanom simultánnom predstavení *Parallelwelt* (*Paralelný svet*, 2018) skúmali jedinečnosť človeka a jeho poznávacie schopnosti na základe kvantovej fyziky. V *Goldene Zeitalter* (*Zlatý vek*, 2013) scény a obrazy inscenácie navrhla databanka, takže už nemôže byť reč ani o slobodnej voľbe ani o umeleckej genialite. Inscenácia *Don't be evil* (*Nebud' zlý*, 2019) napokon zaplavila hercov a herečky orgiami obrazov, rôznymi heslami a virtuálnymi telami, stroskotal v nej akýkoľvek pokus inštalovať jasné poriadky a pridelovať významy. Dielo odhaľuje, aké výhody má oslabenie vôle dávať niečomu významy, niečo vysvetľovať a interpretovať, ale rovnako kritizuje aj nenávisťné výroky na internete. Odkazuje na ambivalenciu príznačnú pre digitálnu kultúru, s ktorou vždy súčasne a vedľa seba existujú potenciály a problematické efekty technologických prostredí, ako aj posthumánnych naratívov, a treba nepretržite hľadať rovnováhu. V týchto prácach ide teda o kooperácie technických operácií a ľudského konania, v ktorých sú obe neoddeliteľne spojené a vytvárajú niečo vlastné, takže sú

LOCKDOWN (machina eX, FFT Düsseldorf)
foto archív divadla



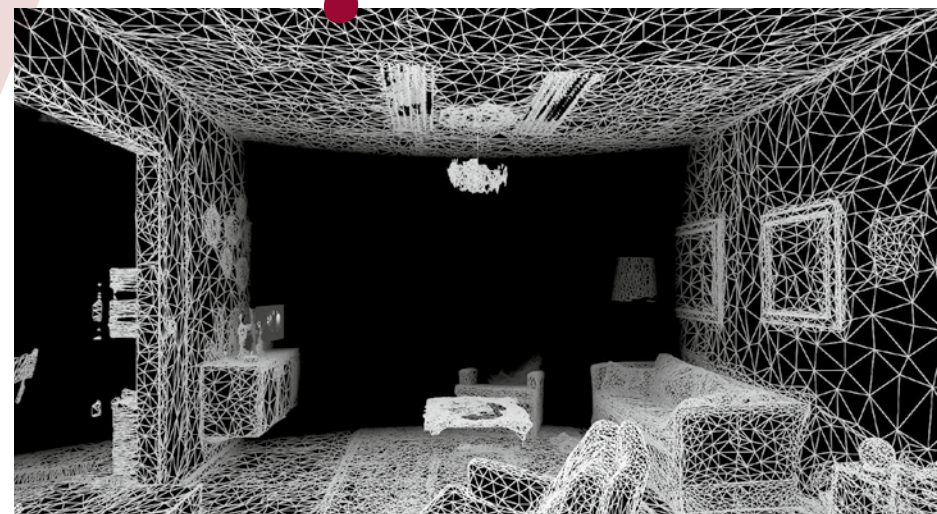
oprávnene označované za posthumánne. Techno-humánne zlučovanie sa mimoriadne výrazne prejavuje u Marca Donnarumma, ktorý vo svojich inscenáciách vytvára techno-humánnych aktérov prostredníctvom takzvaných šikovných robotických častí. Rôzne inscenácie s virtuálnou realitou vytvára aj skupina Cyberräuber (Kybernetickí zbojníci), ich imerzné divadelné formy stelesňujú krehkosť pórovitých hraníc medzi skutočnosťami a smelo vyzdvihujú rituálne formy komunitarizácie. Ich diela nevyžadujú vždy rozumové prijatie, ale skôr cieľia na dobrovoľné podvolenia sa a afektívne väzby.

Poriadok ambivalencie

Rôzne inscenácie a performancie s digitálnymi technológiami a médiami teda vytvárajú návrhy pre nové formy opisov, ako aj nové usporiadania človeka, konania, myslenia a sociálnej sféry. Spoločnosť bude viesť presieťovanosť a previazanosť, nebude možné sa odpojiť a odlúčiť, takže to treba prijať a nájsť v tom výhodu. Tento vývoj nie je nový, trvá od päťdesiatych až šesťdesiatych rokov, keď v priebehu kybernetizácie človek a technické systémy ako telekomunikácie, kozmický let, doprava, riadenie alebo továrne

1 **Pozri HEINKE, Ch. SHNAYIEN, M., SPRENGER, F. WIPPICH, U. Lehre unter besonderen Bedingungen. Leitfaden zur temporären Umstellung der Lehre auf Online-Formate [online], 2020. Dostupné na internete: <https://mediarep.org>**

MEMORIES OF BORDERLINE (Cyberräuber, Schauspiel Dortmund)
foto archív projektu



vošli do vzťahu kooperácie a predstavy tradované z modernity o autonómnom subjekte a inštrumentálnom statuse techniky pritom zastarali. Divadlo a performatívne formy reagovali v tom čase tým, že umožnili performatívne odpútanie technických vecí a definovali aj nové pozície pre ľudských aktérov ako tých, ktorí na jednej strane umožňujú a na druhej spravujú isté technologické konanie. Postupom času títo technickí aktéri už zovšedneli, no zároveň, napríklad v technických asistenčných systémoch, sa stali životne dôležitými, takže im nemôžeme uniknúť a jednako sa im viac ako vďačne podvolujeme.

Preto treba čo najskôr zabudnúť na pesimizmus zo strany humánneho a skúmať nové usporiadanie organizácie spoločnosti, ako aj spôsoby poznávania v digitálnej kultúre. Avšak, toto preorientovanie stojí pred niekoľkými veľkými výzvami. V digitálnej kultúre sa mení aj kritika. Z dištancovanej reflexie sa stáva eskalácia rétorických tirád bez referencií, politicky vyprázdnená forma vo víre excesov klamstva, lajkov a shitstormov. Navyše je posthumánny naratív o rozdelenej moci medzi ľudským a technickým aktérom v digitálnej kultúre problematický vtedy, keď prebieha paralelne s podporou rôznej formy totality. Nakoniec treba poznamenať aj to, že



DON'T BE EVIL (Volksbühne Berlin)
foto J. Roder

samotná poznateľnosť je v podstate nemožná, pretože ani experti a expertky často nedokážu naplno pochopiť zložité technické procesy.

Časť 2. Korona

Lockdown ochromil verejný a hospodársky život. Tvorcovia živého umenia boli donútení k nedobrovoľnej digitalizácii, ktorá mala kompenzovať živé stretnutia. Vznikli rôzne formáty, často využívajúce komunikačný nástroj Zoom, čo umožnilo jednotlivcovi alebo skupine vytvárať online performancie, rozprávať a rozprávať sa, vytvárať a prehrávať hudbu alebo tancovať. Keďže živé stretnutie sa považuje za elixír divadla, boli a sú tieto odvážne pokusy ťažké a každý dúfa v návrat k analógovej prevádzke. Z perspektívy posthumanizmu by bolo však možné rozvinúť iný pohľad. Je zaujímavé, že idey posthumánneho divadla doteraz navrhnuté a osvedčené čisto formou hry, sa odrazu stali psycho-sociálnymi a existenčnými aj z hľadiska sociálneho a ekonomického zabezpečenia. Aby tento stav priniesol skutočné plody, treba sa odpútať od snahy imitácie živosti. Takáto imitácia môže totiž ľahko stroskotať, keďže digitalizácia nie je nikdy spoločným stretnutím, ale môže generovať len spoločnú absenciu.

Zbohom živé. Mysli: „distant socialising“

Divadlo a performance nemôžu v digitálnych platformách simulovať spoločné stretnutie, lebo analógová telesnosť sa nedá digitálne preniesť, ale len preložiť.¹ Ďalej platí, že skutočný čas potrebný na synchronnú výmenu nie je technicky dosiahnuteľný, pretože v dôsledku prekladov vždy dochádza k časovým, ako aj technicko-zobrazovacím posunom; aj keď sú nepatrné. Dištinkcia sociológa Steffena Maua je východiskom pre pozitívnejší prístup k absencii prítomnosti². Poukazuje na to, že sociálnu prítomnosť treba odlišovať od tej fyzickej, pretože sa môže naplno uskutočňovať aj pri absencii, napr. vo vzťahoch na diaľku. Mali by sme sa naučiť, že „distant socialising“ nie je „social distancing“ a znamená blízkosť k tým, ktorí sú ďaleko.

„Vzdialenú blízkosť“ už pred krízou skúšal Kay Voges v spomínanej inscenácii *Parallelwelt*, čím rozšíril repertoár o koncepty a metódy, ktoré sú k dispozícii pre prácu s blízkosťou a vzdialenosťou v divadle, a preskúmal tiež ich psycho-technické podmienky. Inscenácia bola takmer filozoficko-divadelno-estetickou etudou posthumánneho rozprávania a performovania prítomnosti. Inscenácia rozprávala príbeh Freda, ktorý sa práve narodil v Berlíne a zároveň v Dortmunde zomrel ako starý muž. Prostredníctvom streamovania sa konala zároveň v Berliner Ensemble aj v Theater Dortmund. Hereckú akciu snímali kamery a premietali ju na veľké premietacie plátna v oboch divadlách. Uprostred inscenácie sa na obidvoch javiskách uskutočnila Fredova svadba. Postavy odhalili svoje paralelné bytie torpédujúce akúkoľvek formu subjektivity a identity.

V tejto telematickej inscenácii je ohrozené samotné divadlo ako miesto živého stretnutia hercov/herečiek a divákov/diváčok a deje sa v technologickej spoločnej absencii. Divadlo namiesto spoločného stretnutia v jednotnom



PARALLELWELT
(Berliner Ensemble,
Theater Dortmund)
foto archív divadla

časopriestore konštituuje súbežnosť, ktorá už nevyhnutne nepotrebuje priestorovú blízkosť. *Parallelwelt* ponúkol zároveň iný model sociálnosti. Nie je už viazaná na bezprostredné stretnutie kolektívu ľudí, ale na technologické sprostredkovanie. To robí zo živého stretnutia a priamej interakcie iba jednu z mnohých foriem sociálnosti. Rozhodujúce je, že priama medzilidská interakcia je stimulovaná a simulovaná pomocou sebaapôsobenia, sociálnosť je predovšetkým imaginovaná a individuálne-fyzicky materializovaná. Človek si napríklad predstavuje, že cíti dotyk.

