



Nová dráma/New Drama
XX. ročník
jubilejný 20. ročník
festivalu súčasnej drámy

13.—18. 5. 2024
novadrama.sk

FILANTROPIA V PERFORMATÍVNO M U M E N Í

Zborník príspevkov z konferencie

DIVADELNÝ ÚSTAV
B R A T I S L A V A
THE THEATRE INSTITUTE

Filantropia v performatívnom umení

Zborník príspevkov z konferencie

Michal Babiak, Michal Denci, Bishnupriya Dutt, Georgiana Ene, Benny Lim, Peter Michalovič, Jakub Molnár, Gouri Nilakantan Mehta, Natalie Rine, Nad'a Rumanovská Uherová, Andryj Sendeckyj, Robo Švarc, Katarina Tomps

Zostavila Dária Fojtíková Fehérová

Divadelný ústav

Edícia Teória v pohybe

Bratislava 2025



DIVADELNÝ ÚSTAV
BRATISLAVA
THE THEATRE INSTITUTE

Kolektív autorov
FILANTROPIA V PERFORMATÍVNOM UMENÍ

Zborník príspevkov z konferencie, ktorá sa uskutočnila 16. a 17. mája 2024 počas 20. ročníka festivalu Nová dráma/New Drama 2024

Zostavila: Dária Fojtíková Fehérová

Recenzentky: Mgr. art. Lenka Dzadíková, ArtD., Mgr. art. Alžbeta Vakulová, PhD.

Autorský kolektív:

© Michal Babiak, Michal Denci, Bishnupriya Dutt, Georgiana Ene, Benny Lim, Peter Michalovič, Jakub Molnár, Gouri Nilakantan Mehta, Natalie Rine, Naďa Rumanovská Uherová, Andryj Sendeckyj, Robo Švarc, Katarina Toms

Grafika a obal: Klára Madunická

© Divadelný ústav, 2025

Edícia Teória v pohybe

ISBN 978-80-8190-132-4

EAN 9788081901324

Divadelný ústav je štátnou príspevkovou organizáciou zriadenou
Ministerstvom kultúry Slovenskej republiky

Obsah

Slovo na úvod	7
Peter Michalovič <i>Performatívne umenie – estetika verus anestetika</i>	9
Robo Švarc <i>Umenie vyjednávania. Po stopách ideologických momentov v klimatickej debate</i>	18
Michal Babiak <i>Problematika dobra a filantropie v slovenskej romantickej dráme</i>	37
Michal Denci <i>Commedia dell'arte – profesionalizácia divadelníkov a ich pozícia v modernej spoločnosti</i>	48
Jakub Molnár <i>Prvotné zápasy o status umelca na našom území v rokoch 1850 – 1922</i>	56
Andrij Sendeckyj <i>Inklúzia v divadelnej praxi ako forma kultúrneho dialógu na príklade Medzinárodného dobročinného festivalu KAZ.KAR</i>	70
Nad'a Rumanovská Uherová <i>Môj čriepok zo zrkadla Rómov</i>	82
Katarina Tomps <i>Umenie v službách charity. Ako sa nedať v ťažkých časoch</i>	89
Georgiana Ene <i>Dôležitosť značky herca vo filantropických podujatiach</i>	93
Bishnupriya Dutt <i>Protesty, performancia a prejavy solidarity ako filantropia: výzva populistickému komunitarizmu</i>	101
Gouri Nilakantan Mehta <i>Prejavy dobrej vôle vďaka slobode pod maskou: vznik nových umeleckých stratégií v kontexte pandémie</i>	111

Natalie Rine

*Finančná spolupráca ako naliehavo potrebná umelecká a humanitárna
prax v rámci americko-medzinárodného produkčného modelu* 121

Benny Lim

*Umenie sponzorstva. Ako sa zorientovať v mocenských
vzťahoch medzi firemnými sponzormi a malými organizáciami
scénického umenia* 136

Životopisy autorov 155

Slovo na úvod

Umenie reflektuje minulosť a súčasnosť, anticipuje budúcnosť, má schopnosť meniť svet k lepšiemu. Divadelní umelci ako známe a rešpektované osobnosti majú možnosť ovplyvniť a motivovať verejnosť, aby uvažovala o pozitívach, ktoré prináša do ich života scénické umenie, či už je to kvalitný dramatický text, alebo mimoriadny inscenačný počin. Na druhej strane môžu využiť svoju popularitu, aby motivovali spoluobčanov zapojiť sa do spoločensky prospešných aktivít. Spomeňme si na nedávnu pandémiu covid-19, či na pretrvávajúcu vojnu na Ukrajine. Boli to práve umelci, ktorí sa vďaka verejnej mediálnej prítomnosti stali neoficiálnymi hovorcami organizácií, ktoré vyzývali občanov k aktivizmu. Herci a herečky sú často dobrovoľnými tvármi neziskových organizácií pomáhajúcich ľuďom so znevýhodnením, bez domova, zúčastňujú sa rôznych aktivít, vzdelávacích stretnutí a charitatívnych podujatí. Ich pozitívne konanie sa môže stať dobrým príkladom, zárukou pre zodpovednosť, spolupatričnosť, podporu a inklúziu.

Na druhej strane, byť súčasťou kreatívneho priemyslu, výkonným umelcom, odborníkom v oblasti výtvarného, hudobného, filmového či performatívneho umenia sa často vníma ako činnosť nad rámec plateného zamestnania, ako láskavé zdieľanie svojho talentu a vedomostí s verejnosťou. Aj preto dnes mnohé divadelné združenia čelia finančnej kríze. Otázka statusu umelca a spravodlivého ohodnotenia umeleckej práce je stále predmetom mnohých diskusií.

Aké formy „dobra“ dokáže v sebe abstrahovať scénické umenie? Aká cesta vedie od umeleckého diela k umeleckému aktivizmu? A aké je dnes postavenie umelca?

Predkladaný zborník je výstupom z medzinárodnej konferencie, ktorá sa uskutočnila počas 20. ročníka festivalu Nová dráma/New Drama 2024. Z ponúknutých tematických okruhov (divadelná humanitárna prax, umenie v službách charity, podpora umenia ako spoločenská prestíž, formy súkromného financovania umeleckých aktivít, vplyvná osobnosť ako donor a filantrop, štatút umelca – ako si zabezpečiť dôstojné živobytie) sa vyprofilovalo trinásť odborných príspevkov, ktoré sú nielen slovenskej proveniencie, ale reflektujú skúsenosti z rôznych častí sveta.

Sú to cenné prípadové štúdie, ktoré prinášajú pohľad z Európy, ale aj mimo nej. Tematický záber je naozaj široký, od teoretických reflexií až po praktické pohľady na charitatívnu činnosť či udržateľnosť v umení, no ukazuje sa, že témy filantropie, solidarity a spoločenskej zodpovednosti v umení nás spájajú naprieč krajinami i cez oceán.

Dária Fojtíková Fehérová

***Edičná poznámka:** Mená autoriek sme v obsahu a titulkoch príspevkov ponechali v origináli, bez prechýľovania. V samotných textoch sme sa pre lepšiu zrozumiteľnosť rozhodli pre prechýľovanie.*

Performatívne umenie – estetika verzus anestetika

PETER MICHALOVIČ

Abstrakt: Termíny „estetika“ a „anestetika“ majú široké využitie. Termín estetika väčšina humanitných vedcov spája s umením alebo ním označuje filozofickú disciplínu, ktorá sa zaoberá krásou a umením. Termín anestetika je známy predovšetkým z medicíny a označuje umŕtvenie, znecitlivenie. Tieto explikácie sú legitímne, ak však chceme porozumieť tomu, ako súvisia tieto termíny s performatívnym umením a filantropiou, je potrebné s nimi pracovať ako s dvomi členmi jedného binómu. Estetika označuje schopnosť pociťovania, vnímania; anestetika stratu pociťovania, necitlivosť, pričom dôležité je vedenie, že pociťovať niečo môžeme iba vtedy, ak sme voči niečomu necitliví, to znamená, že k vnímaniu patrí ako nevyhnutná podmienka aj nevnímanie, ináč by sme neboli schopní niečo vnímať. Umenie, konkrétne performatívne umenie, je prostriedkom, ktorý nám umožňuje niečo vnímať buď novým spôsobom, alebo vnímať to, čo predtým nebolo vnímané, a vďaka tomu nás robí citlivejšími voči aktuálne prežívanému svetu. Performatívne umenie nám takto okrem estetickej rozkoše poskytuje rámce, vďaka ktorým dokážeme diferencovanejšie vnímať a hodnotiť udalosti spôsobené konaním aktérov a účinky nimi vyvolané.

Kľúčové slová: estetika, anestetika, umenie ako svet a hra, ozvláštnenie

Začiatkom deväťdesiatych rokov ma v českých novinách zaujal kreslený vtip Vladimíra Jiráka. Na obrázku sú nakreslené dve mužské postavy. Jedna z nich drží v rukách viacero kníh, na ktorých chrbte sú zreteľne napísané mená významných filozofov. Muž s knihami v náručí druhému hovorí, že mu tieto knihy dali v charite. Zdá sa, že pre porozumenie zmyslu vtipu netreba vynaložiť veľkú interpretačnú námahu, podľa mňa vtip jednoznačne dáva na známosť, že tí, ktorí sa zaoberajú hľadaním pravdy, vysvetľovaním zmyslu konania dobra alebo deskripciou krásy či definovaním umenia, sa ocitli na periférii spoločnosti a podobne ako bezdomovcom dávajú v charite zadarmo teplú polievku, intelektuálom pre udržanie pri živote by mali filantropi dávať zadarmo filozofické knihy.

Aj po páde komunistického režimu umenie prežilo ťažké časy a k prežitiu mu pomohla aj nezanedbateľná pomoc filantropov. Najrozšírenejšou formou pomoci

umeniu bol a stále zostáva sponzoring. Bez sponzorov by neuzreli svetlo sveta mnohé zaujímavé umelecké projekty a to, čo platí všeobecne pre oblasť umeleckej kultúry, dvojnásobne platí pre performatívne umenie *en bloc*. V záujme spravodlivosti treba povedať, že performatívne umenie zasa dokáže pomáhať filantropii a nesporne najrozšírenejšiu formou efektívnej pomoci sú benefičné predstavenia, z ktorých je zisk poukazovaný na konto nejakej organizácie s filantropickým zameraním. Toto sú však natoľko notorické známe formy vzájomnej pomoci, že o nich nechcem viac hovoriť a pozornosť môjho záujmu radšej presmerujem na iné, podľa mňa oveľa zaujímavejšie a hlavne trvalejšie vzťahy medzi filantropiou a performatívnym umením.

Nelichotivé postavenie performatívneho umenia v súčasnej spoločnosti zapríčinili okrem financií napríklad aj neustále ataky politickej moci. Z času na čas sa dostanú k moci, hoci i na základe demokratických a slobodných volieb, také politické garnitúry, ktoré na jednej strane deklarujú slobodu umeleckej tvorby, dokonca ju považujú za jeden z indikátorov kultúrnej vyspelosti spoločnosti. Na druhej strane však v mene politickej korektnosti, čistoty národnej kultúry alebo ochrany tradícií, viery, sa umenie pokúšajú „regulovať“, dostať pod svoju kontrolu, či dokonca urobiť z umenia jeden z nástrojov ideologickej propagandy establišmentu. Hoci tieto ataky sú raz mierne a takmer „neviditeľné“, inokedy zasa brutálne a viditeľné, performatívne umenie má čo robiť, aby sa im ubránilo.

Mocenské tlaky sú nebezpečné. Našťastie, keď človek vie alebo aspoň tuší, že ním niekto chce manipulovať a ujaarmiť ho, všemožne sa tomu bráni. Popri nich však performatívne umenie musí zápasit' ešte s iným nebezpečenstvom, a tým je nadbiehanie mainstreamových tvorcov vkusu masového auditória. Mainstream je účinný aj vďaka tomu, že rafinovane zakrýva svoje ambície. Zaiste, mainstream tiež využíva rôzne praktiky manipulácie, avšak tie sú úplne iného druhu, než aké používa ideológia a jej siamské dvojča propaganda.

Mainstream, či už vedome alebo nevedome, neraz degraduje umeleckú produkciu na zábavu a umeleckú komunikáciu využíva na opakovanie toho, čo je všeobecne známe, zrozumiteľné a akceptovateľné. Mainstreamoví tvorcovia presne vedia, aké je ich publikum, akému jazyku performatívneho umenia rozumie, a preto v záujme spoločenského úspechu a zisku generujú svoje estetické posolstvá auditóriu známymi kódmi. Tento typ umeleckej komunikácie je založený na veľkom prieniku medzi kódmi tvorcov a auditória. Z hľadiska teórie komunikácie ide o efektívnu komunikáciu, pretože umožňuje prenos zmyslu od

mainstreamových tvorcov k auditóriu bez jeho narúšania, povedané jazykom informatiky, rušivým šumom. Lenže z hľadiska filozofie umenia, estetiky a vied o umení tento typ komunikácie až tak pozitívne hodnotiť nemožno. Opakovanie všeobecne známych a stabilizovaných kódov totiž nevedie ku generovaniu estetických posolstiev schopných ponúkať nové modely sveta, iné verzie sveta, konštruovať situácie, v ktorých sa postavy musia rozhodovať, či sa budú správať v súlade so zavedenými a v určitej dobe všeobecne platnými morálnymi či právnyymi normami, alebo sa rozhodnú ich svojím správaním a konaním porušovať a vytvárať predpoklady pre vznik nových, dovtedy neaplikovaných estetických noriem. Postavy v tomto prípade predvádzajú niečo, čo je v našom aktuálne prežívanom svete buď prehliadané, alebo jednoducho nevidené, a to aj za cenu, že nové pohľady na známe stránky sveta vyvolajú neporozumenie, či dokonca odmietnutie zo strany auditória.

Opakovanie umeleckých kódov, *ergo* umeleckých konvencií, estetických noriem či pravidiel umenia bez toho, aby dochádzalo k narúšaniu, odchyl'ovaniu, čiže porušovaniu aktuálneho vývinového stavu jazyka performatívneho umenia, zákonite vedie k vzniku a upevneniu nežiaducich a umeniu škodlivých stereotypov. Mainstreamoví tvorcovia dôverne poznajú toto nebezpečenstvo, a preto sa mu pokúšajú čeliť výberom exkluzívnych či dokonca excentrických tém. Ako príklad *pars pro toto* využijem jeden z druhov performatívneho umenia a tým je muzikál. Po akých témach siahajú tvorcovia muzikálov? Často sú to príbehy zo života slávnych, vplyvných, bizarných či neraz obskúrnych osobností dejín ľudstva. Z hľadiska predpokladaného pragmatického – v tomto prípade estetického – účinku muzikálu si taktiež vyberajú notoricky známe postavy literárnych diel a môže to potvrdiť krátka enumerácia: Nostradamus, Kleopatra, Mata Hari, Mária Magdaléna, Ježiš Kristus, Rasputin, Galileo Galilei, Angelika, Hamlet, Oliver Twist, gróf Monte Christo. Okrem známych osobností dejín a postáv mainstreamoví tvorcovia muzikálov s veľkou obľubou využívajú fabuly extrahované z obľúbených literárnych diel alebo filmov. V poslednom období sa stretávame dokonca s recykláciou osvedčených hitov populárnych skupín, jednotlivé hity sú pospájané oslími mostíkmi v podobe hraných výstupov a takto vzniknú jednoduché, niekedy až príliš schematické príbehy či dramatické akcie.