Na tomto základe môže potom práve technologicky zmenená živosť viesť k starostlivej blízkosti k inému. Voges opisuje v jednom rozhovore s autorkou, že v inscenácii *Parallelwelt* špecifiká a časové posuny vyplývajúce z použitej technológie viedli aj k zvýšenej pozornosti a aj ohľaduplnosti hercov/herečiek (hráčov/hráčok) navzájom.

Na tieto výskumy by mohli nadviazať digitálne pokusy divadiel v čase koronakrízy. To znamená, hľadať ďalšie formy digitálneho prekladu „distant socialising“. Mnohí už vytvorili zaujímavé online diela – diváci a diváčky sa môžu zapájať tým, že naživo komentujú streaming alebo v participatívnej inscenácii doma hľadajú

2 Pozri MAU, S.
Unterschied zwischen physischer und sozialer Nähe Social Distancing ist irreführend, es gibt einen passenderen Begriff. In Tagesspiegel Berlin [online], 1. 4. 2020. Dostupné na internete: <https://www.tagesspiegel.de>

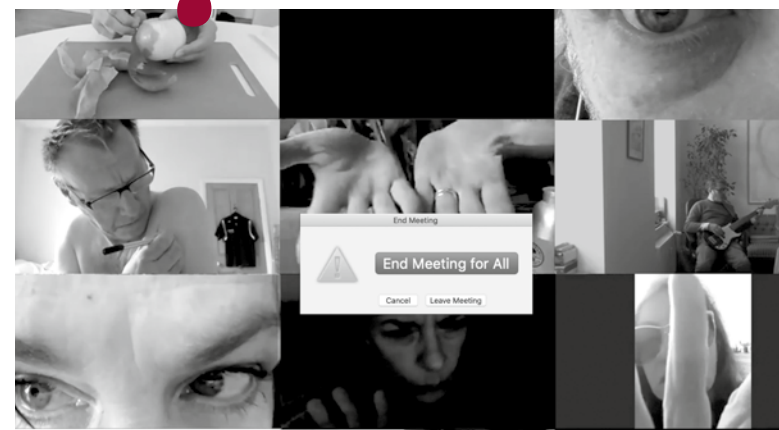
3 Pozri ARNDT, S., Privilegien in Corona-Krise: Das Ende der Überlegenheitsarie, In TAZ [online], 21. 4. 2020. Dostupné na internete: <https://taz.de>

zmiznutú osobu namiesto reálneho priestoru v priestore sietí (ako v *Lockdown* od machina eX v FFT Düsseldorf). Znamená to snáď začiatok?

Hekovať filtračné bubliny. Mysli: globálny „distant socialising“

Doteraz sa článok vzťahoval na zobrazenie, ako aj na vyrovnávanie sa s vlastnou osobou a blízkym okolím. Aj Forced Entertainment k svojej performancii *End Meeting for All* vytvorenej špeciálne v súvislosti s epidemiou napísali: „Komunikácia s členmi skupiny z ich oddelených domácností v Sheffielde, Londýne a Berlíne, dôverne známe rozdelenie scény je od začiatku sužované technickými problémami a zaplavené tvorivými nepochopeniami. Vidíme falošné slzy, zlé parochne, nepodarenú interakciu, rozmazaný make-up a dlhé pohľady do okna, rovnako ako náhle prerušenia mačkami, šramotom z pozadia a duchmi.“ S takýmto ústupom do svojich štyroch stien, ako aj citlivosťou k vlastným duševným stavom a zameraním na seba, produkujú divadelní tvorcovia filtračnú bublinu pre úzky okruh priateľov kultúry a divadla. Zaujímavé by bolo uchopiť „distant socialising“ s ohľadom na technologické možnosti globálne prepojených infraštruktúr digitálnej kultúry. To znamená vytvoriť spomínanú

END MEETING FOR ALL
(Forced Entertainment)
foto archív divadla



CYBERRÄUBER (Cyberräuber)
foto archív projektu

sociálnu blízkosť v absencii. Poukázat' na koronapolitiky (ako by sme ich mohli nazvať), ktoré by hovorili o triednych vzťahoch, ako aj rasizme. Niektoré formy sociálneho odstupu, možnosť hygieny alebo využitia home office nie sú prístupné každému, lebo nie každý má nejaký „domov“. Napríklad, s ľuďmi v utečeneckých táboroch sa zaobchádza otvorene rasistickým spôsobom; v USA skôr podliehajú epidémii niektoré spoločenské vrstvy ako iné, pretože žijú v odlišnom, menej solidárnom systéme, aspoň čo sa týka zdravotného poistenia.³ Samozrejme, takéto projekty by boli veľmi problematické a plné ilúzií, pretože by hovorili o problémoch ľudí a vzťahov, ktoré tvorcovia nepoznajú. Ale bolo by možné, aspoň v zmysle mediálnej etnografie, hovoriť, pozorovať a ukázať obrazivosti a príbehy, ktoré sa objavujú aj v médiách a globálne kolujú po internete.

Svet sa teda síce v súčasnosti zmrštuje, no ostáva v aktuálnych bublinách, v replikách rovnakého; technicky aj obsahovo sa všetko stáva „zoomatickým“. V tejto súvislosti by bolo vhodné pokúsiť sa v inscenáciách a performatívnych formách v online priestore sprostredkovať globálne nerovnosti a aj po skončení krízy objavovať nové formáty a estetiky digitálneho divadla, ktoré nie je závislé od živých stretnutí. ☐

Diana Pavlačková
divadelná kritička

Zbohom, divadelné sály, vitaj, Zoom?!

Virtuálno-imerzívna inscenácia *The Kreisky Test* istým spôsobom predznamenať aktuálnu situáciu s obmedzenými sociálnymi interakciami a so zatvorenými divadlami. Skupina šiestnástich divákov sa v nej stretáva na mítingu na platforme Zoom a spoločne prechádzajú rôznymi fázami fiktívneho spoločensko-vedeckého výskumu.

Inscenácia vznikla v rámci projektu Be SpectACTIVE! (u nás známa najmä vďaka spolupráci s Divadelnou Nitrou) na základe spolupráce rakúsko-srbsko-taliansko-španielskych divadelníkov, v réžii Herra Finnlanda z divadelného zoskupenia Nesterval. Svojím názvom odkazuje na bývalého rakúskeho kancelára Bruna Kreiského, ktorý sa v druhej polovici 20. storočia pričínal o množstvo sociálnych reforiem. Inscenácia sa na neho odvoláva najmä ako na osobu symbolizujúcu idey a hodnoty sociálnej demokracie. Cieľom fiktívneho výskumu Goodbye, Kreisky je prostredníctvom hlasovania vybrať dvojicu kandidátov, ktorí sa spoločne budú podieľať na zachovaní týchto hodnotových princípov v Európe. Inscenácia tak svojou formou pripomína akúsi divadelnú reality show. Našťastie sa tvorcom darí udržať si aj istú mieru sebaironie a celé dianie často smeruje k zosmiešneniu osobných drám jednotlivých kandidátov.

Najväčšou doménou tejto inscenácie je schopnosť tvorcov maximálne využiť možnosti Zoomu. Zaangažovaných divákov plynulo smerujú do rôznych „miestností“, kde v menšom počte môžu kandidátom klásť otázky. Dialógy však prostredníctvom odporúčaných otázok v chate sami vedú k rôznym problematickým vlastnostiam a životným situáciám kandidátov. Veľmi vynaliezavo je tiež vyriešené využívanie skrytých účastníkov hovoru, ktorí pomáhajú dotvárať atmosféru a umocňovať tak ilúziu reálnej „show“. Tak je obsiahnutá aj hudobná dramaturgia,



foto R. Brandneulinger

ktorá ovplyvňuje napätie v jednotlivých situáciách.

Tvorcovia v inscenácii pracujú s hernými princípmi, v ktorých sa mieša možnosť ovplyvniť virtuálne dianie, ale zároveň ide o nimi kontrolovaný vývoj udalostí, s rôznymi možnými výsledkami. Inscenácia má pomerne dobre vystavanú dramaturgickú štruktúru (aj keď niekedy priveľmi priezračnú), kde dochádza ku gradácii deja a k rôznym zvratom či prekvapeniam. Záver inscenácie prináša najprekvapivejšiu pointu, keď zistíme, že kandidátmi sú v skutočnosti diváci.

Politická rovina, ktorá je neustále prítomná v zadnom pláne inscenácie, však stojí na nejasných základoch. Služí skôr ako leitmotív pre „reality show“ a úplne zrejme nie je ani stanovisko tvorcov k týmto témam. Miestami sú hodnoty sociálnej demokracie priamo zosmiešňované účinkujúcimi a pritom neustále prezentované ako isté „posolstvo“ celého diela. *The Kreisky Test* preto funguje najmä v zážitkovej rovine, v rámci ktorej tvorcovia premyslene vedú diváka dejom a neustále ho prekvapujú. V špeciálnych podmienkach, v ktorých sme sa v týchto týždňoch ocitli, je to oproti záplave záznamov veľmi kreatívne prispôsobenie sa situácii a vďaka tomu aj živší divadelný zážitok. ❖

F. Löfberg: *The Kreisky Test*

réžia M. Finnland kostýmy A. Reiter film L. Tröbinger
bábky C. Six účinkujú R. Brandneulinger, G. Fellerer,
J. Fuchs, B. Hablé, L. Hermann, R. Hrubec a ďalší
premiéra 15. apríl 2020, online komunikačná platforma Zoom

Karol Mišovic
teatrológ

Turandot o tom aj o tom

Nová scéna sa už dva razy zúčastnila na muzikálovom festivale DIMF v Južnej Kórei. U nás kriticky prijaté diela *Mata Hari* a *Madame de Pompadour* tam získali hneď niekoľko ocenení. Nebolo zrejme náhodou, že sa v riedkom zozname premiér tejto sezóny objavilo aj prvé európske uvedenie juhokórejského muzikálu *Turandot*.

Atraktivitu netradičného muzikálového titulu znásobilo hostovanie maďarského režiséra Róberta Alföldiho. Všetko nasvedčovalo, že pôjde o nevšedný kozmopolitný zážitok. Lenže libreto akoby počítalo s ázijským publikom zžitým s fabulou o krutej princeznej, ktorá vraždí svojich nápadníkov. Inscenácii chýba dôslednejšia dramaturgia, ktorá by akcentovala príbehové súvislosti, vrstvy i vzťahové prepletenia, tuzemskému divákovi vzdialené, aj keď príbeh pozná z opery.

Hermeticky pôsobiaca scéna Eszter Kálmánovej nedala režisérovi či choreografovi Krisztiánovi Gergyeovi veľa možností na priestorovú kreativitu. Situácie sa väčšinou sústreďovali na prebiehanie cez scénu alebo na vyvýšenú plošinu. Alföldi sa snažil monotónny príbeh bez podstatnejších dramatických zauzlení pozdvihnúť aspoň akcentovaním muzikálnosti diela, v ktorom sa autorka

Jang Soyeong inovatívne inšpirovala európsko-americkými popovými muzikálovými vzormi. Rovnako choreografia prejavovala vysokú technickú úroveň, hoci nedosiahla vrchol pre nie vždy dokonalé zladenie tanečnej company.

Podobne sa dá hovoriť aj o herectve. Citovo neprístupná *Turandot* Miroslavy Drínovej poznala len piskľavý autokratický tón; herečka nedokázala presvedčivo naplniť intencie libreta, ktoré postupne odhaľujú princeznu viacznačnú povahu. Jej kategorickosť má jasné predpríbehové väzby, lenže u Drínovej absentovali tvárnejšie momenty prieniku do týchto sfér, nehovoriac o takmer herecky nebadateľnom emočnom zlome v závere príbehu. Kľúč k premene *Turandot* spočíva v konfrontácii s duchom jej matky. Lenže to by ju nemohla hrať Sisa Sklovská, ktorá v päťminútovej scéne dokázala kumulovať toľko hereckého pátosu a dekoratívnych speváckych koloratúr, že zásadný výstup mal namiesto katarzného účinku skôr komický efekt. Dôkazom produktívnej spolupráce s novou režijnou osobnosťou je však výkon Romany Dang Vanovej v úlohe slúžky Ryu, tajne a oddane milujúcej princa Calafa. Herečka v civilnej polohe vytvorila doslova analógiu s tragickou Eponinou z *Bedárov*, romanticky založeným dievčaťom schopným pre svoju lásku urobiť čokoľvek – aj položiť život.

Najzávažnejším problémom inscenácie je však jej tematické zacielenie. O čom je tento muzikál? Odpoveďí je niekoľko – o násilí na ženách, nenaplnených citových ambíciách, stihomame minulosti... Je o tom i tom, ale súčasne ani o jednom. Novoscénická *Turandot* je preto viac plavbou príbehom než sebavedomejším umeleckým dielom. ❖

L. Haeje, J. Soyeong: *Turandot*

preklad L. Puchalová prebásnenie V. Puchala dramaturgia
S. Sprušanský hudobné naštudovanie a korepetície
L. Dolný, I. Weis Viskupová choreografia K. Gergye scéna
E. Kálmán kostýmy M. Kotúček réžia R. Alföldi účinkujú
M. Drínová, L. Fecková, L. Machciníková, P. Makranský,
P. Vyskočil, S. Sklovská, K. Olasová a ďalší
premiéra 6. a 7. marec 2020, Divadlo Nová scéna, Bratislava

foto C. Bachratý



Dagmar Kročanová

Antológia slovenskej drámy 1920 – 1948

Najnovšia antológia tuzemských divadelných hier dosvedčuje, že naša, dnes už historická dramatika, ukrýva prekvapenia. Popri etablovaných autoroch ako Július Barč-Ivan, Peter Zvon či Peter Karvaš, sa objavujú nové mená ako Vlado Wagner či Martin Schelling. Vedľa inscenovaných hier ako *Neznámy, Tanec nad plačom* či *Meteor* nájdeme avantgardné skvosty, ktoré akoby sa javisku až programovo vzpierali. Hra *Náš máj* Martina Schellinga dokonca vyznieva v súčasnosti možno aktuálnejšie ako v roku 1923, keď ju autor publikoval.

NÁŠ MÁJ

Predohra netendenčnej spevohry spevavého rodu, z doby, keď sociálna tendenčná dráma už odkvitla. Hudbu: zložili spevaví vtáci. Slová: od teraz narodeného syna trochu zostarnutého Tutanchamóna. Režisér a sluha „pre všetko“ je: trochu ideálne založený Šepkár.

Osoby:

a) Samé slnkom hnané automaty:

RUŽIČKA, MARGARÉTA, FIALKA (ako sólistky).

V zbore spievajú: **KONVALINKY, NEZÁBUDKY, NEVÄDZE** atď., atď. – kvietky umelkyne vôbec.

b) Núdzou hnané automaty:

MOTÝLE a **VČELIČKY**.

DIRIGENT: Slávik z dobrej vôle a len tak naoko.

Tieto plagáty visia i tam, kde „Prilepovať plagáty je zakázané“; visia hlavne na fasáde Národného divadla.

U

Plagáty sú rukou písané na papieroch, ktoré Šepkár-režisér-sluha-etc. pozbieral po ulici, takže mohli lákať obecnstvo svojimi masťnými flakmi ako i svojou preľúbeznou vôňou odumretých safaládok, salám a pod. užitočných movitostí.

V divadle:

Hľadisko: i s lóžami je zachované ako pamiatka na uvädnutú dobu. Tu sedia dvaja, i tam dvaja, ba i tamto. Na ojedinelú premiéru sa dostavia skoro všetci vyslaní zástupcovia organizovaných stavov. **Javisko:** Zhora krásna modrina, ktorá sa v oblúku s nenapodobiteľným pôvabom zbieha až na podlahu, zbytočnými učiniac kulisy, ktoré použili na stavbu študentských barákov s garanciou, že desať rokov nebude do nich pršať dážď. Šepkárova búda je tiež preč. Z kamenných stien kolosea obliekarní a ostatných potrebných miestností spravili Panteón nočných kaviarní a podobných sociálnych zariadení. Všetky bývalé miestnosti sú skoncentrované na javisku, hlásajúc výhody centralizácie. Ale podlaha je zatahnutá zeleným aksamietom nežnej trávičky.

Orchester: je politickým neporiadkom rozsedení po konárikoch rôznych rastlín, ktoré životapne bujnejú. Pozostáva zo samých komponistov. Medzi orchestrom a javiskom sedí krátkozraký, nákazlivým malomocnstvom idealizmu zaťažený profesor. (Pre nemocnicu je prislabý, ale obecnstvo nakaziť nesmie.) K sebe si položí svoju zbierku, na špendlíky nastrkaných pavúkov a všakových chrobákov, čiže „omnia sua“... V hľadisku je tma, v orchestri vidnejšie a na javisku svetlo slnka sála.



Dagmar Kročanová

Antológia slovenskej drámy 1920 – 1948

Univerzita Komenského v Bratislave, 2019

ISBN 978-80-223-4833-1

Zjavenie

ŠKOVĚRÁNOK (cengá raz... druhý i tretí raz. Opone však ani nenapadne sa zdvihnúť, lebo za dôb triumfu tendenčnej drámy bola použitá na sociálne účely) **SLÁVIK** (sa ukloní a udáva takt celému orchestru) **ŠEPKÁR** (sedí v strede umelých umelcov; ľudským hlasom on im dáva do úst všetky ich spevy, ktoré mu vlastne oni šepkajú do srdca. Š e p k á r ako) **ŠKOVĚRÁNOK** Otvárajte očka, Ružičky, Konvalinky, Fialôčky, vstávajte i vy, Púčky! **SLÁVIK** (rozohnený, z orchestra) Vstávajte, tu je náš čas, môj čas, lásky, plesu čas! **ZBOR** Vstávajme! Svitá, svitá! **RUŽIČKA** Ach, čo sa mne snívalo?! Aké ružové veci! Ó, aké krásne sú farby snov! Krásne, aké krásne! **SLÁVIK** Náš čas, náš ples je krásny. Prebudte sa, chystajte sa! **RUŽIČKA** Už čuť, už čuť z diaľky prílív hudby vlnivo-šumivo prichádzať. Chystajme sa, umývajte sa! **ZBOR** Umývajte sa, umývajte sa krištáľovou rosičkou, čistou vodičkou! **ZÁSTUPCOVIA ORGANIZOVANÝCH DROGÉRISTOV** Ach! Tendencia? Navoňavkujme sa sladkosťou parfumov! Ja svojím ružovým, ja pravým fialkovým, ja konvalinkovým tiež pravým! (náhodou sa obzrú na hľadisko) To že je nie tendencia? Škandál! (tíško vypáchnu) **NEZÁBUDKA** Ó, aká krásna si ty, Ružička! Tvoj parfum je lúbezný a pery máš sťa zore rána. **RUŽIČKA** Krásna som? Neverím. Seba nevidím, len vás! **ZÁSTUPCOVIA ORGANIZOVANÝCH EGOISTOV** (pozrú na seba vytreštenými očami) Nezábudka, ty si krásna: oči máš modré, modré ako v hlbnu studienky ponorená obloha jasného poludnia. **ZÁSTUPCOVIA DESATORA KOORGANIZOVANÝCH VYSOKOŠKOLÁKOV** (z miesta na státie) Vilo, ja ti mám úžasnú nádhču. To iste od tej abstinencie! **DRUHÝ HLAS** Ako to? Hádam si len nevstúpil do organizácie abst – **PRVÝ HLAS** Pán Boh chráň, ale som už tri dni nepil! Pod' preč. Eh, čo nás tam po akomsi umení, či je