Neraz však kusé a skreslené informácie o činnosti a živote historických osobností alebo príbehy literárnych či filmových postáv, známe fabuly príbehov literárnych naratívov boli opakovane adaptované do podoby filmových naratívov

ešte predtým, než ich využili tvorcovia muzikálov. To všetko uľahčuje umeleckú komunikáciu. Vlastne práve vďaka tomu, že príbehy, dramatické akcie a ich zložky, teda to, čo tvorí obsah muzikálov, sú auditóriu známe, tvorcovia sa môžu koncentrovať na prácu s diskurzom, teda na to, ako budú príbehy či dramatické akcie artikulované a predvedené na javisku. Počíta sa hlavne s tým, že publikum má svoj horizont očakávania, a keď estetické posolstvo splní toto očakávanie, tak potom možno predpokladať, že muzikál vyvolá kladnú responziu. Publikum bude spokojné, ocení, že tvorcovia s ním hrajú hru podľa známych pravidiel. Dodržiavanie pravidiel umožňuje auditóriu počas celého trvania predstavenia mať proces dekódovania zmyslu pod kontrolou a na jeho konci je právom odmenené veľkou dávkou estetického pôžitku.

Hoci muzikál *an sich* nepatrí medzi moje obľúbené druhy performatívnej produkcie, nehádzem ich do jedného vreca. Som presvedčený, že aj medzi nimi možno nájsť svetlé výnimky, ani nepopieram, že diskurz muzikálových naratívov dokáže výrazným spôsobom ozvláštniť príbeh, dramatické akcie a pridať výslednému performatívnemu dielu náležité estetické a umelecké kvality, avšak vo väčšine z nich je prítomné niečo, čo na mňa pôsobí prinajmenšom suspektne. Čo to je? Ťažko to dokážem presne vyjadriť, za cenu určitej simplifikácie si však dovoľím povedať, že je to do očí bijúca spektakulárnosť.

Esteticky naddimenzované spektakulum spôsobuje, že diskurz sa dostáva do asymetrického postavenia voči príbehu. Inak povedané, spektakulum púta na seba neprimeranú pozornosť auditória a to následne venuje príbehu alebo dramatickej akcii marginálnu pozornosť. Nepovažuje to však za rušivý element, pretože už z iných zdrojov pozná niektoré epizódy života hlavných historických osobností alebo príbehy fikčných postáv a to mu umožňuje predvídať priebeh príbehu, dramatických akcií a bez komplikácií dospieť k záveru. Inak povedané, disponuje tým správnym predporozumením a to umožňuje bez komplikácií presmerovať estetickú pozornosť na diskurz. Zaiste, účelom spektakula je ozvláštniť materiál, novým spôsobom artikulovať známe témy, rozrušiť vžitá stereotypy vlastné publiku a týmto spôsobom účinne re-kreovať jeho vizuálne a auditívne vnímanie. Účelom spektakula možno je urobiť publikum citlivejším voči gestám a mimike postáv, tanečným kreáciám, kostýmom, scénografickému riešeniu divadelného priestoru, hudobným kompozíciám a zvuku, lenže eskalácia vnímania, *aisthesis*, má však aj svoju odvrátenú stranu a tou je *anaisthesis*, čiže umŕtvenie pociťovania. Hoci sa toto tvrdenie môže javiť ako čistý paradox, v skutočnosti ním

nie je, pretože anestézia sa netýka úrovne citlivosti zmyslového vnímania, ale prebieha na inej úrovni. Anestézia v tomto prípade tlmí semiotickú citlivosť voči významom divadelných znakov, príbehu a dramatických akcií. Vzhľadom na to, že muzikálové postavy sú ploché a schematické, príbehy a akcie jednoduché, udalosti sú lineárne, chronologicky zoradené, publikum je ušetrené náročného procesu negociácie s umeleckým dielom. Bez toho, aby si to uvedomovalo, stáva sa viac pasívnym než aktívnym činiteľom umeleckej komunikácie. Keďže príbehu a dramatickým akciám nemusí venovať veľkú pozornosť, lebo sú mu dôverne známe z iných zdrojov, môže sa naplno koncentrovať na užívanie si pôžitkov vyvolaných spektakulárnym spôsobom predvedenia.

Keďže publikum buď pozná príbehy, alebo bez problému dokáže predvídať ich priebeh, dianie na javisku považuje za fikčný model sveta, ktorý nemá dosah na aktuálne prežívaný svet. Fikčnému modelu sveta na javisku dominuje autoreferencia, referencia je oslabená, dokonca je eliminovaná do takej miery, že publikum nepovažuje dianie na javisku za to, čo presne vyjadruje známe latinské *tua res agitur*, voľne preložené do slovenčiny: *ide o tvoju vec, ide o teba*. Inak povedané, pre tento typ diváka je príznačné, že „[p]o prvé, divanie sa je opakom poznávania. Divák sa ocitá zoči-voči zdaniu a nevie, ako toto zdanie vzniklo, ani akú skutočnosť zahŕňa. Po druhé, je opakom konania. Publikum nehybne zotrúva na mieste, je pasívne. Byť divákom znamená byť oddelený od schopnosti poznávať, aj od možnosti konať.“¹ Diváci sú síce odmenení veľkou dávkou estetického pôžitku, ale po skončení predstavenia zostávajú takí istí, akí boli pred jeho začiatkom.

V oblasti performatívneho umenia sa stretávame s iným typom umeleckej komunikácie a ten sa zakladá na diferencii medzi kódom tvorcu a kódom adresáta. Tento typ umeleckej komunikácie je vlastný predovšetkým niektorým performanciam, ktoré sú síce legitímnou súčasťou performatívneho umenia, rovnako však môžu byť legitímne zaradené do oblasti vizuálneho umenia. Už táto ambivalencia indikuje zmenu perspektívy a jej prvým príznakom je, že som prestal hovoriť o auditóriu a začal hovoriť o adresátovi. Nie je to ornamentálne ozvláštnenie môjho textu, naopak, má to svoj konkrétny dôvod. V prípade niektorých performancií si totiž adresát, *ergo* divák, rýchlo uvedomí, že nemôže byť pasívnou súčasťou relatívne homogénneho spoločenstva stmeleného spoločne zdieľanými kódmi, ale je skôr solitérnym hráčom vtiahnutým do hry, ktorej pravidlá nepozná. Perfor-

¹ RANCIÈRE, J. *Emancipovaný divák*. Bratislava : Divadelný ústav, 2015, s. 8.

mer generuje svoje estetické posolstvo na základe kódu, ktorý je pre adresáta do veľkej miery neznámy. Samozrejme, určitý návod či aspoň pokyn na vytvorenie kódu a jeho použitie na dekódovanie zmyslu môžu poskytnúť predchádzajúce performancie, lenže to nie je a nemôže byť nikdy dostatočné. Hoci sa môže zdať, že performance je hra bez pravidiel, nie je to tak, pretože je hrou, ako upozorňuje Jurij M. Lotman,² ktorej pravidlá sa rodia v procese hrania. Divák využíva metódu pokus – omyl, to znamená, že počas priebehu performance si na základe odohranej časti vytvorí hypotézu, ktorú aplikuje na nasledujúcu časť. Ak sa hypotéza ukáže ako funkčná, zmení sa na pravidlo dekódovania. Ak ju nasledujúca časť performance nepotvrdí, tak ju zavrhnú a vytvorí si novú hypotézu. Takto to môže počas celej produkcie urobiť niekoľkokrát, až kým sa nedopracuje k niečomu, čo mu aspoň pre neho samotného umožní dekódovať zmysel performance.

To však nie je všetko, pretože divák nielenže nepozná pravidlá hry, ale v určitom bode sa musí vyrovnáť aj s tým, že povaha hry sa môže zásadným spôsobom meniť. Ako príklad tohto *game changeru* môže poslúžiť performance Mariny Abramovičovej s názvom *Lips of Thomas (Tomášove pery)*, ktorá sa konala v innsbruckej galérii Krinzinger 24. októbra 1975. Vzhľadom na cieľ mojich úvah sa vyhnem perifráze celého priebehu performance a opíšem iba jej záver. Performerka si v určitom momente vyrezala žiletkou do podbruška päťcípu hviezdu a z rany jej začala tiecť krv. Následne sa začala bičovať dovtedy, kým sa jej na chrbte neobjavili krvavé ranky. Nakoniec si ľahla na vopred pripravený kríž z ľadových kociek a na nich chcela ležať dovtedy, kým by ľad svojím telesným teplom neroztopila. Po tridsiatich minútach nehybného ležania niekoľko šokovaných divákov už neznieslo pohľad na sebatýranie umelkyne, vstali, zodvihli ju a odniesli, čím vlastne – možno aj proti intencii autorky – performance ukončili. Túto performance si dovoľm využiť ako synekdochu a dúfam, že mi uľahčí vysvetlenie niektorých špecifik tohto typu umeleckej komunikácie, ktorá je – povedané termínom Ranciera – základom zrodu emancipovaného diváka.

Musíme si uvedomiť, že nikto z divákov pred začiatkom performance nepoznal pravidlá, podľa ktorých bude hra prebiehať. Pravidlá dekódovania si diváci vytvárali v procese hrania, avšak v určitom momente niektorí diváci odmietli dohrať túto hru do konca. Stalo sa to presne vtedy, keď prestali vnímať performerku ako fiktívne konajúcu postavu vo fikčnom svete. Tým, že ju zodvihli z ľadových kociek a odniesli, urobili z nej trpiacu osobu v aktuálne prežívanom svete. Diváci

² Pozri LOTMAN, J. M. *Štruktúra umeleckého textu*. Bratislava : Tatran, 1990, s. 329-330.

svojím konaním zrušili režim *als ob*, čiže režim neautentického, a nastolili iný režim, ktorého pravidlá poznali, a preto konali tak, ako konali. Došlo k zmene recepcie performancie, pretože niektorí diváci ju prestali chápať ako hru a začali ju vnímať ako svet. Ich reakcia bola podobná reakciám niektorých ľudí, ktorí keď vidia napríklad na ulici niekoho sa poškodzovať, tak začnú robiť všetko preto, aby mu v tom zabránili.

Podľa inej interpretácie Abramovičová svojím konaním prinútila niektorých divákov vykročiť zo svojho aktuálne prežívaného sveta a vstúpiť do fikčného sveta. Tým, že ich performerka vyprovokovala k prekročeniu hranice medzi dvomi svetmi, týchto divákov zmenila na postavy predvádzaného fikčného sveta. Aby však bolo jasné, nie je dôležité rozhodnúť sa pre jednu alebo druhú interpretáciu, jednu považovať za správnu a druhú za nesprávnu, dôležité je vedenie, že táto performance a vo všeobecnosti aj iné jej podobné umelecké diela dokážu, ako tvrdí estetik Jan Mukařovský, „udržovat člověku vůči univerzu postavení cizince, jenž vždy znovu přichází do krajů neznámých s pozorností neotřelou a nastraženou, jenž vždy nanovo uvědomuje si sebe tím, že se promítá do okolní skutečnosti, a okolní skutečnost tím, že ji měří sebou.“³

Umenie generované Lotmanovou estetikou protikladu alebo poetikou inakosti zámerne nestrháva pozornosť svojou spektakulárnosťou diskurzu a neutralizuje obsah posolstva, ale núti recipienta ku komplikovanej negociácii s dielom, ktorá ak má byť úspešná, tak vždy musí niečo stratiť, lebo len tak môže niečo získať. V procese negociácie recipient stráca istotu, že jeho vzorce vnímania, konania, myslenia a komunikácie sú jedinými správnymi. Strata istoty je kompenzovaná ziskom v podobe zvýšenia už spomínanej semiotickej citlivosti, konkrétne voči iným vzorcom vnímania, konania, myslenia a komunikácie. Ak si dokáže uvedomiť, že inakosť druhého nie je niečo, čo treba zatracovať, odsudzovať a prehliadať, tak potom je na najlepšej ceste stať sa aspoň pasívnym filantropom, ktorý – ak sa ocitne v hraničnej situácii – dokáže eliminovať svoje predsudky a pomôcť druhému, hoci jeho inakosti nemusí presne rozumieť. Pomôže mu podobne, ako pomohlo pár divákov Abramovičovej v Innsbrucku. Alebo, a to je tiež legitímny názor, ako performerka pomohla divákovi uvedomiť si, aké je to byť v koži trpiaceho. Niečo podobné tvrdí aj filozof Richard Rorty, podľa ktorého v Spojených štátoch za niekoľko ostatných dekád nesporne došlo k výraznému morálnemu po-

³ MUKAŘOVSKÝ, J. Význam estetiky. In ČERVENKA, M. – JANKOVIČ, M. (eds.). *Studie [I]*. Brno : Host, 2000, s. 68.

kroku v postojoch belochov k černochoch. Rorty sa pýta: „Bolo to azda preto, že filozofi objavili nové argumenty podporujúce morálny princíp – konkrétne princíp, že na farbe pleti nezáleží –, o ktorom sa dovtedy pochybovalo? Alebo preto, že zistili o hierarchii rozličných objektívnych hodnôt čosi, čo predtým nevedeli?“⁴ A vzápätí si odpovedá: „Pochybujem, že by takéto nejaké vysvetlenie mohlo naozaj fungovať. Ale pomôže nám, ak si pripomenieme, že generácia belošskej strednej triedy, ktorá vládla v Amerike v päťdesiatych a šesťdesiatych rokoch, vyrástla na čítaní románov ako *Black Boy* od Richarda Wrighta a *An American Dilemma* od Richarda Myrdala. Museli privoňať k tomu, čo znamená byť černochoch v Amerike a museli sa cítiť vinní.“⁵ Rorty nevidí zmysel literatúry iba v tom, že je schopná poskytnúť niečo, čo vyvolá estetický pôžitok, ale aj v tom, že dokáže nevtieravým spôsobom otriasť našimi istotami. Ak je otras vyvolaný umením dostatočne intenzívny, tak potom môže prinútiť človeka, aby sa usiloval hľadať nový spôsob ako porozumieť inému človeku. Každý pokus porozumenia tomu, čo je v druhom človeku iné, prečo vníma, koná, myslí ináč než ja a hovorí z môjho pohľadu cudzím jazykom, je pozitívny, pretože skracuje vzdialenosť medzi jedným človekom a iným. Čím bude táto vzdialenosť kratšia, tým bude svet o niečo lepší. A tým úspešnejšie sa bude dariť rôznym formám filantropie. Jednoducho filantropia môže byť úspešná iba v tom prostredí, kde sa ľudia pokúšajú rozumieť iným a veria, že napriek tomu, že sú iní, nie sú nebezpeční a menejcenní, že iní sú ľudia, ktorí mali v živote menej šťastia než oni, a preto im treba podať pomocnú ruku. Musíme si uvedomiť, že dobro nie je nejaká esencia, ktorá jestvuje mimo človeka. Dobro sa rodí v mysli človeka, ktorý je rozhodnutý vykonať niečo pre iného. O tom, či je jeho úmysel stelesnený v konaní a či jeho výsledok je možné považovať za dobro, rozhoduje tvár druhého. Dobro je teda vytvorené vzťahom medzi tým, kto sa rozhodne pomáhať, a tým, komu pomáha. Až odozva na strane príjemcu pomoci rozhoduje o tom, či konajúci prispel alebo neprispel k zlepšeniu zložitej situácie toho, kto pomoc potrebuje. Neverím, že umenie dokáže vyriešiť problémy nášho sveta, ale verím, že permanentnou ponukou bohatej škály inakosti nás umenie dokáže urobiť semioticky citlivejším voči svetu. Nestačí to? Mne to nateraz vrchovato stačí!