tendenčné, či nie! (odídu ako žížniví jeleni) **NEZÁBUDKA** Jej, krásna som? Ó, aké blaho pre mňa tešiť sa vašim farbám, vašej kráse a svojej nevidieť! **ZÁSTUPCOVIA ORGANIZOVANÝCH EGOISTOV** No, to je tendencia! (celkom egoisticky sa vytratia) **NEZÁBUDKA** Predsa, predsa sladko je počuť, že mám krásne očka, nezabudnem ti to nikdy Ružička drahá, nezabudnem. (náhodou sa obzrie na ministerskú lôžku) **V MINISTERSKEJ LÓŽI** Sem sa díva? Čo chce tým povedať? Je v tom tendencia? Eh, nám už nič neuškodí: pozícia je silná... čo, pán radca? Hlavné je, že sme tomu novinárovi zapchali hubu. Dvadsaťtisíc, no, to je dost; ale teraz mu už aspoň novinárska česť nedovolí nás napádať. **SLÁVIK** (sa rozhadzuje ohnivejšie, orchester pritíska a fúka silnejšie) **ZBOR** Ružičky, Konvalinky, Nezábudky chvejme sa! Už zuní, štekli teplá hudba lúčov. Ej, haj, točme sa, chvejme sa! **ZÁSTUPCOVIA ORGANIZOVANÝCH OBCHODNÍKOV** Ak ďalej bude takto stáť naša valuta, môže to byť osudné. (hlasnejšie) Následkom zlomyseľných machinácií perspektívy valuty – **ŠEPKÁR** (s malou tendenciou a s veľkým hlasom, bokom) Neráčte prosím vyrušovať s vašou valutou prejavovanie sa umenia! **ZBOR** Tancujme, tancujme tanec mája! Hudba jeho je tak úchvatná. Hľa, vlieva sa do nej šumenie, člapot krídiel Motýľov. Ó, akí skvostní prichádzajú. Vitajte, vitajte! **MOTÝLE** Ružičky, Kvietočky, aké pôvabne-jemné sú vaše ňadrá! Ako krásne tancujete! Sme prosíť? **ZBOR** Tancujte tanec svadobný, pite z čaše sladkosť! **MOTÝLE** Kvapka, kvapôčka stačí, by na vašich ružových rtach visiac nevideli sme zeme: zakryjú nám ju vaše líca a cítíme, vidíme len vás, len vás! Ó, aké ste opojné! **ZBOR** My nevidíme blankytu, ktorý je ako modrina dialok našich túžob, keď nám ho zastrie skvostný peľ vašich krídiel... Už odchádzate? Prečo utekáte? A tak krásne tancujete, také aristokratické sú vaše pohyby. **ZÁSTUPCOVIA VŠELIJAKO ORGANIZOVANÝCH DEMOKRATOV** (celkom začervenalo) Ký parom by vydržal tú tendenciu! Pfuj! Povedal som: pod'me

knižná ukážka

radšej pod viechu. (s primeraným hurtom odídu)

ZBOR Ťuj, ťaj! Čuť zas bzučať milostný spev krídiel včeličiek, maličkých včeličiek. Vitajte, vitajte!

VČELIČKY Jej, čo sme sa nalietať! Ale let až

sem je nám pozlátený zorami tejto blaženej chvíle a sladkou nám je práca.

ZÁSTUPCOVIA VOĽNOORGANIZOVANÝCH TULÁKOV (celkom urazene) Hanba! Takáto tendencia! (vytúlajú sa)

ZBOR Včeličky, koľko sa vy namáhate, naletíte! No a lásky pieseň zaspievate?

VČELIČKY Ste krásne ako medový májový sen. Máme vás radi, ako svrček má rád svoje jediné husličky, milujeme vás, ako otroci milovali svoje panie.

ZBOR Pod'te na naše medové pery, lúbajte, lúbajte nás!

ZÁSTUPCOVIA ORGANIZOVANÝCH BURŽUJOV

Nevkusná tendencia, pod'me odtiaľto!

(s ľahkou eleganciou sa vyšmyknú)

VČELIČKY Ó, vy zlaté medové kvietky! Vaším medom rinie do nás život; milujeme vás lepšie ako život svoj.

ZBOR Aká veľká je vaša láska! A prečo odchádzate, prečo? Odišli ste! Margarétka, prečo odchádzajú?!

Povedz, Margarétka, milujú nás ony naozaj, naozaj?

MARGARÉTA Ale áno, áno, prečo by nie? Hľa,

vetrík pofukuje... nuž odnáša nám ich... i naše rozkoše... Oj, oj kvietočky! Nič to, nič! Veď ináč

by sme ich nevideli, o nich nevedeli...

V LÓŽI KRITIKA No, máš už nejakú mienku ohľadom kritiky? Myslím, že nemali sa dať na drámu liace tendencie, by sa nemuselo vypovedať, že je i netendenčná dráma.

Nech je dúha len krásnou dúhou, načo vypovedať

o nej, že je len polámaným svetlom... Ostatne, nie

sú to naši ľudia!... [V kritickej chvíli odídu. Pred nimi

ešte odtiahli už zástupcovia všetkých organizácií, ba

i zástupcovia organizácie neorganizovaných (Horribile!)

Len chronický akútным idealizmom postihnutý

profesor ľpie ešte na hre s vnútorným rozochvením

a so zbierkou pavúkov-chrobákov. Hľadisko nerušene

sní a snuje svoje prázdne sny. Prázdno je... prázdno...]

ZBOR Vetrík pofukuje, odnáša nám naše rozkoše;

90 ináč by sme ich nevideli, o nich nevedeli...

MARGARÉTA Tak to má byť, vy bludičky malé! Tak nám to

ševlí do uší hudba väčšej lásky, lásky, ktorej kmity nás

prebudili k životu... Preto len veselo, veselo sestričky mojej!

(Pavúky a chrobáci zo zbierky profesora sa

prebudia k životu, zanechajú svoje špendlíky,

rozlezu sa po javisku a zunia rozprávkú sily väčšej

lásky a na jej pomník pavúky pletú závoj.)

ZBOR Oj, oj ako nám je dobre, väčšia láska

nás sprevádza. Veselo, len veselo! Veď

sláčky líčov slniečka skackajú po nás.

MARGARÉTA Tajuplná hudba života hrá na strunách

našich srdiečok... Čujete jej ozvenu v pučení?

ZBOR Čujeme hudbu prelúbeznú a tancujeme, tancujeme!

MARGARÉTA Áno, áno, život tancom je... a my náruživé

tanečnice...! Nechceme vynechať žiadneho kola...

ZBOR Tancujeme, bo vidíme, cítime hudbu života.

MARGARÉTA Vidíte, cítite na teplote hudby, že

sa leje zo zdroja Lásky, nekonečnej Lásky?

ZBOR Cítime, oj, cítime!

MARGARÉTA A ona je cieľom zrakov

našich: Láska, veľká Láska!

ZBOR Veľkého, večného mája Láska...

Ó, blaho, nekonečné blaho!

MARGARÉTA Blažene nám je, lebo naše túhy sa

spínajú voňavým zviňaním sa za Láskou; ňou

dýchame, žijeme Láskou... pomedzi nás ohrejú

jej zlaté líce a pozlacujú naše prekvitanie...

(Starému profesorovi a jeho idealizmu sa zastrie božský výhľad na javisko: jeho vlastné pavúky dávno do zbierky na špendlíky nastoknuté a oživené uplietli oponu. Pozrie sa do hľadiska a jeho prázdnotou, prázdnotou doby zarazený, s krvácajúcim srdcom, vpadne do škatuľky a nastokne sa na špendlíky vlastnej zbierky.)

ZBOR Ó, lásky čas, ó máj!... Ó, krása!

MARGARÉTA Milujem... milujete!

ZBOR Milujeme... milujete... a vieme

o tom! Ó aká blaženosť... Ó, máj!

Šepkárovi-režisérovi-básnikovi-sluhovi (magická, ľahká

ruka mája mihne popred oči, zabudne, že je i šepkárom,

podľahne tendenčnosti zašlej doby a vo vytržení spieva

fortissimo) Miluj, milujme a vedzme o tom!... Vedome

sa milujme!... Veď vtáčky spievajú pieseň lásky a lúbajú

sa; potôčky do seba sa vlievajú a lúbstne si žblnkocú.

Všetko to láskou ševlí, šteboce, brncoce v divej hudbe.

Jedle sa objímajú, vrch k vrchu sa túli... Nebo so zemou

sa objíma... Láskou dýcha všetko, lásku dýchame... láska

horí v srdci! Ó, vštepme lásku zo srdca, kým sa prijme štep,

kým je máj, vštepme ju zo srdca vyššie, do nekonečného,

vedomédu ducha!... A zlámu sa ostne... rozpustia sa

lady! Zvečnime lásku vo večnom duchu a zvečníme

máj... (Vysilene padne do náručia kvetín. Na hľadisko

nevidí, lebo pavúky uplietli už hustú, trblietajúcu

sa oponu. Tíško pre seba v rozpakoch) A potlesk?...

Potlesk?... Vavríny, vence?! (divokým jasotom) Ó, nemôžu

tlieskať!... Objímajú sa!... Ó, blaženosť nad potlesky, nad

vavríny... Ó, ľudia sa... ľudia sa... objímajú! (zúrivo lúba

blaženosťou opojený svoje kvety ešte dlho... dlho...)

MESIAČIK (bledo sa uškľabiac) Ó, kebys' to vedel... kebys'

to vedel, Apoštol lásky!... Srdce by ti razom vykrvácalo...

sťa dýkou prerazené!... Ale šťastie, že na tvári mi

vidíš odlesk Slnca ako záruku krásneho zajtrajška!

V NEZÁBUDKE A V NEVĀDZI (sa tíško chvejú ešte

posledné akordy) Zlámu sa ostne... Rozpustia sa

lady... Zvečnime lásku... a zvečnime máj! ♣

Hra bola uverejnená v časopise *Vatra*, V, 1923, č. 3 (máj 1923), s. 62 – 65.