⁴ RORTY, R. Objektivita hodnôt. In RORTY, R. *Filozofické orchidey*. Bratislava : Kalligram, 2006, s. 175.

⁵ *Ibid.*

Literatúra

LOTMAN, Jurij M. *Štruktúra umeleckého textu*. Prel. Milan Hamada. Bratislava : Tatran, 1990. 372 s.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. Význam estetiky. In ČERVENKA, Miroslav – JANKOVIČ, Milan (eds.). *Studie [I]*. Brno : Host, 2000, s. 63-74. ISBN 80-86055-91-4.

RANCIÈRE, Jacques. *Emancipovaný divák*. Prel. Mária Ferenčuhová. Bratislava : Divadelný ústav, 2015. 127 s. ISBN 978-80-89369-89-8.

RORTY, Richard. Objektivita hodnôt. In RORTY, Richard. *Filozofické orchidey*. Prel. Ľubica Hábová. Bratislava : Kalligram, 2006, s. 151-176. ISBN 80-7149-830-0.

Umenie vyjednávania.

Po stopách ideologických momentov v klimatickej debate

ROBO ŠVARC

Abstrakt: Predkladaný príspevok skúma konkrétne príklady umeleckých intervencií (divadlo, performatívne umenia), ktoré odhaľujú súvislosti medzi umením, aktivizmom a ideológiou. Ide predovšetkým o prístupy, ktoré kriticky zviditeľňujú problémy viacerých tendencií na poli environmentálnych a sociálnych otázok. Či už v oblasti jedla a stravovania, dizajnu a architektúry, ale aj na veľkých pódioch klimatických konferencií, všade nachádzame skryté prvky *greenwashingu* a krízy reprezentácie, ktoré často pracujú s informáciami selektívne a tendenčne, čím skresľujú nielen problémy súčasnej spoločnosti, ale aj ich potenciálne riešenia. V posledných dekádach sa objavili umelecké formy, ktoré sa pomocou interdisciplinárnych prepojení s vedeckou obcou pokúsili exponovať dané otázky na pódii so širšou dispozíciou informácií. Patrí k nim aj divadelný projekt Bruna Latoura, Philippa Quesneho a Frédérique Aït-Touati. Tento projekt je preťkaný prvkami solidarity voči živým bytostiam a krajinným ekosystémom. Dbá však aj na to, aby informácie, ktoré exponuje, neboli selektívne ani tendenčné. Nakoľko sa mu to darí, preskúma predkladaný príspevok, ktorý rámcuje idea, že k filantropickým počinom dneška patria aj korekcie selektívnych a tendenčných informácií, ktoré obmedzujú horizont poznania súčasnosti. Jednou z najpodstatnejších úloh je tento horizont rozšíriť.

Kľúčové slová: politické divadlo, krízy reprezentácie, ekológia, klimatická zmena, *greenwashing*, centrálna redukcia, filantropia

Filantropia ako hodnotový koncept univerzálnej lásky k ľuďstvu má so všetkými svojimi rozpormi a kontroverziami bohatú históriu. Jej počiatky nachádzame v Tóre starozákonného judaizmu počas babylonského exilu, v eklekticizme helénizmu, v Byzancii, v čínskej filozofii a islame, neskôr v osvietenstve, moderne aj postmoderne. Pokiaľ si na chvíľu odmyslíme opodstatnenú paľbu kritiky proti tomuto vágnemu pojmu, ktorého exekútormi/exekútorkami boli napríklad

Friedrich Nietzsche,¹ Sigmund Freud,² Ludwig Klages,³ Teresa Odendahl⁴ či Petra Krimphove,⁵ a zhodneme sa na tom, že akýmsi minimálnym základným *common sense* by mohla byť predstava konkrétnej solidarity, čím pojem filantropie domyslíme do dôsledkov, tak sa nám tento hodnotový koncept zjaví ako svojský angažmán, ktorý sleduje „jednoduchý“ cieľ: ľudský život v globálnej dôstojnosti.

Takto destilovaný pojem filantropie v nás môže pri pohľade na súčasné geopolitické a environmentálne eskalácie vyvolať len potrebu okamžitej revolty, presnejšie: revoltujúcej dôstojnosti.⁶ Je to vskutku fascinujúca predstava globálnej dôstojnosti, ktorá povstane k revolte proti neznesiteľnosti súčasnej deštrukcie. Táto deštrukcia sa neodohráva výlučne len v sociálnom či politickom prostredí, ani len v prostredí biologickom (v ekosystémoch, biocenózach, biotopoch atď.). Ona prebieha paralelne, je štrukturálne navzájom podmienená a začína byť čím ďalej tým zjavnejší „triviálny“ fakt, že nežijeme len v sociálnych či len v biologických vzťahoch, ale v bio-sociálnej sieti vzťahov. Táto skutočnosť posúva celý problém poznania do nových súvislostí, uprostred ktorých sa humanitné a prírodné vedy ocitajú v stave hybridu. Nasvedčuje tomu už celé desaťročia prebiehajúca redistribúcia metód a tém naprieč všetkými disciplínami, pričom sa vytvárajú ďalšie a ďalšie multidisciplinárne tímy, praktikujuce tzv. epistemologický pluralizmus. Tento hybridný stav humanitných a prírodných vied len reaguje na čoraz zjavnejšiu evidenciu. Dvadsiate storočie bolo predovšetkým storočím vyjednávania sociálnych otázok (ženské práva, odbory, antirasizmus, práva queer ľudí, práva ľudí so zdravotným znevýhodnením atď.). Toto vyjednanie pokračuje. Primiešalo sa však k nemu aktérstvo, ktoré, zdá sa, príliš nezaujíma otázky identity, rovnoprávnosti, sexuality ani funkčnosti ekonomických systémov. Zemský systém nevyjednáva rečou, akou sme zvyknutí/zvyknuté vyjednávať my. Prináša svoje vlastné požiadavky. Neznamená to, že sa máme sociálnych otázok

¹ Pozri NIETZSCHE, F. Morgenröthe. In NIETZSCHE, F. *Gesammelte Werke*. Band 10. München : Musarion Verlag, 1924, s. 141, 250.

² Pozri FREUD, S. Das Unbehagen in der Kultur. In FREUD, S. *Gesammelte Werke*. Band 14. Frankfurt a. M. : Fischer Verlag, 1968, s. 461-473.

³ Pozri KLAGES, L. *Vom kosmogonischen Eros*. Jena : Eugen Diederichs, 1941, s. 49. Z pohľadu tejto práce je zaujímavý aj fakt, že Ludwig Klages bol ako kritik konceptu filantropie súčasne prvý moderný environmentálny filozof vôbec.

⁴ Pozri ODENDAHL, T. *Charity begins at home. Generosity and self-interest among the philanthropic elite*. New York : Basic Books, 1990.

⁵ Pozri KRIMPHOVE, P. *Philanthropen im Aufbruch: Ein deutsch-amerikanischer Vergleich*. Wien : Sigmund Freud PrivatUniversitäts Verlag, 2010.

⁶ Pozri RAU, M. *Die Rückeroberung der Zukunft. Ein Essay*. Hamburg : Rowohlt Verlag, 2023.

vzdať, naopak: musíme ich uchopiť v úplne novej rovine, v novom poli vnímania a komunikácie – na úrovni, na ktorej by bolo možné aktivovať senzory, schopné aspoň do určitej miery zachytiť nové požiadavky a výzvy. Vstúpiť do nového procesu vyjednávania.

V rámci tohto vyjednávania sa objavujú rôzne polemické diskusie o otázke komplexnosti. Napríklad v umeleckom svete sa pri otázkach politického umenia a jeho politického potenciálu diskutuje okrem iného aj o tom, že „[...] nás konštantné vedomie o komplexnosti pojmov ako pravda, realita, alebo aj politika nezriedka manévruje do slepej uličky: buď chápeme a opisujeme svet príliš jednoducho, alebo príliš komplexne, príliš populisticky, alebo príliš rezervovane. Príliš zahrňame, alebo príliš vylučujeme. Dostali sme sa do bodu, kde sa nutné vedomie o tom, že všetko je kontingentné, príliš často stáva ospravedlňovaním intelektuálneho relativizmu.“⁷ Aj keď otázky o „zdravej“ miere komplexnosti ostávajú (našťastie) nerozhodnuté, s určitosťou môžeme tvrdiť, že rovnako v kultúrnych, ako aj klimatických debatách pozorujeme stopy ideologických momentov. Tieto sa podľa môjho názoru takmer vždy vyznačujú dvomi charakteristickými znakmi: selektívnosť a tendenčnosť. Ťažko rozhodnúť, či sa človek alebo diskusia stáva tendenčnou, pretože je selektívna, alebo selektívnou, pretože je tendenčná; v každom prípade sú tieto dva aspekty pevne zviazané.

Jedným z predmetov tohto textu bude bližší pohľad na fenomén extrémnej redukcie komplexnosti, alebo, ako to formuloval nemecký sociálny psychológ Dietrich Dörner vo svojej knihe *Logika neúspechu*, na fenomén *centrálnej redukcie*.⁸ Tendenčnosť a selektívnosť sú vo svojej jednotiacej forme centrálnej redukcie spojené s rôznymi krízami reprezentácie, ktoré v súčasnosti prebiehajú simultánne na rozličných úrovniach. Dôsledkom toho všetkého je čoraz viac diskutovaný pocit paralýzy, sprevádzajúci každodenný život množstva ľudí. Či už v oblasti jedla a stravovania, na poli dizajnu a architektúry, ale aj na veľkých pódioch klimatických konferencií, všade nachádzame (dnes už nie skryté, ale úplne otvorené) prvky *greenwashingu*, ktoré skresľujú nielen problémy súčasnej spoločnosti, ale aj ich potenciálne riešenia. K skutočne filantropickým počinom dneška tak patria aj korekcie selektívnych a tendenčných informácií, ktoré obmedzujú horizont poznania súčasnosti. Jednou z najpodstatnejších úloh je tento

⁷ MALZACHER, F. *The art of assembly. Political theater today*. Berlin : Alexander Verlag, 2023, s. 38-39.

⁸ Pozri DÖRNER, D. *Die Logik des Misslingens. Strategisches Denken in komplexen Situationen*. Hamburg : Rowohlt Verlag, 1992, s. 308.

horizont rozšíriť. Pretože si myslím, že klimatickú úzkosť nespôsobuje prebytok relevantných informácií, ale ich nedostatok.

Za týmto účelom som sa rozhodol bližšie preskúmať jeden konkrétny príklad zo súčasného divadla. Divadlo – táto paradoxná mašina, v ktorej je všetko skutočné a fiktívne, faktické aj symbolické súčasne⁹ – zviditeľňuje veľmi špecifickým spôsobom nielen rozličné krízy reprezentácie, ale aj otázku narábania s informáciami, pretože je zároveň aj informačnou mašinou, čiže fenomény ako tendenčnosť a selektívnosť sú mu dôverne známe.

Zmyslom tejto práce nie je skúmať ani hodnotiť divadlo prostredníctvom tzv. klasických kritérií kvality, čiže nejde o prácu v prvom rade kritickú. Rovnako krízy reprezentácie nebudú analyzované v samotnom médiu divadla, ako to už nejakú dobu realizuje hlavne postdramatické divadlo, *live arts* či performancie. Hlavnými bodmi sporu nebudú hegemonia textu, mimetická reprezentácia, uzatvorená narácia, psychologická kauzalita, postštrukturalistické postupy ani neúnavné hľadanie súladu obsahu a formy.¹⁰ Pokúsim sa o svojho druhu teoretický tranzit: prostredníctvom média divadla budem stopovať jednotlivé potenciály, ktoré sú schopné preniesť určité informácie poza hranice disciplín; pôjde teda o teoretické pašovanie brizantných tém za hranice teoretickej legality, do záchytných táborov. V týchto periférnych centrách sa miešajú a zviditeľňujú najrozličnejšie poznatky, témy a metódy hybridného koktailu humanitných a prírodných vied. Hľadám teoretický remix, o ktorom som presvedčený, že by mohol prinajmenšom spochybniť niektoré selektívne tendencie v súčasnom diskurze, a prispieť tak k adekvátnejšej diskusii a konkrétnej praxi. Umenie tu bude, ako už mnohokrát predtým, trochu zneužitá na iné účely.

Divadlo vyjednávania

Francúzsky sociológ vedy Bruno Latour, divadelný režisér Philippe Quesne a divadelníčka Frédérique Aït-Touati realizovali roku 2015 v Théâtre des Amandiers v Paríži divadelný projekt *Théâtre des négociations* (*Divadlo vyjednávania*).¹¹ Išlo o formu simulácie svetovej klimatickej konferencie (COP) niekoľko

⁹ Pozri MALZACHER, F. *The art of assembly. Political theater today*. Berlin : Alexander Verlag, 2023, s. 17.

¹⁰ Je to z mojej strany zjavná a vedomá redukcia komplexnosti. Ako sa však pokúsim ukázať neskôr, môže takáto predbežná redukcia za istých okolností viesť dokonca k stupňovaniu komplexnosti.