Publikovaný text uverejňujeme celý. Pri prepise sme zasahovali

minimálne. Ponechali sme dobovú lexiku vrátane zriedkavých

slov (movitosť, hurt, liace) a poetizmov (žízňnivý, rty, lúbať,

blankyt). Opravili sme pravopis podľa dnešnej normy (preklepy,

dĺžne, čiarky, písanie predpôn a predložiek s, z; písanie –y

v 3. os. mn. č. v minulom čase sloviess; písanie príčastí (uvädľý

> uvädnutý); odstránenie vokatívuu; niektorých zastaraných

slov (kulisne > kulisy, hľadíštte > hľadisko, tančiť > tancovať,

pohádka > rozprávka); zmenili sme tiež pavúci na pavúky.

Knížné tipy



106 s.
orientačná
cena 10 €

Ivan Krastev

Európa a pandémia

Absynt

www.absynt.sk

Svetoznámy bulharský politológ Ivan Krastev využil domácu izoláciu počas pandémie na úvahy o kríze, ktorá nás zasiahla s nečakanou silou a globálnym dosahom. Premýšľala o tom, čo a prečo spôsobilo naše ochromenie a akú zmenu to bude znamenať pre Európu z dlhodobého hľadiska. Jeho esej vychádza v preklade Samuela Marca.



352 s.
orientačná
cena 14,5 €

Aleš Merenus, Iva Mikulová,
Jitka Šotkovská

Text a divadlo

Academia

www.academia.cz

Kolektívna monografia je najnovším príspevkom českých a slovenských divadelných a literárnych vedcov k teórii súčasnej drámy/ divadelného textu. V siedmich sekciách autori uvažujú o dramatikoch, poetikách, teóriách, intertextualite, publikovaní a ďalších aspektoch vzťahu textu a divadla.



111 s.
orientačná
cena 13,5 €

Petr Oslzly

Divadlo za demokracii

Nakladatelství JAMU

www.jamu.cz

Publikáciu niekdajšieho dramaturga Divadla na provázku, ktorý v novembri '89 ako prvý vyhlásil zo scény štrajk českých divadiel, tvorí čiastočne reprint výstavy s rovnomenným názvom s množstvom dokumentov, ktoré dosiaľ nikde nevyšli. Obrazová časť je doplnená Oslzlého nanovo zredigovanými textmi na danú tému, ktoré sú publikované dvojjazycznie (aj v anglickej mutácii).

Lubomír Vajdička
režisér



Réžia z domu

Práve som videl v televíznych správach, ako veľké firmy objavujú vymoženosti práce z domu. V dôsledku toho oslovujú architektov, aby preorganizovali ich veľké kancelárske priestory, aby zamestnanci, ak už do práce prídu, mali aspoň akú-takú možnosť sústrediť sa na prácu. Začal som skúšať v Nitre 9. marca, stihli sme akurát prečítať text mojej dramatisácie. Veľa som kolegom hercom nepovedal, pretože text je rozsiahly, postáv v ňom je veľa a je o čom hovoriť, ale nemalo zmysel naraz vysypať zo seba všetko. Po dvoch skúškach sme to museli zabalit'.

Spočiatku som si „prácu z domu“ nevedel predstaviť, dokonca som ju „z ľufu“ odmietol – predsa len je divadlo nielen ako predstavenie, ale aj ako inscenačný proces predovšetkým kontakt živého, 3D človeka s inými 3D živými ľuďmi, a potom, nie som síce IT negramotný, ale ku gramotnosti mám dosť ďaleko. Nakoniec ma k „online“ skúšaniam primala tvrdošijná dramaturgička, moja žiačka Magdaléna Žiaková. Mohol by som sa chváliť, že som si vychoval náročnú dramaturgičku, ale ona si to asi priniesla na VŠMU z rodného Prešova. Takže sme to s jej výdatným manažmentom rozbehli, fungovalo to (nie hneď, vzhľadom na moje IT rezervy) a dokonca to malo závan dobrodružstva.

Teraz už s rúškami na tvári alebo so zväračskými krytmi pokračujeme „live“ a pripomíname si, čo sme si „online“ povedali. Mám pocit, že herci, ktorých som vždy poznal ako usilovných a pracovitých, sú teraz akísi usilovnejší a pracovitejší. Sme zodpovední, hoci nezostávame doma, a tešíme sa na to, keď budú diváci v hľadisku sedieť ako obvykle, a nie v dvojmetrových rozstupoch. Lebo tak sa zážitok len ťažko spoločne prežíva a v divadle vždy išlo predovšetkým o to. ☐

ELENA KNOPOVÁ

teatrologička

Divadlo bolo, je a bude. Obdobie pandémie je iba krátkou epizódou. Možno divadelníci začnú virtuálny priestor odteraz využívať strategickejšie, ale bez priameho dotyku je to nezmysel. Iste sa objavia témy reflexie človeka, ktorý prežil pandémiu, a jeho hodnôt, aj keď nie doslovne. Myslím, že keď sa konečne sály otvorí, ako diváci oceníme voľnosť, vzájomnosť a spoločenský kontakt. Aj preto za väčšiu prioritu považujem „ako a o čom“ hrať, než „za čo hrať“. Divadlá sú na jednej lodi – musia najmä obnoviť vzťah s divákom.

Viac ako samotných divadiel sa pandémia zrejme dotkne umeleckého vzdelávania, odborných a publikačných platforiem. Tie sú z časovej aj ekonomickej perspektívy oveľa zraniteľnejšie, než sa na prvý pohľad môže zdať. Ich prípadnú stratu obnovíme len ťažko.

PETER ČANECKÝ

scénický a kostýmový výtvarník

Nám, ktorí pre divadlo pracujeme, prajem, aby spomalenie v tomto čase a priestore prinieslo prehľad o tom, čo je pre život viac alebo menej potrebné. COVID-19 preto chápem ako ponúknutú šancu vnímať naše potreby, chute, žiadosti a rozkoše v rozsahoch momentu, ktorý práve žijeme. A tiež uvažovať, ako ho v najbližších dňoch chceme žiť. Je čas, aby to, čo si zo života zoberieme, sme mu v rovnakej miere vrátili. Mám chuť naďalej robiť divadlo a dúfam, že to bude čoskoro opäť možné. Pochopiteľne, nemyslím pritom len na seba... Prajem si preto najmä, aby sa diváci vrátili do divadla a chováli v sebe nádej, že im budeme mať čo ponúknuť.



2 x 2

Divadlo po pandémii. Návrat do normálu či transformácia?

Divadlo po pandémii. Návrat do normálu či transformácia?

MARIÁN AMSLER

režisér

Nedávno som sa dozvedel, že streamovanie a sťahovanie dát spôsobuje neuveriteľne vysokú uhlíkovú stopu. Takže, ak by sme sa po pandémii mali začať správať ekologickejšie, bolo by asi lepšie vrátiť sa k živému umeniu. Dúfam, že nielen COVID-19, ale aj politické pohyby v našej spoločnosti budú vďačnými témami pre divadelných dramaturgov a režisérov. Diváci sa vrátia do divadiel a budú lační po súčasnom umení a kritickom spracovaní aktuálnych tém. Nová ministerka kultúry sa odborne a príkladne postará o kompenzácie strát kultúrnych inštitúcií, BSK pomôže Divadlu Stoka nájsť nový priestor a čaká nás boom nezávislých produkcií, pretože sa konečne konsolidujú grantové dotačné schémy špeciálne pre tento sektor. A nemyslím to ironicky, lebo verím, že to všetko je reálne. Je dôležité, aby sa náš národ obrátil ku kultúre ako základnému pilieru uvedomelej, demokratickej a modernej občianskej spoločnosti.

MICHAELA PAŠTEKOVÁ

teoretička umenia

Čakala som, že adaptácia na situáciu okolo pandémie priniesie na divadelnú a tanečnú scénu nejaké prekvapivé či dokonca radikálne umelecké online formy. Nestalo sa, aspoň zatiaľ. Bolo to skôr o vyrovnávaní sa s novým stavom, pomalým prispôbovaním sa, zápasom o existenciu. Do budúca si však myslím, že umelci a umelkyne začnú o tvorbe a prezentáciách svojich diel uvažovať v širšom rámci a ešte viac sa bude diskutovať o tom, aký umelecký zážitok vieme cez online priestor sprostredkovať a akou umeleckou platformou pre nás online svet vlastne je.



Martin Macháček
divadelný kritik



Obrození 2.0

Koronavírusová krize postavila kultúrny sektor před nevídanou výzvy – tak zásadní, před jakou stála umělecká veřejnost po listopadu '89, kdy bylo potřeba tvůrčí prostředí očistit a dát mu nový, filozofický rámec. Opatření proti šíření koronaviru zasáhla každého, hranice se smazaly. Zájem o přežití oboru jako celku by měli mít (a snad mají) všichni.

O jakési zásadní poselství solidarity se pokusilo pražské Národní divadlo manifestem *Kultura je národ*, v němž se chtějí přihlásit k sounáležitosti se zbytkem kulturní obce. ND se zde vnímá nejen jako „zlatá kaplička“, ale i jako moderátor společenského, „postpandemického“ milieu. Součástí projektu jsou diskuze moderované dramaturgy ND zejména o procesech, které divadlo utvářely a o tom, v co ho promění v budoucnosti. Diskuze jako například ta první, výborně vedená šéfdramaturgyní Martou Ljubkovou, ale žádný podobný manifest nepotřebují, dokáží se obhájit i bez vzletných, lehce patetických frází. Ve výsledku ani není příliš jasné, k čemu text slouží, protože nenese nic nového a oprašovat ideu instituce jako národního pokladu je v roce 2020 docela retro.

Pokud by k proklamovanému sjednocení, jakémusi „národnímu obrození 2.0“ i s přihlédnutím k aktuálním problémům a výzvám mělo dojít, musel by se asi zahrabat úplně jiný příkop. Ostrá výměna, která se rozhořela v diskusním vláknu na webu *Divadelních novin* pod zveřejněným manifestem mezi zástupci odborné veřejnosti (kteří věcně komentovali znění manifestu) a značně emotivním uměleckým šéfem první scény Danielem Špinarem totiž nenaznačuje, že se národního osvícení hned tak dočkáme. Spíše naopak. ☐

Ja a divadlo

v júni píše — @simpeon



Svet zažije drámu,
keď sa vírus chopí réžie.
Napriek chabej poetike
divadlo ho prežije.