¹¹ Pozri film Davida Bronsteina: *CLIMATE. Make it work* (2015).

mesiacov predtým, ako sa tá „skutočná“ mala odohrať v Paríži (COP21). Načo ďalšia simulácia? Latour tvrdí, že medzi princípom politickej simulácie a vedeckou produkciou modelov existuje fascinujúce spojenie. Fikcia je schopná anticipovať, čo onedlho budeme možno musieť konštatovať. Napríklad, čo vieme o klimatickej zmene, sa nezakladá len na dlhodobých meraniach, ale aj na hypotetických modeloch. Veda, umenie a politika by sa tak dali spoločne definovať ako systémy, komplikujúce modely sveta a následne vťahujúce rôzne zasiahnuté strany do spoločného vyjednávania. Presne to sa odohrало v rámci *Divadla vyjednávania*, ktoré prekročilo rozmer pedagogickej epizódy.¹²

V tomto zmenšenom modeli, ktorý vychádzal z konceptu *reenactment*,¹³ vystúpilo 208 delegátok a delegátov z medzinárodného študentstva. Tento tím pracoval počas troch dní na klimatickej rezolúcii, ktorú následne predstavil publiku. Už pri vystupovaní jednotlivých delegácií na pódium nemohlo divákovi a diváčkam uniknúť niečo podstatné: na rozdiel od oficiálnych konferencií, kde vystupujú výlučne delegácie národných štátov, tu popri nich vystupovali aj delegácie ako „Atmosféra“, „Oceány“, „Indigénne národy“, „Pôda“, „Ohrozené druhy“ a pod. Tieto nekonvenčné delegácie však neboli nijak teatrálné dekorované; napríklad tým, že by delegácia „Pôda“ bola dotvorená hromadou hlíny plnej červov. Ich aktérmi/aktérkami boli napohľad bežní diplomati/diplomatky, ktorí rokovali s delegátmi/delegátkami národných štátov na jednej úrovni. Napríklad akcie nejakej krajiny, ktoré prekysličujú oceán natoľko, že sa premieňa na biologickú púšť, boli delegáciou „Oceány“ použité ako dôkaz porušenia práva na suverenitu, ktorým sa bránila: „Čo vy – Spojené štáty a Austrália – vykonávate našej doméne, považujeme za nezlučiteľné s našou suverenitou. Tým, že proti vám vystupujeme, definujeme hranicu nášho teritória a *nanovo definujeme formu toho vášho*.“¹⁴

Tento rozdiel je dôležitý. Latour bol totiž presvedčený, že zlyhávanie klimatických konferencií spočíva v kríze politickej reprezentácie. Jeho slovami: „Čoskoro bude nárok národného štátu reprezentovať totálnu suverenitu na určitom teritórii, ktoré sa mu tak či onak vymyká, vyzeráť rovnako nemožne ako kedysi

¹² Porov. LATOUR, B. *Kampf um Gaia. Acht Vorträge über das neue Klimaregime*. Berlin : Suhrkamp Verlag, 2017, s. 434-435.

¹³ „[...] nevynaliezajú úplne nové *settings*, skôr využívajú existujúce formy politických zhromaždení a pokúšajú sa zmeniť ich spôsoby fungovania, obsahy, zloženia a etiky. Sú utopické pragmatickým spôsobom tým, že imaginujú inštitúcie, ktoré sa síce zakladajú na existujúcich modeloch, ale sami ich vyzývajú k revolúcii.“ MALZACHER, F. *The art of assembly. Political theater today*. Berlin : Alexander Verlag, 2023, s. 128.

¹⁴ LATOUR B. *Kampf um Gaia. Acht Vorträge über das neue Klimaregime*. Berlin : Suhrkamp Verlag, 2017, s. 442. (Kurziva B. L.)

nárok kráľov vykonávať absolútnu moc.¹⁵ Výbušnosť tejto úvahy vychádza z jej totálnej jednoduchosti: netreba mnoho, aby človek pochopil, že kyslíčnik, uhlíčitý, metán, toxicita prostredia, ubúdajúca biodiverzita nerešpektujú hranice štátov a nedajú sa zastaviť žiadnym plotom. (Zemský systém je dynamický hlavne preto, že nečaká na našu reakciu.) Táto jednoduchosť je však kontrovaná úlohou priam mamutích rozmerov – siaha ku koreňom politickej imaginácie. Kto a ako má reprezentovať požiadavky lesov, oceánov, atmosféry, pôdy uprostred krízy politickej reprezentácie bez toho, aby sme prepadli fatamorgáne svetovej jedinovlády?

Národné štáty riešili svojimi hranicami problém, ktorý sa objavil zhruba pred štyristo rokmi: na jednej strane bolo treba vymáhať mier medzi náboženstvami, nachádzajúcimi sa v stave militantného amoku, na druhej strane zaistiť bezhraničné zaberanie územia doposiaľ obsadzovaného inými kolektívami. Vzhľadom k súčasným problémom, ktoré sú dávno nadnárodné (transverzálne), stráca zhromaždenie 198 národných politických entít kontakt s realitou.¹⁶ Prvá otázka znie: Aké a čie záujmy reprezentujú delegácie národných štátov?

Odpoveď na túto otázku môžeme začať návratom k Latourovej predstave fikcie, ktorá je schopná anticipovať, čo onedlho budeme musieť konštatovať. Pokiaľ *Divadlo vyjednávania* anticipovalo, aké nerealistické je prenechať riešenie výlučne národným štátom, tak po COP28 v Dubaji (2023) musíme konštatovať: najskôr spôsobila rozruch správa, že súčasťou nórskej delegácie je lobista ropného priemyslu, až sa nakoniec zistilo, že na konferencii sa takýchto lobistov/lobistiek zúčastnilo vyše 2 400, čo je rekordný počet v dejinách COP a súčasne viac než celkový počet delegátov/delegátok desiatich krajín najakútnejšie ohrozených klimatickou zmenou.¹⁷ To je presne tá situácia, keď fabulácia predbieha realitu, keď sa môže zdať, že pre ambivalenciu nie je potrebné žiadne umenie. Situácia, keď sa rozpory stávajú natoľko neznesiteľnými, až je smiešne jednoduché ich prehltnúť – hovoríme tomu kríza reprezentácie.

Čo hľadajú lobisti či lobistky ropného priemyslu na svetovej klimatickej konferencii? Celkom jednoducho: obhajujú záujmy národnej ekonomiky. Ale prečo,

¹⁵ *Ibid.*, s. 468.

¹⁶ Porov. *ibid.*, s. 437.

¹⁷ Dostupné online <https://www.theecomagazine.com/business/articles/cop28-dubai-2023/>
<https://www.amnesty.org/en/latest/news/2023/12/global-record-number-of-fossil-fuel-lobbyists-at-cop-undermines-critical-climate-talks/>

keď medzinárodný kapitál je medzičasom totálne nadnárodný – globalizovaný?¹⁸ Zjednocuje nadnárodný naratív zdanlivo rozporuplné záujmy národných štátov? Čo v tejto pumpujúcej superbubline globálneho kasína je ešte národné?

„Národné“ je pseudokategória určitej hierarchie usporiadania, v rámci ktorého finančný svet udržiava vlastnú prioritu rozhodovania. Je to afirmácia dožívajúcej seba-neschopnosti. Toto predstieranie národných záujmov je famózne a zaslúži si bližšiu pozornosť, pretože okrem toho, že v ňom fašizujúce tendencie opäť prebehli tie emancipatívne, obsahuje ešte aj celú paletu *greenwashingu*.

Napriek tomu, že sa národný naratív diferencuje na 198 odlišných politických entít, očividne ho zjednocuje jedno zaklínadlo: hospodársky rast. Je to jedno: Čína, Rusko, Slovensko, Nemecko, Island, Veľká Británia, Katar – rast je v kurze. Pretože tzv. „zelená transformácia“ je vraj možná, len pokiaľ bude rentabilná. Človek by tomuto deravému príbehu tak rád uveril, ale zatiaľ možno postačí obava, že nesprávne rozhodnutia nestoja len miliardy, ale aj ľudské životy.¹⁹

Keď si pozrieme kritické reakcie na COP28 v Dubaji, vyskočia nám všetky tie kľúčové pojmy, ktorým sa *Divadlo vyjednávania* snažilo vyhnúť a ktorých sa Latour tak obával: netransparentnosť, globálna nespravodlivosť, hegemonické maniere, centrálna redukcia, *greenwashing*. Dianie a machinácie, ktoré sa tam odohrávali prevažne za zatvorenými dverami, sú netransparentné nielen pre laických pozorovateľov a pozorovateľky, ale často aj pre odbornú verejnosť. Hojne v tejto súvislosti padajú pojmy ako „hmlistá clona“, „totálna nezrozumiteľnosť“, „šokujúce ignorovanie“. Čo je však aj napriek zahmlievaniu evidentné, je bezškrupulózná globálna nespravodlivosť a arogancia tzv. „veľkých hráčov“, ktorí za „veľký stôl“ rokovani nepúšťajú práve tých, ktorí v súčasnosti stoja v prvej línii, teda ostrovné štáty, indigénne národy a štáty tzv. globálneho juhu.

COP28 je len jedným z mnohých príkladov súčasného rozdrobovania reprezentačných istôt, ktoré ako-tak fungovali od konca druhej svetovej vojny. Ukazuje sa, že tzv. „zelenými národnými záujmami“ sa maskujú „hnedé záujmy trhu“, ktorý síce operuje s teritoriálnymi nárokmi, tie sú však nadnárodné – prekračujú hranice štátov rovnako „bezproblémovo“ ako kyslíčnik uhličitý či mikroplasty. Z toho rezultujúce ekonomizovanie ekológie nie je ničím novým, ale predsa len

¹⁸ „Denne obehnú okolo Zeme 4 bilióny dolárov v špekuláciách s menami – kapitalizmu dominujú finančné trhy a mení sa na globálne kasíno.“

HERRMANN, U. *Kein Kapitalismus ist auch keine Lösung. Die Krise der heutigen Ökonomie oder Was wir von Smith, Marx und Keynes lernen können*. München : Piper Verlag, 2018, s. 204.

¹⁹ Porov. *ibid.*, s. 12.

sa pozrime detailnejšie na koncepčnú a argumentačnú architektúru tohto obchodu s budúcnosťou.

„Zajtrajšok je už predaný,“ píše režisér Milo Rau a ako príklad tejto vnútornej nutnosti finančnej reprodukcie uvádza situáciu zo sveta ťažobných spoločností vo Východnom Kongu: kým je možné začať ťažiť zlato v Gome alebo Bukavu, uplynie okolo 12 rokov – od prieskumov až po vybudovanie infraštruktúry. To všetko vyžaduje investíciu v priemere 10 miliárd dolárov (investícia môže narásť kvôli sústavnej hrozbe eskalácie občianskej vojny). Táto astronomická čiastka zužuje množstvo možných konkurujúcich firiem na minimum kanadských a švajčiarskych korporácií. Ich investičný kapitál pochádza z komplexných akciových fondov, takže za ťažbou zlata v Kongu stojí globálna sieť investícií. Dôsledkom toho nastáva situácia, že pokiaľ sa tieto investície nevrátia najneskôr do troch rokov, kolabuje firma, potom fond, následne burza s nerastnými surovinami a zvyšok si môžete domyslieť. Súčasťou reprodukcie finančného sveta je sústavná hrozba totálneho *crashu* a pod týmto imperatívom musí skrátka zabezpečiť, aby vyťažené zlato, ropa, zemný plyn, uhlie, kobalt a diamanty boli predané ešte predtým, než sa dostanú na trh.²⁰ Globálne kasíno sa pod tlakom štylizuje do roly záchrancu sveta a jeho situácia je všetko možné len nie závideniahodná. Prvok stresu uprostred komplexných a naliehavých sietí rozhodnutí spôsobuje, že koncentrácia sa obracia namiesto na proces výlučne na aktuálny stav, namiesto sústredenia na komplikované tkanivo vzájomných závislostí premenných systému sa zameriava na jednu jedinú izolovanú premennú – tomu hovoríme centrálna redukcia v totálnej prítomnosti bez minulosti a bez budúcnosti.

Nemecký sociológ Niklas Luhmann varoval už roku 1985, že rozsah finančných trhov núti k zamysleniu – kto vzhľadom na takéto fenomény stavia na racionalitu alebo environmentálnu etiku, musel by sa najskôr zamyslieť nad finančno-technickými nástrojmi takejto racionálnej etiky.²¹ Zo štrukturálnych väzieb medzi zemským systémom a trhovými mechanizmami automaticky nevyplýva

²⁰ Porov. RAU, M. *Die Rückeroberung der Zukunft. Ein Essay*. Hamburg : Rowohlt Verlag, 2023, s. 50-51.

²¹ „Štruktúra rozumu (rozumej: hľadanie racionálneho konsenzu – pozn. autora) sa vzťahovala na vnútrospoločenské problémy, vyvíjala sa v súvislosti s problémami sociálnej dohody. Od toho nemožno odhliadnuť ani pri ekologických problémoch, pretože aj v ich prípade pôjde o spoločenské reakcie na dané problémy, *lenže tá podstatná časť našej problematiky neleží v hľadaní konsenzu*, ale vo vzťahoch sociálneho systému a okolia, ktoré sú práve sociálnym vyjednávaním, konsenzom a rozumom/racionalitou jednoducho nekontrolovateľné. Zodpovedajúc tomu zlyhávajú klasické vzorce hľadania politického konsenzu. Ani liberálna teória, ktorá chce vidieť riešenia ako nekontroverznú funkciu privátnych rozhodnutí, ani kolektivistická teória, ktorá si je istá, že vždy bude viesť, čo ľud potrebuje, neponúkajú žiadne uspokojujúce odpovede.“

LUHMANN, N. *Ökologische Kommunikation*. Wiesbaden : VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2004, s. 143.

racionalita; požadovať jej zabezpečenie od neviditeľnej ruky trhu je rovnako racionálne ako stavať na spasiteľa. V stresovo vypätej situácii ostáva finančnému svetu len okamžitá centrálna redukcia – v logike jej operácií môžu environmentálne problémy riešiť len trhové mechanizmy – ceny, rentabilita, hospodársky rast a pod.

Greenwashing, vyplývajúci z centrálnej redukcie, sa objavuje na pódii v momente, keď treba predostrieť nejaký plán, koncept. Finančný svet má pre to jedno slovo: technika.²² Práve ona je veľmi užitočnou prímесou zeleného vymývania, pretože je spojená s baladou o jej neutralite voči prírode. Aj keď tento nonsens pred päťdesiatimi rokmi jasne demaskoval nemecký filozof Jürgen Habermas,²³ funguje ďalej. Vo všetkých príbehoch o zelenom raste (*Green New Deal*) figurujú technické inovácie, ktorých úlohou je zvýšiť efektivitu využívania energie, samozrejme pomocou digitalizácie.²⁴

Napriek tomu, že najneskôr od polovice 19. storočia bezpečne vieme, čo je to *Rebound-Effect* a ako spoľahlivo funguje: zvyšovanie efektivity vo výsledku neznamena menej, ale viac energie. Zopár príkladov: prechod od vinylu k digitálnemu streamovaniu požiera každoročne viac energie a emituje viac skleníkových plynov.²⁵ Mobily síce nahradili telefónne zoznamy a mapy, ale stali sa mobilnými kinami, ktoré požierajú neskutočné množstvá energie. Predpokladá sa, že okolo roku 2025 budú digitálne technológie emitovať viac CO₂ než globálna automobilová doprava.²⁶ Postačí však aj príklad z chytrého domova našej každodennosti: všetko, čo ušetríme svojím *smart home*, reinvestujeme do viac dovolení, viac áut, viac streamovania. Aj preto sa globálne emisie skleníkových plynov každoročne neznižujú, ale zvyšujú – napriek technike, napriek inováciám.

²² Rád by som upozornil, že nie som žiadnym technoskeptikom, nasledujúci text nie je zaujatý *bashing* technického pokroku. Som dokonca presvedčený, že technika bude a bude musieť byť súčasťou transformácie, len si nemyslím, že sama osebe predstavuje jediné spásodosné riešenie.

²³ Vzhľadom na prírodu nie je neutralita možná. Ani zdanlivá neutralita technickej dispozície nie je neutrálna, sama predsa obsahuje normatívny pojem prírody, a to pojem jej ovládania.

HABERMAS, J. *Technik und Wissenschaft als „Ideologie“*. Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 1970.