MICHAL NÉMETH

herec a umelecký šéf Bábkového divadla Žilina



Bábkové divadlo Žilina zasiahla pandémia doslova deň pred premiérou inscenácie *Neprebudený* v réžii Mariána Pecka. Každý divadelník, ktorý zažil tvorivý proces, ku koncu často vybičovaný do extrém, vie, že neodohrať premiéru a odložiť ju „na neurčito“ je jedna z najhorších vecí, ktorá sa projektu môže stať. Tá obrovská energia zrazu zostane bez pointy – predstavenia pre divákov. Zriaďovateľ prikázal okamžite opustiť pracovisko a odvtedy sa my ľudia čo excelujú viac v tabuľkovom editore ako na javisku, snažíme veštiť, kedy, čo a ako naplávať, aby sme dobehli obrovské straty na všetkých úrovniach. V spolupráci s Ústavom mediamatiky UK som vytvoril pre naše divadlo projekt BábkarAnténa.sk – webový portál, ktorý v pravidelných intervaloch sprístupňoval záznamy z repertoáru divadla. Neskôr pribudol sprievodný obsah ako omaľovánky. Tie vznikli z historických scénických návrhov, ktoré spracoval Juraj Poliak. Herci taktiež prispievali autorskou domácou tvorbou. Osobne ma prekvapil mediálny aj divácky ohlas tohto projektu. Dúfam však, že jubilejná 70. sezóna BDŽ sa zaobíde bez internetového pripojenia. Pokojne vymením jedného živého diváka v sále za tisíc na YouTube.

KATARÍNA ČANECKÁ

vedúca kostýmovej výroby SND



Správa o okamžitom odchode do domácej karantény nás v kostýmovej výrobe zastihla týždeň po galakoncerte k storočnici SND, deň pred kostýmovou skúškou pripravovanej činohernej inscenácie *Hriech/Její pastorkyňa* a na začiatku generáľkového týždňa opernej inscenácie *Aida*. Toto bolo štandardné dynamické tempo, ktoré počas divadelnej sezóny u nás v Umelecko-dekoračných dielňach SND máme a ktoré náhle zastalo.

Samozrejme po týždni sme sa – hoci v karanténe, a preto doma – dobrovoľne pustili do šitia ochranných rúšok pre všetkých zamestnancov SND, do polovice mája sme ich vyrobili asi 1500. Mnohé dôležité súčasti života a žitia som pre prácu a rýchle tempo odkladala na obdobie, keď toho bude menej... a teraz na ne prišiel čas. Literatúra, kreslenie, hudba, filmy, príroda...

To, že umenie je pre život nevyhnutné, som vedela. Umenie je mojou neodmysliteľnou súčasťou. Po skúsenosti s epidémiou už viem, že aby sme mohli dostatočne vnímať a precítiť, aby sme vnímali svoje okolie, seba a sa navzájom, aby sme dokázali vnímať divadlo, chýba nám pokoj. Potrebujeme spomaliť.

MILAN SLAMA

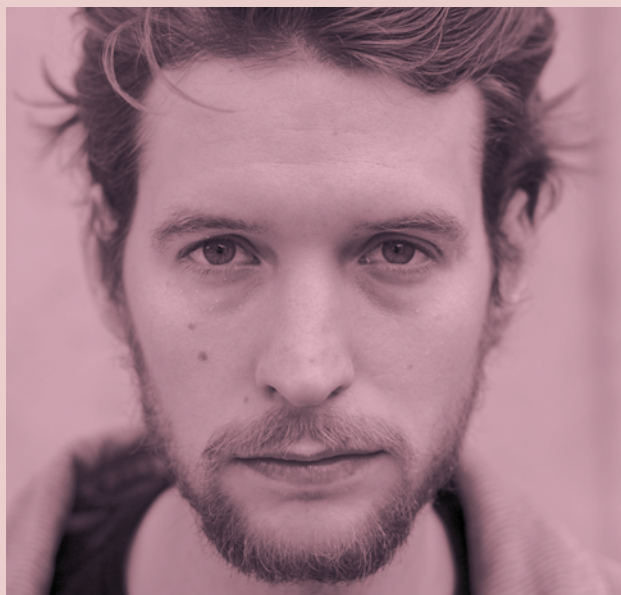
svetelný dizajnér, riaditeľ Záhrady – Centra nezávislého umenia



Situácia nám znemožnila realizovať umelecké a kultúrne podujatia, ktoré sú jednou zo základných aktivít kultúrnych centier. Táto činnosť je aj jadrom mojej práce, nielen ako riaditeľa, ale aj ako zvukára, technika a light dizajnéra. Rok 2020 sme chceli venovať oslave desiateho výročia a v tom duchu sme naplánovali aj program, ktorý vôbec nebol skromný. Veľké koncerty, skvelé divadlá, nezabudnuteľné stretnutia. Prišla však pandémia, karanténa a s ňou obmedzenia. Na druhej strane nám to umožnilo vykonať potrebné rekonštrukčné práce, úpravy priestoru, ktoré sa počas celoročnej prevádzky KC Záhrada realizovať nedajú. Získali sme aj priestor na reflexiu desiatich rokov fungovania a úvahy o ďalšom smerovaní. Záhrada teda žije ďalej. Introvertnejšie ako obvyčajne prežíva svoju fyzickú aj duševnú transformáciu. Namiesto rôznych podujatí program vyplňajú malé stavebné úpravy a vylepšenia, ktoré nám finančné prostriedky dovoľia. A niekedy aj nedovolia.

ŠIMON FERSTL

herec, režisér, princípál Divadla Petra Mankoveckého



Keď málo máš, ťažko ti niečo zobrať. Nemáme stabilný priestor ani zamestnancov, takže nám toho COVID-19 až tak nevzal. Navyše, existenčné krízy patria k pravidelnému repertoáru nás a nám podobných. Korona prišla v strede skúšania a vyzerá to tak, že sa proces *Macbetha* obnoví v januári. Niečo sme presunuli, niečo možno v júni dobehneme a o niečo sme prišli, ale budeme sa o to znova uchádzať. Snažili sme sa venovať online priestoru a okrem prehľadu udalostí sme streamovali rozhovory s rôznymi hosťami. V rámci DPM sme sa pripravili na dve sezóny dopredu a „koronténa“, teda izolácia a adaptácia, budú určite jednou z tém našich inscenácií. Myslím si, že nezávislá scéna ukázala, ako sa dokáže adaptovať, tak ako to dokazuje stále. Práve nezávislé divadlá boli pre mňa témou na premýšľanie. Dúfam, že sa mi v blízkej budúcnosti podarí vyrobiť online platformu na ich propagáciu.

Myslím si, že o nezávislej scéne by malo byť viac počuť.

96 Spoločnosť je krehká, my musíme byť jednotní, ale hlasní.

LUBICA ČEKOVSKÁ

skladateľka



Skladateľ, ktorý zapisuje hudbu na papier, pocíti naplnenie až vtedy, keď začuje svoje skladby v živom znení zvukov nádherných orchestrálnych farieb. Skomponovaná hudba na papierí spí a čaká na svoje oživenie. Tento rok mala mať premiéru moja druhá opera *Impresario Dotcom* s libretom podľa námetu Carla Goldoniho od Laury Oliviovej. Dielo vzniklo priamo na objednávku festivalu Bregenzer Festspiele v koprodukcii s Operou SND. No prišla korona a s ňou sterilné ticho a trochu aj obava, čo bude ďalej. SND v karanténe zatvorilo svoje brány, Bregenz zrušil svoj festival prvýkrát od roku 1946. V tichu a povinnom domácom väzení sme všetci svorne zotrvali a statočne zvládali nezávideniahodnú situáciu. Až napokon... Bregenz sa predsa len rozhodol realizovať svoj operný festival, aj keď len v limitovanom dramaturgickom výbere. A jedným z programov bude aj opera *Impresario Dotcom*, v skrátenej verzii v réžii Elisabeth Stöpplerovej aj s našimi skvelými spevákmi (Adriana Kučerová, Terézia Kružliaková, Eva Bodorová, Aleš Jeniš). Celá opera v pôvodnej dĺžke zaznie o rok či dva znova v Bregenzi a aj na doskách Opery SND. Neskrývam radosť skladateľky, že sa mi v podivnom kultúrnom „tichu“ plní môj veľký sen.

MARTIN KRÍŠTOF

dramaturg festivalu Kiosk



Po prvých týždňoch v návratovej karanténe, miernej depresii a menej príjemnej vyprázdnenosti som postupne začal vnímať a chápať, že nastolené obmedzenia môžu znamenať niečo viac ako len obmedzenia. Možno prišiel čas, keď sa môže (má?) prepísať „základná“ definícia divadla ako živej interakcie herca a diváka. Hĺbanie nad tým, ako prežiť, keď sa nehrá, sme našťastie viacerí zamenili za premýšľanie, ako interagovať bez živej prítomnosti. Odporúčam pustiť sa do dobrodružstva premýšľania, ako zabezpečiť kvalitnú interakciu, prúdenie myšlienok medzi autorom a divákom tak, aby sa nemuseli stretnúť v jednom čase na jednom mieste. Keď do skladačky pripočítate, ako o tom diskutovať s ostatnými, dostanete húsenkovú dráhu novej dramaturgie a produkcie. Ale chápem, že toto zachránené divadlo nie je pre mnohých skutočným divadlom, len polovičným. Aj preto sme náš festival nazvali festivalom instantného divadla – pridáte jednu zložku (tvorca, diváka, priestor, fyzicky) a stane sa z toho divadlo skutočné. Ako toto dobrodružstvo dopadne? Uvidíme v júli v Žiline.