²⁴ Vlajkovou loďou tejto kampane je tzv. dematerializácia – prechod od analógových foriem k digitálnym, ako keby dáta a algoritmy nevyžadovali žiadne zdroje, pritom to všetko v konečnom dôsledku pochádza zo zeme. K prominentným zástupcom tohto typu zaslepenia, ktoré sa príležitostne nazýva osvietenstvom, pozri napr. PINKER, S. *Enlightenment now. The case for reason, science, humanism, and progress*. New York : Penguin, 2019.

²⁵ Zatiaľ čo roku 1977 emitovala produkcia vinylu v USA ročne 140 tisíc ton CO₂, v roku 2016 emituje digitálne streamovanie 300 tisíc ton. Dostupné online <https://ceb.org/library/decoupling-debunked/> [cit. 27. 2. 2024].

²⁶ Pozri PLÖGER, S. *Zieht Euch warm an, es wird heiß! Den Klimawandel verstehen und aus der Krise für die Welt von morgen lernen*. Frankfurt a. M. : Westend, 2020, s. 265.

Rebound-Effects podrážajú nohy poslednej nádeji možnosti zeleného rastu.²⁷ *A sú ignorované väčšinou štúdií.*²⁸

Veľkí *greenwashingoví* hráči (Mercedes-Benz, Shell a iní) využívajú eko-ratingové agentúry (ESG – Environmental Social Governance), zelené fondy, kompenzačné certifikáty, aby pomocou doslova groteskného zeleného vymývania mohli naďalej hrať vysoké hry v globálnom kasíne.²⁹ Aj preto logika týchto hneďých záujmov znie: nie menej áut, ale viac elektromobilov, nie menšie elektromobily, ale väčšie. A takto sa v totálne iluzórnych konšteláciách vedie vojna proti jednej molekule, celý problém sa kodifikuje formulkou 1,5 °C. Popri tom, ako je v hre nepredstaviteľné preorganizovanie celého metabolizmu našej civilizácie, chceme z jej látkovej výmeny vyhnat' kyslíčnik uhličitý – všetky vedľajšie účinky, budúce následky – od cien energií, množstva zdrojov, ničenia pôdy, pralesov – sú nám ukradnuté. Aj preto sa práve dostáva na trh elektromobil s výkonom vyšším než 1 000 koní, aby zachránil udržateľnú klímu pre život budúcich generácií.³⁰

Popri všetkých týchto detailoch chcem poukázať na jeden podstatný problém, ktorý do istej miery funguje ako fundament. Vrátim sa tým k Brunovi Latourovi a k *Divadlu vyjednávania*. Na COP28 v Dubaji mnohých iritoval prejav hostiteľa Sultána Ahmeda Al Jabera, ktorý situáciu zľahčoval predpokladom, že čoskoro sa objaví vhodná technika, ktorou eliminujeme CO₂, takže s koncom fosílnych palív sa nemusíme ponáhľať (pochopiteľne, keďže je ako sultán súčasne aj CEO štátnej ropnej spoločnosti Spojených Arabských Emirátov). Túto nádej mal na konferencii potvrdiť výkonný šéf Exxon Mobil Daren Woods, ktorý suverénne prezentoval neoverené technológie na odsávanie CO₂ z atmosféry (*carbon capter*) ako odpoveď na klimatickú zmenu.³¹ To sú momenty, keď sa technooptimizmus mení na technoteológiu. Nielenže sa tým ignorujú všetky ostatné problémy – globálny pokles biodiverzity (v rámci tzv. šiesteho vymierania napríklad v Severnom Porýní namerali v chránenom prírodnom pásme úbytok

²⁷ Pozri HERRMANN, U. *Das Ende des Kapitalismus. Warum Wachstum und Klimaschutz nicht vereinbar sind – und wie wir in Zukunft leben werden*. Köln : Kiepenheuer & Witsch, 2022, s. 197.

²⁸ Dostupné online <https://wupperinst.org/p/wi/p/s/pd/924> [cit. 27. 2. 2024].

²⁹ Spoločnosť Majid Al Futtaim so sídlom v Dubaji so svojimi indoorovými lyžiarskymi rezortmi v púšti s ľadovým jazierkom, v ktorom žije rodinka tučniakov, kŕmená biolosmi z Nórska, je v tomto smere asi výstižným príkladom.

³⁰ Dostupné online <https://taz.de/Harald-Welzer-ueber-die-Klimakrise/!vn5978912/> [cit. 27. 2. 2024].

³¹ Dostupné online <https://kickbigpollutersout.org/articles/release-record-number-fossil-fuel-lobbyists-at-tend-cop28> [cit. 28. 2. 2024].

hmyzu o 75 %), degradácia pôdy (z ktorej mimochodom pochádza všetko), prekysličovanie oceánov, toxicita riek, mikroplasty, roztápanie permafrostu, skutočnosť, že prekročenia tzv. *tipping points* predstavujú skôr graduálne zmeny, zatiaľ čo extrémne výkyvy počasia sú našim aktuálnym problémom, čo môžu globálne výpadky obilia spôsobené *jet streamom* predstavovať pre demokraciu atď. – ten alarmujúci signál spočíva v tom, že súčasne s vyhrocovaním situácie sa jediným domnelým riešením stáva geoinžinierstvo. Bruno Latour venoval tomuto „blúzneniu spôsobenému panikou“, tomuto „veľkému delíriu“ (jeho vlastné výrazy) dostatok pozornosti.³² Keďže zásahy, ktoré sme spôsobili, viedli k akútnej situácii, zasiahnime do zemského systému ešte viac, ovládnime pomocou technológie celú planétu, pretože táto obrovská mašina je porušená len preto, že ju nemáme kompletne pod kontrolou.³³ Predstava kontroly a ovládania okolitého prostredia je prejavom „druhového narcizmu“, ako to nazvala Eva von Redecker. Je to symptóm vážnej poruchy určitých psychobiologických prepojení v rámci siete života.

Toto je podľa môjho názoru zdroj najakútnejších problémov. Nezdá sa mi, že by to bolo dostatočne artikulované a z toho dôvodu sa na tento problém pokúsím pozrieť celkom elementárne. Použijem pri tom premisy systémovej teórie, konkrétne systémovej sociológie, ktorej teoretický dizajn rozpracoval Niklas Luhmann. Stojí za zamyslenie, že práve systémová teória vo všeobecnosti (a Luhmannova práca v konkrétnosti) nezažíva dnes práve zaľúbenie v rôznych kultúrno-sociálnych diskurzoch. Dokonca ani Bruno Latour si neodpustil uštipačnú poznámku na adresu systémov.³⁴ Som presvedčený, že základné východiská systémového teoretického modelu môžu vnieť do celej kauzy viac jasnosti než často prvoplánové či ironické gestá.

Systémové myslenie sa vždy orientuje podľa predpokladu, že existuje diferencia medzi systémom a jeho okolím. Najjednoduchším príkladom je asi vzťah imunitného systému k jeho prostrediu.³⁵ Pritom sa vždy vychádza z premisy, že

³² K tejto problematike pozri HAMILTON, C. *Earthmasters: The dawn of the age of the climate engineering*. New Haven : Yale University Press, 2014.

³³ Porov. LATOUR, B. *Kampf um Gaia. Acht Vorträge über das neue Klimaregime*. Berlin : Suhrkamp Verlag, 2017, s. 28-29.

³⁴ *Ibid.*, s. 151.

³⁵ Základná systémová diferencia má samozrejme mnoho implikácií, napríklad v biológii ju v koncepte *autopoíézy* podrobnejšie rozpracovali čilskí biológovia Francisco Varela a Humberto Maturana – pozri k tomu napr. MATURANA, H. R. – VARELA, F. J. *Der Baum der Erkenntnis. Die biologischen Wurzeln menschlichen Erkennens*. Frankfurt a. M. : Fischer Verlag, 2020. Nedávno koncept *autopoíézy* rozšírila konceptom *sympoíézy* americká feministická teoretička a historička biológie Donna Haraway – pozri HARAWAY, D. *Staying with the*

systém nikdy nemôže nadobudnúť takú mieru komplexnosti, aby mohol ovládať a kontrolovať svoje okolie, pretože okolie je vždy komplexnejšie než systém.³⁶ Ak by to bolo naopak, neboli by sme nikdy chorí/choré, pretože náš imunitný systém by mal komplexnosť prostredia s jeho vírusmi a baktériami plne pod kontrolou – žiaľ, najmä v poslednom období sme začali chápať, že to tak nie je. Alebo iný príklad: predstavme si, že prednášam tento text pred skupinou tridsiatich ľudí v Divadelnom ústave. Bolo by asi načas vyhládať mi konkrétnu pomoc, ak by som sa domnieval, že miera mojej komplexnosti dokáže ovládať a mať pod kontrolou nielen ďalších tridsať psychofyzických systémov so všetkými ich interakciami, emóciami, myšlienkami, rečou tela, ale k tomu ešte aj všetky architektonické vzťahy Štúdia 12 spolu s biochemickým zložením vzduchu, jeho vlhkosťou, baktériami atď. Je zjavné, že miera komplexnosti môjho okolia ma nielen v tomto momente doslova prevalcuje.

Niklas Luhmann pomocou systémovej diferencie definoval vzťah medzi spoločnosťou a jej životným prostredím, pričom koncom 90. rokov anticipoval, že proces globalizácie povedie k svojho druhu svetovej spoločnosti (Weltgesellschaft). Túto spoločnosť bude organizovať a regulovať „jednotiaci“ nástroj predovšetkým v podobe globálnych finančných trhov, ktorý viac nepripustí jednotlivé štáty vnímať ako samostatné jednotky.³⁷ Dnes môžeme konštatovať, že s výnimkou promile populácie všade na svete – od Konga cez Brazíliu, Čínu až po Slovensko – operuje pokročilo digitalizovaný ekonomický imperatív. V tomto zmysle dnes stojí „jednotná“ (absolútne neharmonická)³⁸ svetová spoločnosť ako systém voči svojmu okoliu. Jej okolím nie je len zemský systém, jeho súčasťou je aj univerzum so všetkými vplyvmi ako slnečné žiarenie, vzdialenosť Mesiaca, magnetické pole, hviezdny prach, meteority atď. Môžeme tu pokojne použiť Latourov termín „kritická zóna“ – klbko previazaných chemických, biologických, astrofyzických, geologických procesov, operujúcich spoločne na vytváraní podmienok vhodných (alebo nevhodných) pre život.³⁹

trouble. Making kin in the chthulucene. Durham : Duke University Press, 2016.

³⁶ Porov. LUHMANN, N. *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie.* Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 1984, s. 47, 249. LUHMANN, N. *Ökologische Kommunikation. Kann die moderne Gesellschaft sich auf ökologische Gefährdungen einstellen?* Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2004, s. 33.

³⁷ Porov. LUHMANN, N. *Gesellschaft der Gesellschaft 2.* Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 1997, s. 808.

³⁸ Porov. *ibid.*, s. 930-931.

³⁹ Pozri BRANTLEY, S. L. – GOLDHABER, M. B. – RAGNARSDÓTTIR, V. „Crossing disciplines and scales to understand the critical zone“. In *Elements*, Vol. 3, No. 5, 2007, s. 307-314. Dostupné online <https://pubs.geoscienceworld.org/msa/elements/article-abstract/3/5/307/137740/Crossing-Disciplines-and-Scales-to-Understand-the-critical-zone?fulltext> [cit. 29. 2. 2024].

Nepredvídateľnosť síl pôsobenia tohto kľbka, ich *agency*, ich intraakcie (Karen Barad),⁴⁰ sú snáď dostatočne zjavné. Ani len intraakcie tých 80 000 nových molekúl, ktoré sme vypustili do prostredia počas minulého storočia, nedokážeme predvídať.⁴¹ Žiaľ, ako konštatuje Luhmann, v systéme sa buduje (často málo realistická) predstava, že okolie sa musí prispôbiť systému a nie naopak,⁴² následkom čoho bežne nastáva situácia, že ekologické sebaohrozenie systému leží v rámci možností evolúcie.⁴³ Systém existuje, len pokiaľ pokračuje zmysluplné spracovávanie informácií. Okolie je pre systém celkový horizont jeho externe-referenčných spracovávaní informácií – horizont je tým, čím je, a pokiaľ by sa malo ukázať, že nie je tým, čím sa zdal, mylil sa systém!⁴⁴ Spoločnosť pozoruje svoje okolie prostredníctvom komunikácie, komunikácia je jej *internou* záležitosťou, a preto to, čo môže spoločnosť ohroziť najviac, je ona sama, respektíve: jej komunikácia.⁴⁵

Pri prechode do „nového klimatického režimu“ (Latour) sa môže svetová spoločnosť ohroziť najmä vlastnou komunikáciou, ktorej súčasťou je fantazma úplného ovládania okolitého prostredia. Predstava ľudstva ako systémového administrátora, prevádzkujúceho optimálny energetický manažment kozmickej lode, ktorou je terestriálna planéta, patrí k prototypom prevrátenej komunikácie, ktorá je navyše všetko možné, len nie invenčná.⁴⁶

Táto viera v spásenosné technické riešenia je, ako píše Donna Haraway, doslova smiešna.⁴⁷ V konečnom dôsledku dematerializuje posledné kontakty so základnými podmienkami života. Lebo čokoľvek sa nám snažia nahovoriť,

⁴⁰ Pozri BARAD, K. „Agential realism: How material-discursive practices matter“. In BARAD, K. *Meeting the universe halfway. Quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Durham & London : Duke University Press, 2007, s. 132-185.

⁴¹ Pozri MENDES, M. „Molecular colonialism“. In *Anthropocene Curriculum*, 2017. Dostupné online <https://www.anthropocene-curriculum.org/contribution/molecular-colonialism> [cit. 29. 2. 2024].

⁴² Porov. LUHMANN, N. *Ökologische Kommunikation. Kann die moderne Gesellschaft sich auf ökologische Gefährdungen einstellen?* Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2004, s. 36-37.

⁴³ *Ibid.*, s. 38.

⁴⁴ *Ibid.*, s. 44, 51, 52.

⁴⁵ *Ibid.*, s. 63.

⁴⁶ Napríklad katolícky teológ Alfons Auer v roku 1984 šíril optimizmus tvrdením, že keď ovládneme ohromné možnosti jadrovej energie v kombinácii so systematickejšim využívaním plodov morí a oceánov, tak zabezpečíme blahobyť 15 až 20 miliárdam ľudí. Ešte ďalej zašiel katolícky hospodársky „analytik“ Colin Clark, ktorý kapacitu Zeme roku 1966 odhadoval na 45 miliárd ľudí. Pozri ZIMMERMANN, R. *Kunst und Ökologie im Christentum: Die „7000 Eichen“ von Joseph Beuys*. Wiesbaden : Reichert Verlag, 1994, s. 132-133.

⁴⁷ Porov. HARAWAY, D. *Staying with the trouble. Making kin in the chthulucene*. Durham : Duke University Press, 2016, s. 12.

skutočnosť je taká, že aj iPhone pochádza zo zeme. Krízy reprezentácie vo všetkých oblastiach života sú toho len logickým dôsledkom – akú kvalitu má mať reprezentácia (čohokoľvek) v situácii totálne spretrhaných kontaktov komunikácie spoločnosti so základnými predpokladmi jej vlastnej existencie? Argument, že celý systém predsa stále ešte celkom dobre funguje, je poslom zlej správy: fungovanie je nepriateľom reflexie.⁴⁸

Divadlo vyjednávania sa podujalo podstúpiť náročnú výzvu. Najneskôr od Brechta a jeho gestických hier vieme, že v divadle rovnako ako v demokracii je reprezentácia akýmsi referenčným gestom, pričom musí byť vždy dostatočne rozpoznateľné, že zastúpenie, či už politického suveréna, alebo pódiovej postavy prostredníctvom herca/herčky, je čisto symbolické. V demokracii rovnako ako v divadle poukazuje toto gesto súčasne na nemožnosť reprezentovať, ako aj na nemožnosť nereprezentovať.⁴⁹ Z tohto sústavného napätia sa *Divadlo vyjednávania* pokúsilo vydupať novú situáciu – v nemožnosti reprezentovať aj nereprezentovať spochybnilo naratív ovládajúcej reprezentácie (nacionálna technoteológia, geoinžinierstvo atď.) a zamierilo k predstave akejsi postnacionálnej kooperatívnej reprezentácie. V momente, keď na pódium vystúpi delegácia „Pôda“, všetky konvenčné predstavy, ako by malo vyzerat' vyjednávanie o klíme, zneistia. Minimálne tie, ktoré si predstavujú, že môžu tento svet ovládať. Netreba ho skôr počúvať? Môže pôda hovoriť? Hájiť svoje záujmy? Neprepadáme zase len ďalšej forme druhového narcizmu, keď si navrávame, že môžeme reprezentovať (akokoľvek kooperatívne) časti zemskeho systému? Ale pôda je predsa zložkou, bez ktorej kolabuje celý potravinový reťazec – akým referenčným gestom na to poukázať?⁵⁰

Akokoľvek neistá sa táto snaha môže zdať s jej koktaním a potkýnaním, sú to pre všetky revolučné koncepty príznačné rozpaky, ktoré sa manifestujú pri kroku do prázdna zajtrajška. Stačí si len trúfnuť vykročiť. A neistota, pochybnosť, nevedenie dokážu byť často potrebnými kontrapunktmi k falošnej jasnosti, ktorá je len iným výrazom pre mýtus. Treba zobrať vážne to časté, ako aj zabúdané varovanie, že abstraktné prianie pripraviť všetkým ľuďom raj na zemi je najlepšou

⁴⁸ Porov. NASSEHI, A. *Muster. Theorie der digitalen gesellschaft*. Bonn : C. H. Beck, 2019, s. 297.

⁴⁹ Porov. MALZACHER, F. *The art of assembly. Political theater today*. Berlin : Alexander Verlag, 2023, s. 27.

⁵⁰ MIKO, L. – ŠANTRŮČKOVÁ, H. – MÁCHAL, A. *Život v půdě : příručka pro začínající půdní biology*. Brno : Lipka, 2019. ŠANTRŮČKOVÁ, H. – BÁRTA, J. – KAŠTOVSKÁ, E. – MIKO, L. – TAJOVSKÝ, K. *Ekologie půdy*. České Budějovice : Nakladatelství Jihočeské univerzity, 2018.

cestou k vytvoreniu konkrétneho pekla.⁵¹ Alebo, ako píše Donna Haraway: „Tí, čo veria, že poznajú odpovede na súčasné akútnosti, sú extrémne nebezpeční.“⁵²

Divadlo je v súčasnosti exponovaným prostredím práve z týchto dôvodov – zmieta sa v šialenstve sústavnej nemožnosti (ne)reprezentácie, v totálnej prítomnosti, ktorá je „len“ neustále uplývajúcou minulosťou, namierené do budúcnosti, ktorá je principiálne nejasná a otvorená. Čo môže divadlo v takejto situácii? Do vyjednávania o prechode do nového klimatického režimu sotva vážnejšie zasiahne s rastlinou v kvetináči na pódiu alebo s kopou hliny uprostred obecnstva. Takisto teatrálna ironizovanie *greenwashingu* sa nikdy neubrání skutočnosti, že len inscenuje často dosť trápne reprodukovanie zelených lží. Tento typ postmodernej irónie vyzerá byť definitívne *over*. Okrem zažierania sa do najhlbších tkanív problému reprezentácie v našej kritickej zóne si myslím, že divadlo čaká svojho druhu *nový divadelný materializmus*. Ten by mohol byť metódou, ako ľuďom komunikovať, že všetko pochádza z pôdy, aj dáta a algoritmy. Proti falošnému dematerializovaniu treba inscenovať postoje, ktoré zviditeľnia tie drasticky materiálne skutočnosti. Skutočnosti, že následkom prebiehajúcej zmeny zemského systému už umierajú ľudia aj ďalšie živé bytosti, nie čísla ani bitcoiny; že v konečnom dôsledku nebude pre náš život dôležitá štatistika o koncentrácii fosforu alebo nanostriebra v potravinovom reťazci, ale konkrétne materiálne pôsobenie týchto molekúl a nanočastíc na náš metabolizmus, našu centrálnu nervovú sústavu, na naše DNA atď. Alebo postačí možno len konštatovanie, že sa nachádzame v transformačnej zóne, v ktorej sa bude veľa meniť?

Vraciame sa tým k vydestilovanému pojmu filantropie. Ak divadlo chce koketovať s týmto hodnotovým konceptom, tak potom je vyzvané chopiť sa neľahkej úlohy, pretože tým najfilantropickejším počínom by bolo spolupodieľať sa na udržaní podmienok prežitia budúcich generácií. Nič viac, nič menej: to je požiadavka hnutí ako Fridays for Future. Začínajú s bezpečnou istotou chápať, že ich budúcnosť je predaná, pretože *my* predávame *ich* budúcnosť. Oberáme ich o posledné zvyšky dôstojnosti. A skutočnosť, že *Divadlo vyjednávania* nielen kritizovalo, ale aj anticipovalo, aké netransparentné sú tieto obchody s budúcnosťou a dôstojnosťou na svetových klimatických konferenciách, požiadavku

⁵¹ Porov. DÖRNER, D. *Die Logik des Misslingens. Strategisches Denken in komplexen Situationen*. Hamburg : Rowohlt Verlag, 1992, s. 16..

⁵² HARAWAY, D. *Staying with the trouble. Making kin in the chthulucene*. Durham : Duke University Press, 2016, s. 62.

transparentnosti vskutku konkretizuje: kde ju máme požadovať, keď nie tam, kde sa rokuje o podmienkach a otázkach možnosti prežitia budúcich generácií?

Ďalšiu možnosť divadlu súčasnosti ponúka téma *redukcie*. Tá je spojená nielen s otázkou udržateľnosti divadelných produkcií, ale aj so zásadnou podstatou redukovania zdrojov, metód, foriem, obsahov a prostriedkov, ktorá je dvojsečnou zbraňou. Aj keď je čím ďalej tým zjavnejšie, že divadlo sa musí tiež stať prostredím, ktoré ľudí postupne pripraví na (nevyhnutné) vzdávanie sa privilégií, pretože prechod do nového klimatického režimu bude v najlepšom prípade znamenať prechod z expanzívnej do reduktívnej moderny,⁵³ nič z toho nevylučuje možnosť, že aj divadlo môže prepadnúť *centrálnej redukcii* a s dobrým úmyslom sa stane tendenčným a selektívnym *info-killerom*. Lenže s tou redukciou je to zrejme zaujímavejšie, než sa zdá. Síce systému neostáva nič iné, len redukovať komplexnosť okolia, ale: v každom systéme sa nachádza nejaká unikátna informácia, ktorá sa nikde inde nevyskytuje. Čiže každé zaobchádzanie s komplexnosťou okolia emituje ojedinelú informáciu, ergo redukcia komplexnosti v konečnom dôsledku znamená stupňovanie komplexnosti. Divadlo musí nájsť svoju vlastnú špecifickú informáciu, ktorou bude súčasne redukovať aj stupňovať komplexnosť sveta.

Keď už nič iné, mohlo by aspoň zužitkovať fakt, že umenie je s výnimkou medicínskeho prostredia jedinou spoločenskou doménou, v ktorej ešte možno otvorene priznať, že sa cítim úplne nanič, že trpím klimatickou úzkosťou, prípadne môžem vyjadriť podozrenie, že ňou trpíme všetci. Odmietam ďalej predstierať, že sa cítim *cool*, že dobre spím, že mi dobre trávi a bezpodmienečne verím v zelenšie zajtrajšky. Tento motivačný *brainwashing*, ktorý medzičasom ovládol všetky kúty, útočí aj na divadlo a snaží sa ho priviesť k svojmu jedinému cieľu: *burn-out*.

Akokoľvek pateticky to môže znieť, divadlu ostáva len spoľahnúť sa na určitý druh pravdy, ktorá ako jediná metóda dlhodobo nedeprimuje.

Za neoceniteľnú pomoc pri písaní tohto rešeršne náročného textu ďakujem svojej žene Helene Švarcovej.

⁵³ Porov. SOMMER, B. – WELZER, H. *Transformationsdesign. Wege in eine zukunftsfähige Moderne*. München : oekom Verlag, 2017, s. 109-164.

Literatúra

BARAD, Karen. „Agential realism: How material-discursive practices matter“. In BARAD, Karen. *Meeting the universe halfway. Quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Durham & London : Duke University Press, 2007, s. 132-185. ISBN 978-0-8223-3917-5.

BRANTLEY, Susan L. – GOLDBERGER, Martin B. – RAGNARSDÓTTIR, Vala. „Crossing disciplines and scales to understand the critical zone“. In *Elements*, Vol. 3, No. 5, 2007, s. 307-314. Dostupné online

<https://pubs.geoscienceworld.org/msa/elements/article-abstract/3/5/307/137740/Crossing-Disciplines-and-Scales-to-Understand-the?redirectedFrom=fulltext> [publikované 9. 3. 2017] [cit. 29. 2. 2024].

„Decoupling debunked – evidence and arguments against green growth as a sole strategy for sustainability“. In *EEB – The European Environmental Bureau* [online] [publikované 8. 7. 2019] [cit. 27. 2. 2024]. Dostupné <https://eeb.org/library/decoupling-debunked/>

DÖRNER, Dietrich. *Die Logik des Misslingens. Strategisches Denken in komplexen Situationen*. Hamburg : Rowohlt Verlag, 1992. 320 s. ISBN 978-3499193149.

FREUD, Sigmund. Das Unbehagen in der Kultur. In FREUD, Sigmund. *Gesammelte Werke*. Band 14. Frankfurt a. M. : Fischer Verlag, 1968.

„Global: Record number of fossil fuel lobbyists at COP undermines critical climate talks“. In *Amnesty International* [online] [publikované 5. 12. 2023]. Dostupné

<https://www.amnesty.org/en/latest/news/2023/12/global-record-number-of-fossil-fuel-lobbyists-at-cop-undermines-critical-climate-talks/>

HABERMAS, Jürgen. *Technik und Wissenschaft als „Ideologie“*. Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 1970. 169 s. ISBN 978-3518102879.

HAMILTON, Clive. *Earthmasters: The dawn of the age of the climate engineering*. New Haven : Yale University Press, 2014. 264 s. ISBN 978-0300205213.

HARAWAY, Donna J. *Staying with the trouble. Making kin in the chthulucene*. Durham : Duke University Press, 2016. 312 s. ISBN 978-0822362241.

HERRMANN, Ulrike. *Das Ende des Kapitalismus. Warum Wachstum und Klimaschutz nicht vereinbar sind – und wie wir in Zukunft leben werden*. Köln : Kiepenheuer & Witsch, 2022. 352 s. ISBN 978-3-462-00255-3.

HERRMANN, Ulrike. *Kein Kapitalismus ist auch keine Lösung. Die Krise der heutigen Ökonomie oder Was wir von Smith, Marx und Keynes lernen können*. München : Piper Verlag, 2018. 288 S. ISBN 978-3492311595.

KLAGES, Ludwig. *Vom kosmogonischen Eros*. Jena : Eugen Diederichs, 1941. 236 s.

KRIMPHOVE, Petra. *Philanthropen im Aufbruch: Ein deutsch-amerikanischer Vergleich*. Wien : Sigmund Freud PrivatUniversitäts Verlag, 2010. 184 s. ISBN 978-3902626165.

LATOUR, Bruno. *Kampf um Gaia. Acht Vorträge über das neue Klimaregime*. Berlin : Suhrkamp Verlag, 2017. 522 s. ISBN 978-3518587010.

- LUHMANN, Niklas. *Gesellschaft der Gesellschaft 2*. Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 1997. 570 s. ISBN 978-3518289600.
- LUHMANN, Niklas. *Ökologische Kommunikation*. Wiesbaden : VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2004. 275 s. ISBN 978-3531517759.
- LUHMANN, Niklas. *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 1987.
- MALZACHER, Florian. *The art of assembly. Political theater today*. Berlin : Alexander Verlag ; New York : Martin E. Segal Theatre Center, 2023. 156 . ISBN 978-3-89581-513-3.
- MATURANA, Humberto R. – VARELA, Francisco J. *Der Baum der Erkenntnis. Die biologischen Wurzeln menschlichen Erkennens*. Frankfurt a. M. : Fischer Verlag, 2009.
- MENDES, Margarida. „Molecular colonialism“. In *Anthropocene Curriculum*, 2017 [online] [cit. 29. 2. 2024]. Dostupné <https://www.anthropocene-curriculum.org/contribution/molecular-colonialism>
- MERRILL, Paul. „Scandal, hypocrisy and inaction: How COP28 aims to prove the doubters wrong“. In *CEO Magazine* [online] [publikované 30. 11. 2023]. Dostupné <https://www.theceomagazine.com/business/articles/cop28-dubai-2023/>
- MIKO, Ladislav – ŠANTRŮČKOVÁ, Hana – MÁCHAL, Aleš. *Život v půdě : příručka pro začínající půdní biology*. Brno : Lipka, 2019. 240 s. ISBN 978-80-88212-17-1.
- NASSEHI, Armin. *Muster. Theorie der digitalen Gesellschaft*. Bonn : C. H. Beck, 2019. 352 s. ISBN 978-3406740244.
- NIETZSCHE, Friedrich. Morgenröthe. In NIETZSCHE, Friedrich. *Gesammelte Werke*. Band 10. München : Musarion Verlag, 1924.
- ODENDAHL, Teresa. *Charity begins at home. Generosity and self-interest among the philanthropic elite*. New York : Basic Books, 1990. 320 s. ISBN 978-0465009626.
- PINKER, Steven. *Enlightenment now. The case for reason, science, humanism, and progress*. New York : Penguin, 2019. 576 s. ISBN 978-0143111382.
- PLÖGER, Sven. *Zieht Euch warm an, es wird heiß! Den Klimawandel verstehen und aus der Krise für die Welt von morgen lernen*. Frankfurt a. M. : Westend, 2020. 240 s. ISBN 978-3864892868.
- RAU, Milo. *Die Rückeroberung der Zukunft. Ein Essay*. Hamburg : Rowohlt Verlag, 2023. 176 s. ISBN 978-3-498-00115-5.
- „Release: Record number of fossil fuel lobbyists at COP28“. In *Kick big polluters out* [online] [publikované 4. 12. 2023] [cit. 28. 2. 2024]. Dostupné <https://kickbigpollutersout.org/articles/release-record-number-fossil-fuel-lobbyists-attend-cop28>
- SOMMER, Bernd – WELZER, Harald. *Transformationsdesign. Wege in eine zukunftsfähige Moderne*. München : oekom Verlag, 2017. 240 s. ISBN 978-3865818454.
- ŠANTRŮČKOVÁ, Hana – BÁRTA, Jiří – KAŠTOVSKÁ, Eva – MIKO, Ladislav – TAJOVSKÝ, Karel. *Ekologie půdy*. České Budějovice : Nakladatelství Jihočeské univerzity, 2018. 260 s. ISBN 978-80-7394-695-1.
- WELZER, Harald. „Verbrauchte Ziele“. In *taz FUTURZWEI. Magazin für Zukunft und Politik* [online] [publikované 11. 12. 2023] [cit. 27. 2. 2024]. Dostupné <https://taz.de/Harald-Welzer-ueber-die-Klimakrise/vn5978912/>

„Zero2035 : CO2-neutral bis 2035: Eckpunkte eines deutschen Beitrags zur Einhaltung der 1,5-°C-Grenze“. In *Wuppertal Institut* [online] [cit. 27. 2. 2024]. Dostupné <https://wupperinst.org/p/wi/p/s/pd/924>

ZIMMERMANN, Reinhard. *Kunst und Ökologie im Christentum: Die „7000 Eichen“ von Joseph Beuys*. Wiesbaden : Reichert Verlag, 1994. 272 s. ISBN 978-3882266610.