EVA FAČKOVÁ

PR manažérka projektu Rok slovenského divadla



Kultúrne inštitúcie boli povinne zavreté v podstate len pár týždňov po spustení projektu Rok slovenského divadla. Zrušilo sa viacero premiér a množstvo predstavení a podujatí, ktoré divadlá a divadelné združenia pripravovali pri príležitosti stého výročia profesionálneho divadla a celého projektu. Mnohé aktivity, ktoré sme pripravovali – napríklad putovanie výstavy *theatre.sk* po Slovensku a do zahraničia – sme presmerovali do online prostredia. Tesne pred vypuknutím tejto situácie sme na Bratislavskom hrade otvorili reprezentatívnu výstavu *Divadelné storočie* – stopy a postoje. Nestihol ju vidieť takmer nikto, no teraz už je otvorená a podarilo sa nám ju predĺžiť až do polovice budúceho roka. Všimli sme si, že divadlá reagovali veľmi promptne a množstvo svojich aktivít preniesli do online prostredia, a tak sa záujemcovia o divadelnú kultúru počas domácej karantény nenudili. Preto sme vytvorili na webovej stránke rokdivadla.sk sekciu Online predstavenia, ktorá ponúka súhrn alternatívnych aktivít slovenských divadiel v čase obmedzeného fungovania.

LUKÁŠ BRUTOVSKÝ

režisér a umelecký šéf Slovenského komorného divadla, Martin



Pre svoju bublinu vrátane seba by som v prípade opakovania situácie navrhoval: hľadáme cesty, ako pomôcť a podporiť tých, ktorí sa dostali do zóny ohrozenia, ale nevykrikujeme pri tom, že ide o spásu národa. Ak jednotlivci kričia, že bez nich sa národ nezaobíde, je to prinajmenšom podozrivé; pripomínajme sa publiku cez sociálne siete, ale keď sa situácia uvoľní, nezačnime sa porovnávať, kto mal väčší koronastream; otvorme digitálne archívy, ale nepredstierajme, že sme veľkoryso a exkluzívne sprístupnili kultúrne poklady; testujme nové priestory pre tvorivosť, ale netvárame sa, že sme a) objavili Ameriku b) nahradili divadlo, pretože to nie je možné; vymieňajme si svoje dojmy, ale s vedomím, že nie každá skúsenosť s korunou/izoláciou/karanténou stojí za verejnú pozornosť len preto, že ju prežíva abstinujúci umelec; skúsme časť nášho času využiť aj na trochu introspekcie, veď v konečnom dôsledku a v ideálnom svete by sme teraz mali my chýbať divákovi – ale skôr to vyzerá, že viac chýbajú diváci nám.

ALŽBETA LUKÁČOVÁ

dramaturgička Štátnej opery, Banská Bystrica



Situáciu úplného útlmu aktivity si naša operná scéna nepamätá. Počas šesťdesiatich rokov našej existencie pritom prežila všeličo, dokonca aj požiar. Jediný spôsob, ktorým sme mohli priamo komunikovať s našimi priaznivcami, bol online priestor. Snažili sme sa o sprístupňovanie informácií, ktoré našich „followerov“ zaujmú vizuálne, obsahom či inovatívnosťou. Dôležitými aspektmi boli interaktivita, zábava a vzdelávanie. Vnútri divadelného organizmu sme pokračovali vo fungovaní, aj keď v novom režime. Umelecký súbor pripravoval inscenáciu *Turandot*. Administratíva pracovala na pracovisku alebo mala „home office“. Pracovníci scénickej výroby opravovali scény repertoárových inscenácií, kým krajčírskedielne šili rúška. Technický personál vykonával revízie a servis zariadení, opravovalo sa javisko. Snažili sme sa venovať tým činnostiam, na ktoré počas bežnej prevádzky ostáva málo času. Obdobie pandémie malo svoje negatíva, ale aj pozitíva. V Štátnej opere sme získali novú profesionálnu optiku a zlepšili niektoré služby. Toto obdobie nás navyše ešte viac spojilo a dodalo nám nový entuziazmus a chuť robiť i naďalej kvalitné divadlo.

ROMAN LAZÍK

tanečník, prvý sólista baletu Wiener Staatsoper



Každodenné tréningy, skúšky, predstavenia, hostovania a iné aktivity sa stali náhle irelevantnými. Zostali sme doma. Prvé dni boli pre mňa odpočinkom a úľavou od každodennej fyzickej, ale i psychickej námahy. Celé moje telo, môj pracovný nástroj, sa mohlo trochu zregenerovať. Po dvoch týždňoch som začal s posilňovaním, so strečingom, s postupnou prípravou svalov na záťaž, hoci sme stále nevedeli, kedy a či vôbec v tejto sezóne ešte začneme pracovať. Doma nie sú podmienky na tréning ideálne, museli sme byť v tomto smere kreatívni. A tak divadlo poskytlo každému tanečníkovi dva štvorcové metre baletizolu. Neskôr prišiel Zoom. Každý deň nám jeden z baletných majstrov zadával cviky z baletnej sály s hudobným sprievodom našich pianistov. Od konca mája už môžeme znovu trénovať v divadle (hoci iba v menších skupinách). Pripravuje sa aj malá tanečná rozlúčka s baletným riaditeľom, ktorý nás viedol desať krásnych a nezabudnuteľných sezón. Pandémia priniesla celej našej spoločnosti iste veľa negatívneho. Moja skúsenosť bola však obohacujúca a aj prínosná. Získal som viac priestoru pre osobné záujmy a rozvíjanie ďalších vedomostí v oblastiach, ktoré sa raz, po ukončení aktívnej tanečnej kariéry, stanú mojím životom.

Redakcia kød-u praje leto plné kultúry!

v júni kreslí — Eniac



6. apríl

Prvýkrát zasadala (formou videokonferencie) novovzniknutá dočasná pracovná skupina pre riešenie následkov vzniknutých šírením ochorenia COVID-19 na území Slovenskej republiky v oblasti kultúry, ktorú zriadilo ministerstvo kultúry. Zúčastnilo sa na nej 43 odborníkov z kultúrneho sektora. Skupina sa neskôr rozdelila na podskupiny na základe umeleckých oblastí. V pracovnej skupine pre oblasť divadla a tanca sú Maja Hriešik, Marta Poláková, Veronika Gabčíková, Viki Janoušková, Roman Polák, Zuzana Hekel, Darina Kárová, Miroslava Kovářová. Vedúcou skupiny je Vladislava Fekete.

1. máj

Divadlo Jozefa Gregora Tajovského vo Zvolene má nového umeleckého šéfa, stal sa ním režisér Peter Palik. Vo funkcii vystriedal dramaturga Jána Chalupku, ktorý bol umeleckým šéfom divadla od roku 2012.

4. máj

Ministerka kultúry Natália Milanová odvolala generálneho riaditeľa Národného osvetového centra Michala Bartóka. Nové výberové konanie na uvoľnený post má byť vyhlásené v krátkom čase, dovtedy je vedením dočasne poverený Erik Kriššák. V inštitúcii má prebehnúť aj hlbkový audit.

20. máj

Uvoľňovanie opatrení súvisiacich so zamedzením šírenia ochorenia COVID-19 dospelo do tzv. 4. fázy. Vďaka tomu sa okrem iného aspoň do istej miery opäť obnovil kultúrny život, ktorý bol prakticky znemožnený od polovice marca. Otvoriť sa mohli divadlá aj kiná, povolené boli opäť aj iné kultúrne podujatia. Samozrejme, nešlo to

bez dodržiavania prísnych hygienických opatrení. Počet návštevníkov nesmel presiahnuť sto ľudí, diváci museli mať nasadené rúška a byť oddelení dvojmetrovými odstupmi, priestory museli byť pravidelne dezinfikované. Divadlá zareagovali pohotovo, väčšina z nich už v nasledujúcich týždňoch uviedla aspoň niekoľko predstavení.

22. máj

Novým generálnym riaditeľom Štátneho divadla Košice sa od 1. júna 2020 stal choreograf a režisér Ondrej Šoth. Na základe výsledku výberového konania ho do funkcie vymenovala ministerka kultúry Natália Milanová. Šoth dovtedy pôsobil ako poverený riaditeľ baletu ŠDKE, na tomto poste ho do riadneho výberového konania vystrieda Peter Dedinský.

30. máj

V rámci festivalu Rehearsal for Truth, ktorý už tretí rok organizuje The Vaclav Havel Library Foundation a Bohemian Benevolent and Literary Association v New Yorku, sa uskutočnilo scénické čítanie dramatisácie Michala Ditteho *Americký cisár* (v anglickom preklade Lucie Faltinovej). Na festivale, ktorý tento rok prebehol online, boli prezentované aj práce autorov z Rumunska, Poľska a Českej republiky.

3. jún

Vďaka priaznivo sa vyvíjajúcej situácii spojenej s koronavírusom sa zmiernili ďalšie ochranné opatrenia. Dvojmetrové odstupy v hľadiskách nahradilo šachovnicové sedenie, maximálny počet divákov hromadných podujatí sa od 10. júna zvýšil na 500, od 1. júla sa počítá s tisícom miest. Zrušila sa aj povinnosť pre umelcov mať potvrdenie o negatívnom teste na COVID-19.

Chcete na stránkach kód-u informovať o zaujímavostiach vo svojom divadle? Chcete mať v časopise reklamu na svoj produkt, divadlo, inscenáciu alebo festival? Máte iné otázky, návrhy alebo poznámky? Už teraz sa veľmi tešíme na váš e-mail! Píšte nám na kod@theatre.sk.

21. jún

V Slovenskej národnej galérii Zuzana Koblišková ponúkne kurátorský výklad k výstave LV 100. Ladislav Vychodil a scéna 20. storočia. Výstava vznikla ako pocta výtvarníkovi, ktorý ovplyvnil vývoj slovenskej scénografie a vytvoril návrhy k stovkám inscenácií doma aj v zahraničí.

.....

1. a 2. júl

Apokabaret, foto V. Farbiaková



Na rôznych miestach a v rôznych časoch bude dvojica nezávislých divadiel hrať pod holým nebom inscenácie s podobnou témou. *Apokabaret* divadelného združenia Uhol_92 v Parku vedľa Novej Cvernovky ponúkne vo veselom žánrovom mixe s nadhľadom vážne ekologické posolstvo. *Pastierska symfónia* Divadla Pôtoň v Bátovciach (výnimočne hraná v záhrade vedľa budovy) je správou o civilizácii, ktorá má korene, identitu, prírodné dedičstvo, tradície aj rituály, no najmä schopnosť ignorovať ich. Netradičná atmosféra daná netradičnými okolnosťami je zaručená.

.....