Problematika dobra a filantropie v slovenskej romantickej dráme

MICHAL BABIAK

Abstrakt: V príspevku sa poukazuje na genézu prítomnosti kategórií dobra a filantropie vo vybraných dramatických dielach slovenského romantizmu. Kategória dobra je prítomná v európskom filozofickom myslení od klasickej antiky a jej nová aktualizácia prichádza do slovenského myšlienkového kontextu už v preromantickom období (K. Kuzmány). Reflektujúc aj širšie, najmä nemecké filozofické podnety (Herderove názory na podiel humanizmu v historickom vývine), ako aj revolučnú spoločenskú prax, ktorá nastoľuje otázky práva človeka na dobrý, dôstojný a šťastný život (francúzska buržoázna revolúcia), aj do slovenského romantického prostredia sa dostávajú tieto nové impulzy (Kollár, Šafárik, Štúr), ktoré sa následne premietajú aj do umeleckej praxe (literatúra, dráma, divadlo). Na vybraných autoroch (L. Podhradský, J. Palárik, J. Kráľ, J. Záborský, M. Dohnány, P. O. Hviezdoslav, atď.) a ich hrách sa v príspevku analyzuje vplyv týchto ideových podnetov na podobu slovenských romantických dramatických textov, ako aj ich anticipácia v preromantizme (J. Palkovič, J. Chalupka) a v teoreticko-estetickvej rovine variantu slovenského romantizmu (M. Dohnány).

Kľúčové slová: idea dobra, filantropia, slovenský kontext, romantizmus, koncepcia slovanskej drámy

Idea dobra a následne filantropia ako praktická realizácia tejto idey je súčasťou sociálneho sveta človeka zrejme od prvopočiatkov jeho sociálneho bytia. Najstaršie literárne pamiatky – od opisu prospešných a dobrých skutkov bájneho Gilgameša, ku ktorým sa dostáva po tyranskej fáze svojho života, cez úvahy o dobre a filantropické skutky starozákonných biblických mužov, filozofické úvahy starogréckych mysliteľov, apostrofovanie dobra v kresťanských evanjeliách až po opis moderných dobročinných aktivít – sú svedectvom neustálej fascinácie človeka touto morálnou, ale aj filozofickou, náboženskou, spoločenskou, politickou atď. kategóriou.

V slovenskej kultúrnej tradícii reflexia tejto idey tiež siaha k najstarším dochovaným literárnym pamiatkam – od cyrilo-metodských textov, cez moravsko-panónske legendy, stredoveké ľudové balady, humanistických autorov pohybujúcich sa vo sfére medzi spoločensko-politickou reflexiou (Martin Rakovský) až po individualizované oslavovanie morálnych cností (Ján Silván), v hľadaní dobra v prostredí božej milosti u barokových autorov alebo v pastorálnom prostredí slovenského vidieka či voľnej prírody (ako svojrázne rezíduá renesančných referencií na starorímskeho Vergília a jeho *Bukoliky* a *Georgiky*, či anticipáciu Rousseauovho nazerania na dobrého jednoduchého človeka, nepoškvrneného nánosmi civilizácie – u Hugolína Gavloviča) – celý tento kontext je svojráznym myšlienkovým kvasom, z ktorého sa – paralelne so západoeurópskym – začína formovať moderný postoj k myšlienke dobra a filantropie.

Nový rozmer slovenským úvahám o dobre prináša osvietenský kontext – kontext spoločenských udalostí – evolučnej premeny, ale aj revolučných zlomov, ktoré zavádzajú nové riešenia pri nastoľovaní spravodlivého sociálneho kontextu a všeobecného dobra na strane jednej; na strane druhej to je aj osvietensko-klasicistický kontext filozofických, respektíve literárnych príspevkov, v ktorých sa pertraktujú uvedené témy. Za všetkých týchto osvietensko-klasicistických autorov, ktorí v slovenskom kontexte otvárajú otázky dobra, spomeňme Juraja Palkoviča (1769 – 1850), významnú intelektuálnu, ale aj organizačnú a kultúrnodejateľskú osobnosť. Palkovič počas svojich jenských štúdií (1792 – 1793) absolvoval aj prednášky u Friedricha Schillera, ktorý v tom období získal veľkú slávu svojimi revolučnými hrami, nabádajúcimi k novému, spravodlivejšiemu usporiadaniu sveta. No v širšom kontexte Palkovičovho pôsobenia sa ako omnoho dôležitejší javí fakt, že sa v tomto období podrobnejšie zoznámil s názormi vtedy vedúcej filozofickej, respektíve intelektuálnej veličiny – Johanna Gottfrieda Herdera (1744 – 1803). U Palkoviča je možné zaregistrovať jeho oduševnenie francúzskou buržoáznou revolúciou, jej humanistickými ideálmi o slobode, rovnosti a bratstve. Palkovičov priateľ z čias jenských štúdií János Kis zanechal svedectvo o tom, ako „Palkovič natoľko podľahol myšlienke, ako sa vo Francúzsku rozrastá blaho, že predstava o skutočnej prestavbe spoločenského poriadku v krajine neopustila ho ani neskôr po odchode z Jeny. Vytvárala v ňom natoľko silné presvedčenie, že Francúzsko sa stalo rozkvitajúcou krajinou, že sa pevne rozhodol aj napriek výhodnému miestu súkromného pedagóga v Acsi za každú cenu dostať sa do

Francúzsku a tam žiť.“¹ Ako je známe, Palkovič nakoniec do Francúzska neodíšiel, no ideály Francúzskej revolúcie v ňom pulzovali aj v neskorších obdobiach. Namiesto toho sa stal profesorom na bratislavskom evanjelickom lýceu a *de facto* v duchu vlastného revolučného idealizmu, ako aj herderovského osvietenstva vychoval celú generáciu štúrovcov, vrátane ideového vodcu, organizátora a duchovného patróna slovenského romantizmu a národného obrodzenia Ľudovíta Štúra, ktorý mu v istom období bol na profesorskom poste aj námestníkom. Palkovič, ako bolo už spomenuté, bol aj Schillerovým poslucháčom, ktorý vo svojom prvom tvorivom období písal vo výrazných intenciách revolučného diskurzu, dožadujúceho sa spravodlivosti a dobra v aktuálnom zhnitom a doznievajúcim marazme feudálnej spoločnosti. Zrejme nie prekvapujúco pôsobí skutočnosť, že za svoj prínos k myšlienkovému kvasu, z ktorého vzišla aj Francúzska revolúcia, získal Schiller v roku 1792 čestné občianstvo Francúzskej republiky. Preto by nemala prekvapovať skutočnosť, že silné revolučné zafarbenie a imperatív dožadujúci sa spoločenského dobra a spravodlivosti sú ústredným momentom aj Palkovičovej komédie *Dva buchý a tri šuchy* (1800). V jednoduchom deji tejto komédie Palkovič podáva obraz mravne skazenej panskej spoločnosti a na strane druhej (v postave richtára) mravnú čistotu meštiactva a ľudovej jednoduchosti. Pred Palkovičom a dlho po ňom nenachádzame v slovenskej dráme také rôzne spoločenské satirické ostrié ako v tejto hre – až také, že na Slovensku sa takmer nehrala; profesionálneho uvedenia sa nikdy nedočkala² a v ochotníckom prostredí ju uviedli raz ako školské predstavenie v 19. storočí³ a dvakrát v 20. storočí: v roku 1954 ju naštudovali ochotníci z Liptovského Mikuláša a v alternatívnom amatérskom prostredí martinských ochotníkov roku 1975 bola inscenovaná v už legendárnej réžii Petra Scherhaufera.⁴ V istom zovšeobecnení Palkovičova komédia vytvorila ideový a mravný základ, z ktorého sa v nasledujúcom období zrodili satiricky ladené predromantické komédie Jána Chalupku, ako aj romantické spoločenské komédie Jána Palárika či satira *Najdúch* Jonáša Záborského.

¹ VYVÍJALOVÁ, M. *Juraj Palkovič (1769 – 1850)*. Bratislava : Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied v Bratislave, 1968, s. 84.

² Oproti tomu liberálnejšie české prostredie uviedlo túto hru dvakrát: v roku 1810 ju inscenovali ochotníci z Trutnova a v roku 1842 český profesionálny súbor Stavovského divadla v Prahe v „slovenskom nárečí“.

³ Podľa zistení Ladislava Čavojského túto hru pripravil učiteľ Púchor v Hodruši pri Banskej Štiavnici koncom 20. rokov 19. storočia. ČAVOJSKÝ, L. Doznievanie osvietenstva v obrodenskej epoche 1830 – 1859. In ČAVOJSKÝ, L. – ŠTEFKO, V. *Slovenské ochotnícke divadlo 1830 – 1980*. Bratislava : Obzor, 1983, s. 17-18.

⁴ Tomuto naštudovaniu predchádzalo jej inscenovanie v divadle Husa na provázku roku 1970, takisto v Scherhauferevej réžii.

Vo sfére filozofickej rozhodujúcu úlohu pri ideovom formovaní Palkoviča zohral Herder. Herder je považovaný za zakladateľa filozofie dejín, ktorú prezentoval vo svojom diele *Myšlienky k filozofii dejín ľudstva* (1784 – 1791). História podľa Herdera nie je nič iné, ako „neustály vývin prirodzeného rozvoja. A tak ako je človek korunou božieho stvorenia, rovnako aj jeho história nie je nič iné ako vývin jeho ľudskosti. Pritom konštruktívne sily... víťazia nad deštruktívnymi.“⁵ Rozborom poézie jednotlivých národov sveta dospieva Herder k názoru, že na rozdiel od ľudovej poézie iných národov, v ľudových piesňach slovanských národov sa neoslavujú veľké dobyvačné vojny, vojnové ťaženia a víťazstvá, ale iba oslobodzovacie vojny a že slovanská poézia je charakteristická oslavovaním mieru a humanistického mierumilovného spolunažívania. V teleologickom princípe historického vývinu ako základnú hybnú silu Herder vidí posun od barbarstva k humanizmu a v tomto vývinovom procese hlavnú úlohu pri formovaní budúceho sveta by mali zohrať slovanské národy, ktorých úlohou je „priviesť ľudstvo do šťastného veku humanity.“⁶

Herderove tézy boli veľkou hybnou silou pri emancipačnom, národnooslobodzovacom procese jednotlivých slovanských národov. Mať v rukách taký argument, akým bol názor popredného nemeckého filozofa, že budúcnosť patrí Slovanom, bolo podnetom pre presadzovanie myšlienok a koncepcií, ktoré základ slovanského bytia nachádzali v ich jedinečnom príklone k hybnej sile dejín – a tou bol humanizmus. Po Palkovičovi túto Herderovu tézu preberajú aj vedúce osobnosti slovenského národného obrodzenia – Ján Kollár, Pavol Jozef Šafárik a potom aj Štúr.

Nezanedbateľný príspevok v teoretickej rovine úvah o podstate dobra nachádzame aj v kontexte diela Karola Kuzmányho (1806 – 1866), ktorý vo svojej estetickej stati *O kráse* (1836) a filozoficko-estetickom románe *Ladislav* (1838) reflektuje kategóriu dobra vychádzajúc z interpretácie jej statusu v kontexte klasickej antickej gréckej filozofie, najmä Platóna.

Pri formovaní estetických a ideových východísk slovenskej romantickej drámy zohrala rozhodujúci podiel estetická koncepcia Ľudovíta Štúra, ktorú prezentoval vo svojich prednáškach o slovanskej poézii prednesených na pôde bratislavského evanjelického lýcea, ako aj vo svojom ústrednom estetickom diele *O národných piesňach a povestiach plemien slovanských* (1853). Vychádzajúc

⁵ GRLIČ, D. *Leksikon filozofa*. Zagreb : Naprijed, 1983, s. 177.