5. august – 23. august

Na nádvorí Starej radnice Múzea mesta Bratislavy sa uskutoční druhý ročník Bratislavských divadelných nocí. Okrem repríz inscenácií *Ešte jeden zázrak* a *Don Quijote* organizátori chystajú aj premiéru. *Zuzanka neplač* v réžii Jakuba Nvotu bude o básnikoch, umení, láske a sviniach v Prešporke. Neďaleko odtiaľ, na nádvorí Zichyho paláca, bude počas celého leta hrať divadlo GUnaGU.

RÁDIO REGINA

- 24. 6. 22:00 **Ö. von Horváth:** Kazimír a Karolína
- 1. 7. 22:00 **G. de Maupassant:** Yvette
- 8. 7. 22:00 **L. N. Jégé:** Radosti života
- 15. 7. 22:00 **Euripides:** Médeia
- 22. 7. 22:00 **D. Hevier:** Žena, ktorú strážili obrazy
- 29. 7. 22:00 **Molière:** Láska všetko vylieči

RÁDIO DEVÍN

- 24. 6. 21:30 **J. Bodnárová:** Starec a počítačový chlapec
- 26. 6. 17:00 Ikony slovenského divadla
- 21:00 **L. Schramek:** Odpočúvanie, Ústav
- 28. 6. 16:30 Desať dekád divadla.sk (Štátne divadlo Košice – činohra)
- 21:00 **L. Pirandello:** Henrich IV.
- 30. 6. 20:00 **A. S. Puškin:** Kapitánova dcéra
- 1. 7. 21:30 **M. J. Lermontov – V. Lukáč:** Démon
- 5. 7. 16:30 Desať dekád divadla.sk (Štátne divadlo Košice – opera a balet)
- 21:00 **L. Feldek:** Jánošík podľa Vivaldiho
- 7. 7. 20:00 **J. Raýman:** Trocha slnka v dome smútku
- S. Čanakyová:** Facka
- J. Juráňová:** Na deväť jamiek
- 10. 7. 17:00 Ikony slovenského divadla
- 12. 7. 16:30 Desať dekád divadla.sk (Štátna opera Banská Bystrica – opera a balet)
- 21:00 **A. Schnitzler:** Casonovov návrat domov
- 14. 7. 20:00 **L. Kerata:** Velvet, Filmočačka, Ešte som tu a zostanem
- 17. 7. 17:00 Ikony slovenského divadla
- 19. 7. 16:30 Desať dekád divadla.sk (Divadlo Jozefa Gregora Tajovského Zvolen)
- 21. 7. 20:00 **P. Pavlac:** Bol som predseda triedy
- K. D. Horváth:** Deň, keď sa stratila mama
- Š. Kasarda:** Hlava ako záťaž
- 24. 7. 17:00 Ikony slovenského divadla
- 26. 7. 16:30 Desať dekád divadla.sk (Národnostné divadlo na východe Slovenska)
- 21:00 **S. H. Vajanský:** Babie leto
- 28. 7. 20:00 **M. Materáková:** Ružový bidet, Varič, Džony, jeho babka a národný poklad, Hľadá sa hrdina
- P. Pišťanek:** Čas

Konkrétne ø ... prebúdzaní kultúry

MÁRIA KAROLOVÁ (nezávislá divadelníčka)

... Český Institut umění – Divadelní ústav realizoval cyklus online diskusných stretnutí Jak na scénické umění online. Webinár reflektoval situáciu

na poli scénických umení spôsobenú pandémiou koronavírusu a vznikol ako reakcia na urgentnú potrebu divadelníkov doplniť chýbajúce vedomosti v oblastiach ako dokumentácia, audiovizuálne médiá a sociálne siete. Českí a slovenskí odborníci z televízneho i divadelného prostredia počas štyroch dní diskutovali o problematike záznamu divadelného predstavenia, strihu, dramaturgie videa či autorských právach v online prostredí.

MAREK GODOVIČ (divadelný kritik)

... Prvý živý zážitok po mesiacoch divadelného pôstu som zažil v bratislavskej A4 na predstavení trnavského divadla DISK. *Obolus* v réžii Blaha Uhlára je sledom obrazov, emócií, výrazov, výstupov a náhlych skečov.

V kontexte súčasných udalostí sa mi zdal nanajvyš aktuálny. Znovu sa stretávame, no naše tváre sa nám zdajú s rúškami akési neznáme, chladné, dívajúce sa s odstupom a istou obavou. Postavy a postavičky v inscenácii *Obolus* sú ako karikatúry nás samotných. Máme sa pokúsiť vstupovať do svojich osobných zón alebo sa decentne držať vo svojej sfére? Normálne som sa v tom videl.

JAKUB MOLNÁR (študent DF JAMU)

... Na východe veľa nieto a po kríze bude, zdá sa, ešte menej. No i napriek tomu ma veľmi potešilo, že to zvládol komunitný festival súčasného divadla a umenia UM UM v Starej Ľubovni, ktorý je založený na špecifickom

umeleckom výskume. Môže tak naďalej

vytvárať priestor pre dialóg na Spiši.

MIROSLAVA KOŠTÁLOVÁ

(študentka DF VŠMU)

... Počas posledného májového víkendu som navštívila výstavu Divadelné storočie – stopy a postoje na Bratislavskom hrade. Vrátila som sa o sto rokov späť, mala som možnosť vidieť titulný list prvej pôvodnej divadelnej hry *Dva buchy a tri šuchy*, kostýmy Heleny Bezákovej, makety slovenských divadiel, dobové fotografie ochotníckych hercov a herečiek a mnoho iného. Bol to inšpiratívny a tiež vyčerpávajúci zážitok. Výstavu som navštívila počas príprav na štátnice, takže mala pre mňa predovšetkým poznávaciu hodnotu.

Niektoré divadlá predčasne ukončili sezónu, iné nasadili reprízy či budú hrať aj v lete. Medzi nimi sú aj také, ktoré na druhú polovicu júna dokonca ohlásili premiéry. MD Žilina uvedie dramatický a režijný debut Michala Tomasyho, komédiu *Neznášam ťa*. Divadlo Štúdio Tanca v Banskej Bystrici inscenáciu *Muž bez vlastností* v réžii Jozefa Vlka a choreografiu Stanislavy Vlčekovej. Bratislavské bábkové divadlo pripravuje komornú interaktívnu *Rozprávku o Malej tučnej víle* s gastronomickým prevrpením od Kataríny Aulitisovej a Bábkové divadlo na Rázcestí ponúkne paradivadelnú aktivitu *Vý(činy) slovenčiny* pre žiakov základných škôl.

MÁJ—JÚN 2020
číslo 5–6 | 14. ročník

šéfredaktor

Milo Juráni

odborné redaktorky

Barbora Forkovičová

Martina Mašlárová

layout & logo

ZELENÁ LÚKA s.r.o.

jazyková redaktorka

Iveta Geclerová

adresa redakcie

kød – konkrétne ø divadle

Jakubovo nám. 12

813 57 Bratislava

vydáva

Divadelný ústav Bratislava

IČO 00 164 691

zodpovedná vydavateľka

Vladislava Fekete, riaditeľka

Divadelného ústavu

telefón

+421 (0)2 2048 7503, 102

e-mail kod@theatre.sk

internet

theatre.sk/projekty/casopis-kod

facebook.com/casopiskod

realizácia

DOLIS GOEN, s.r.o., dolisgoen.sk

distribúcia, predplatné

theatre.sk/projekty/

casopis-kod

cena čísla 2 EUR / 50 Kč

Vychádza 10–krát ročne

v náklade 400 ks.

Redakcia si vyhradzuje právo rozhodovať o uverejnení neobjednaných príspevkov. Preberanie materiálov je možné len s písomným povolením vydavateľa. Jednotlivé články vyjadrujú názory autorov a nemusia sa stotožňovať so stanoviskami redakcie a vydavateľa. Divadelný ústav je štátnou príspevkovou organizáciou zriadenou Ministerstvom kultúry Slovenskej republiky. EV 3021/09 ISSN 1337-1800

MINISTERSTVO
KULTÚRY
SLOVENSKEJ REPUBLIKY

VÝSTAVA 28. február 2020 → 30. jún 2021

R • K
SL • VENSKEH •
DIVADLA 2 • 2 •

MINISTERSTVO
KULTÚRY
SLOVENSKEJ REPUBLIKY

Hlavný usporiadateľ výstavy

DIVADELNÝ ÚSTAV
BRATISLAVA

Spolusporiadateľ výstavy

SLOVENSKE NÁRODNÉ MÚZEUM
HISTORICKÉ MÚZEUM

Divadelný ústav a Slovenské národné múzeum – Historické múzeum sú štátnymi príspevkovými organizáciami zriadenými Ministerstvom kultúry Slovenskej republiky.

Hlavní mediální partneri
Roku slovenského divadla 2020

rtv:
tasr

Mediální partneri
Roku slovenského divadla 2020

Pravda

aktuality.sk

bigmedia kød

Portál JAVSKÉ

in.ba CITYLIFE.SK

Mediální partneri
Slovenského národného múzea
– Historického múzea

Pravda rtv:

tasr Nostalgická
REKUP

ROKDIVADLA.SK

D I V
D A
storočie
E
D
STOPY
A POSTOJE
L N É

Ak máte záujem ø predplatné, ø inzerciu, ø informácie...

všetko nájdete na stránke www.theatre.sk v sekcii

časopis kød, v kníhkupectve Prospero a na e-mailových

adresách prospero@theatre.sk alebo kod@theatre.sk.



REGISTER

Ak hľadáte register všetkých dosiaľ publikovaných článkov, klikajte na theatre.sk/projekty/casopis-kod/archiv

MINISTERSTVO
KULTÚRY
SLOVENSKEJ REPUBLIKY

→ SNM – HISTORICKÉ MÚZEUM → Bratislavský hrad

PATOLÓGIA

KIOSK

FESTIVAL INSTANTNÉHO
DIVADLA A TANCA

23. – 26.
JÚL 2020
ŽILINA



WWW
KIOSKFESTIVAL
SK



Stanica
Žilina-Zátišie

u.
fond
na podporu
umenia

Z verejných zdrojov
podporil Fond
na podporu umenia.

Kód
komerčné
p divadla