⁶ JURÍČEK, J. a kolektív. *Malá encyklopédia spisovateľov sveta*. Bratislava : Obzor, 1978, s. 235.

z Heglových a Herderových názorov sa Štúr na strane jednej prikláňa k Heglovej téze o vývine ľudstva. Podľa nej sa jednotlivé národy striedajú v kulminácii svojich duchovných snažení, ktoré sa prejavujú v rozličných druhoch umenia: po prevahe blízkovýchodných národov, ktoré sa presadili architektúrou, antického Grécka, ktoré našlo svoj duchovný prejav v sochárstve, románskych národov v maliarstve a germánskych národov v hudbe, Štúr nadväzujúc na Hegla poukazuje na to, že najvyspelejším druhom umenia je poézia, ktorá po jednotlivých vývinových stupňoch dostáva sa do prostredia slovanských národov, a tie ju predstavia svetu v nastávajúcom, teda budúcom období. Do budúcnosti je zameraný aj druhý rozmer Štúrových estetických úvah, ktorým je charakter tejto budúcej slovanskej poézie opierajúcej sa o Herderovu koncepciu. Budúca slovanská poézia má prekonať aktuálny romantizmus, ktorý sa najviac prejavil u germánskych básnikov, a predstaviť nový rozmer poézie – slovanský. Štúr ako základné problematické body romantickej poézie videl najmä jej rozorvanosť medzi víziou a skutočnosťou, telom a duchom, zúfalstvo z neusporiadanosti sveta, z chaosu, ktorý ústi do depresie či bláznovstva atď. Namiesto toho ponúkal perspektívu vyrovnanej slovanskej poézie, ktorá bude v harmonickom vzťahu so svetom a vesmírom; poézie, ktorá bude oslavovať dobro, mier, čistú myseľ, radosť, bratstvo, rodinné šťastie, lásku, dobročinnosť atď. „V slovenskej poézii je a bude úplné objatie sa ducha s prírodou. Slovanská poézia bude pripravenie, dovŕšenie všetkých predošlých, ona je doplnenie poézie... Slovanská poézia bude harmóniou sveta... Slovanská poézia prinesie pokoj, vyrovnanie, v ktorom príroda bude sestrou a duch bratom.“⁷

Tieto Štúrove estetické a vo veľkej miere aj ideové a ideologické názory ovplyvnili jeho študentov, ktorí reflektovali jednotlivé fenomény v rozličných sférach duchovného a umeleckého života – od mýtických prvkov v najstarších slovenských literárnych žánroch (povesti a rozprávky) až po podobu budúcej slovanskej drámy – najvýraznejšie v estetickej stati Mikuláša Dohnányho *Slovo o dramate slovanskom* (1845). Dohnány v tomto programovom texte o intenciách a cieľoch budúcej slovanskej drámy hovorí, že táto by mala prekonať princípy antickej drámy, v ktorej rozhodujúcu úlohu zohráva kategória osudu. Podobne odmieta aj romantickú drámu a jej ideové a estetické východisko, ktoré nachádza u Shakespeara. Jej individualizmus a subjektivismus podľa neho privádza postavu k zlu, svojvôli a následnému zúfalstvu: „Nevinnosť a cnosť tu nedôjde

⁷ OSUSKÝ, S. Š. *Filozofia štúrovcov I. Štúrova filozofia*. Myjava : [vydavateľ nie je známy], 1926, s. 178-179.

svojej odplaty, ale padá v obeť nešťachetnosti a bezbožnosti. Netreba ich veľmi opisovať, veď sú známe. Čítajte Leara, Hamleta alebo Othella a uvidíte to: zhrozí a zatrasie sa duša vaša vo vnútornostiach svojich slovanských. Niet väčšieho odporu ako v týchto drámach, kde duše dobré, nevinné, duše šľachetné a bohabojné padajú v obeť mociam naproti postaveným. Tie strašné samohovory, tie fanatické výrazy, to nesmierne zbúrenie, trhanie, kmásanie, hrozby a vyhrážanie sa, preklínanie a zatracovanie, to je dačo hrozného a nevypovedaného!“⁸ Namiesto toho Dohnány dáva do pozornosti budúcim slovanským dramatikom tri tematické okruhy, v ktorých by sa mal realizovať program slovanskej drámy: slávna slovanská a slovenská minulosť, aktuálny život a námety zo slovanských a slovenských povestí a ľudových rozprávok, lebo v nich vždy víťazí dobro a zlo je potrestané.

Ako je známe, Štúrov ideový a estetický program jeho študenti a stúpenci naplňali len do istej miery. Popri dielach, ktoré stoja v priamej línii s týmto programom, nachádzame aj rad diel slovenského romantizmu, ktoré nekorešpondujú so štúrovskou estetikou – za všetky spomeňme len významnú časť básnického opusu Janka Kráľa, ktorý sa do slovenskej literatúry zapísal najmä svojím rozorvaným, romantickým búrliváctvom, byronovskou vášňou a fascináciou poetickým inventárom, ktorý odmietal jeho učiteľ. Okrem poetickej tvorby je Janko Kráľ zaujímavý aj ako autor, ktorého dielo korešponduje s dramatickým textom. Jeho *Dráma sveta* (1844 – 1845, tlačou: 1952) je typickým romantickým dielom, ktoré nerešpektuje pravidlá literárnych druhov ani žánrov. V stredobode lyrických a dramatických pasáží sa alegorickým spôsobom tematizuje problém zmyslu dejín a človeka v kontexte týchto dejín. S výrazným príklonom k mesianistickej poetike Kráľ kľčovito hľadá v dejinách dobro a humanizmus, pomáha si víziami, prorocktami, v jeho alegorických dramatických scénach pochodujú osobnosti rozličných období, aby apostrofovali myšlienku víťazstva božskej harmónie a potlačenie démonických síl zla.

Podobne aj v Hviezdoslavovom dramatickom diele z včasného obdobia (*Pomsta*, 1869, *Otčim*, 1871) rezonuje skôr západný romantizmus, ako ten štúrovsko-dohnányovský: rozpoltené osobnosti v kombinácii s romantickou osudovosťou dávajú týmto hrám špecifické miesto v kontexte slovenskej drámy: hlavní hrdinovia inklinujú k dobru, no ich predsavzatie narazí na nemilosrdnú realitu, čo

⁸ DOHNÁNY, M. Slovo o dramate slovanskom. In DOHNÁNY, M. *Dumy*. Dostupné online Zlatý fond denníka SME 2008, http://zlatyfond.sme.sk/dielo/311/Dohnany_Dumy

u nich spôsobuje následné zúfalstvo. Dobro sa tu javí ako idea, ktorá v konfrontácii so zlom ťahá za kratší koniec. Podobne o tomto zúfalstve svedčí novozákonný apoštol Pavol: „18 Viem totiž, že vo mne, to jest v mojom tele, neprebýva dobré, lebo vôľu k dobrému mám, ale nemám sily, aby som to vykonal. 19 Nečiním totiž dobré, čo chcem, ale robím zlé, čo nechcem. 20 Ale keď robím, čo nechcem, nie ja to robím, ale hriech, ktorý prebýva vo mne.“⁹ Ako nie nepodstatný sa javí fakt, že sa v prvej polovici 19. storočia za začiatky romantizmu označovali práve diela cirkevných otcov zo 4. storočia, v ktorých, v kontexte rodiacej sa kresťanskej civilizácie, nachádzame práve prvé rozpory v otázke konfrontácie dobra a zla, duchovného a telesného a následného romantického zúfalstva z nemožnosti vyriešenia tohto vnútorného boja v prospech dobra, duchovného založenia človeka.

Napriek tomu významná časť slovenskej romantickej dramatiky korešponduje s vytýčenými cieľmi štúrovsko-dohnányovského dramatického programu. Jozef Podhradský (1823 – 1915) je autorom rozsahom najväčšej slovenskej romantickej drámy – *Tragédia Tatry* (2008 – 2014), ktorú písal počas celého života ako veľkú romantickú dramatickú rapsódiu. Po formálnej stránke ide o dielo, ktoré korešponduje práve s romantickými princípmi a po kompozičnej stránke má bližšie skôr k shakespearovskej hre, ktorá odmieta princípy aristotelovskej a klasickej estetiky. Ani Podhradského *Tragédia Tatry* neuznáva princíp troch jednôt, nemá ústrednú dejovú líniu, ale početnými rozličnými epizódami, fragmentmi, menšími hrami atď. je mozaikou, kaleidoskopom slovenských a slovanských mýtov, vízií, snov, sení, ale aj paralel s aktuálnymi spoločensko-politickými udalosťami atď. Nábehy k realistickým a historickým scénam sa tu striedajú s mesianistickými videniami, reálne postavy s bájnymi, aktuálna spoločenská kritika sa vlieva do mystického opojenia, alegorického tranzu či priam scénickej blúznivej glosolálie. V obsahovej línii však Podhradský ako keby mal na pamäti Štúrov a Dohnányho program: bájna minulosť (ako prvý Dohnányho tematický okruh novej slovanskej drámy), skľučujúca prítomnosť (ako druhý) a svet povestí a mýtov (ako tretí) sú tematické okruhy a dejotvorné princípy jeho arcidiela. Avšak celý tento ideovo-estetický dramatický program sa prezentuje iba v jednom jedinom diele, v jednej nekonečnej rieke – povedané novšou terminológiou: prúdu vedomia či diktátu mystického (respektíve slovensky archetypálneho) podvedomia.

⁹ List apoštola Pavla Rímskym, 7, 18 20. Knihy Novej zmluvy. In *Biblia*. Liptovský Mikuláš : Tranoscius, 1999, s. 162.

Omnoho viac pri zemi zostal Podhradský vo svojej hre z raného obdobia – historickej smutnohre v piatich dejstvách *Holuby a Šulek* (1850). Po formálnej stránke znova ide o veľkú, početnými scénami rozdrobenú a postavami bohato zaľudnenú mozaiku, kompozične blízku Shakespearovi. Ani ideovo-estetický odkaz nevybočuje zo štúrovsko-dohnányovskej línie, no v tomto prípade s pevným jadrom a jasným zameraním, a tým sú spoločensko-politické udalosti okolo nedávnych revolučných meruôsmych rokov a osudy slovenských martýrov tejto revolúcie – Viliama Šuleka a Karola Holubyho. Hra tematizuje otázku nastolenia nového spoločenského poriadku, ku ktorému by sa malo dostať ostrým skoncovaním so starým svetom a revolučným nastolením nového sveta, založeného na princípoch spravodlivosti, dobra, empatie – a v nejednej scéne u Podhradského aj individuálnou obetavosťou a filantropiou. Ústredná postava hry, mladý študent, farársky syn Viliam Šulek, je už na začiatku hry predstavený ako človek vysokého mravného založenia, vyznávajúci dobro a konajúci dobročinné, filantropické skutky: keď sa ocitne uprostred situácie, keď chudobnej rodine predávajú na dražbe chalupu, Šulek nezaváha a zo svojich málo peňazí odkúpi dom pre túto rodinu späť; vzápätí – aj pod hrozbou vlastnej smrti – neváha skočiť do rozbúreného Váhu a zachráni topiace sa dievča; keď zomierajúcemu starcovi úžerník vezme aj poslednú halenu, Šulek neváha a dá mu aj vlastný kabát a jeho nešťastnej dcére vzácny prsteň, ktorý dostal od krásnej Poľky Klementíny, aby si pomohla v núdzi; pomáha poľskej emigrantskej rodine atď. Keď sa ho Klementína pýta: „Jako sa ti odmením? Vykupiteľ môj!“ – Šulek jej v duchu veľkorysého humanistického, filantropického gesta odpovedá: „Keď sa mi neodmeníš.“ A trochu neskôr: „Odmena by mi odmenu odňala.“¹⁰

Romantizmus je charakteristický čierno-bielym zobrazením javov a situácií a ich maximálnou hyperbolizáciou: všetko zlé je až „do špiku kosti“ zlé, démonické, satanské – a opačne: všetko dobré je anjelsky čisté, milosrdné. Aj v tejto Podhradského smutnohre nachádzame priamu konfrontáciu dobra a zla: úžerníci, odrodilci, zlosynovia atď. sú prezentovaní ako sily temna, proti ktorým sa stavia, bojuje a nakoniec víťazí tábor dobra. Šulek nie je jedinou pozitívnou postavou, ktorú zdobí filantropia: aj poľská grófka, ktorá je so svojou dcérou na strane imperatívu revolučnej zmeny smerom k dobru, koná v prostredí praktického života dobro a filantropiu; keď sa dozvedáme, že na Váhu zahynuli dvaja prievozníci, sediaci to komentujú:

¹⁰ PODHRADSKÝ, J. *Holuby a Šulek a iné hry I*. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1998, s. 30.

„JEDON SEDLIAK. *Starší prievozník má, chudák, troje dietok. A mat' len nedávno zomrela.*

DRUHÝ SEDLIAK. *Ale, to je pekne od tej panej, na každô dieťa dala hned' šeststo zlatých, a okrem toho každému päť dukátov.*“¹¹

Podhradského dramatický opus je rozsiahly. Časť jeho dramatickej tvorby sa uberala smerom ku knižnej dráme (*Tragédia Tatry*), no časť jeho opusu bola evidentne adresovaná aj divadelným súborom na inscenovanie. Vo viacerých mravno-poučných a didaktických hrách (*Anjel strážca, Malá Marienka, Novoročné prasiatko, Korhel' a jeho nevožiatka*), ktoré uverejňoval v časopisoch *Slávik* a *Zornička*, ktoré sám vydával v Novom Sade v terajšej srbskej Vojvodine (počas jeho života to bola časť južného Uhorska) a ktoré sú prvými slovenskými časopismi pre deti a mládež, Podhradský kladie dôraz na presadenie dobra ako konečnej a najvyššej inštancie mravného konania človeka, ktoré má zvíťaziť nad zlom. V podobnom duchu sa nesú aj jeho ďalšie hry, adresované večernému divákovi, akými sú napr. *Švárna Skaličanka*, po srbsky napísaná hra *Leposava*, ale aj samotná hra *Holuby a Šulek*, ktorá sa roku 1981 dožila svojej premiéry na scéne Slovenského národného divadla v Bratislave.

Podhradský sa na druhej strane javí aj ako typický romantický autor, nasiaknutý západným romantizmom: nestály, rozorvaný, náladový až schizofrenický. Časť jeho opusu nesie všetky znaky inventáru západného romantizmu a okrem témy neblahého aktuálneho okamihu slovanského sveta nemá nič spoločné so štúrovsko-dohnányovskou slovanskou koncepciou harmónie. V hre *Vyhodený študent pri skale* (1888) spôsobom mystickej alegórie, v ktorom vystupujú realistické postavy, ale aj nadčasové a alegorické postavy, chór atď., podáva obraz zúfalstva slovanského sveta, zúfalstva, ktoré pramení zo súčasného politického kontextu národnej neslobody: hlavná postava Koloman, jeden z vyhodených študentov po uvedomení si bezvýchodiskovosti situácie, v ktorej sa on, ale aj slovanský národ nachádza, spácha samovraždu a jeho sestra Marienka sa vzápätí zblázni. S istou iróniou by sa dalo konštatovať, že to, čo Štúr s Dohnánym nechceli vidieť v slovanskej dráme, tých Hamletov a Learov, do bodky naplnil jeden z najsvedomitejších Štúrových študentov. Je pravda, že táto hra bola napísaná dlhých tridsať rokov po Štúrovej smrti a svet sa zmenil. Zrejme aj Podhradský si uvedomil, že štúrovské ideály sú prekonané novými programami,

¹¹ *Ibid.*

keď predrevolučný optimizmus a herderovskú koncepciu slovanskej budúcnosti právom vystriedala skepsa, rezignácia a depresia. Inak zrejme ani nie je možné interpretovať jednu z prorocko-vizionárskych častí jeho *Tragédie Tatry*, v ktorej sa zamýšľa nad osudom historického vývinu:

*A z jaskyne Platónovej,
Nemesis plamenným okom
Škúli na Európu bokom.
Hľadí jej mordinstrumenty,
Tie boje, a húta svoje...*¹²

Slovenská romantická dráma v období národného obrodzenia mala byť v štúrovskej koncepcii prostriedkom presadzovania vytýčeného národného programu, ale aj estetických a umeleckých predsavzatí, spojených s týmto programom. Nie je to v podstate nič nové: od Aristofanových komédií, rovnako aj tragédií veľkých antických gréckych dramatických básnikov, divadlo si na svoje plecia bralo aj poslanie byť hamletovským zrkadlom, ktoré krásne veci ukazuje ako krásne a opačne. Prezentácia ideí dobra, dobročinnosti, filantropie atď. bola súčasťou tohto štúrovského dramatického a divadelného programu. Romantický idealizmus, ktorý chcel veriť vo víťazstvo dobra nad zlom, chcel veriť vo víťazstvo spravodlivejšieho usporiadania sveta, akým bol ten aktuálny, rousseauovská viera, že človek je vo svojej podstate dobrý a že poslaním umenia je šíriť tieto pravdy opakovane a každý deň – aj z divadelných dosiek – sa v slovenskom prostredí len čiastočne naplnil. Dramatických textov by ani nechýbalo – chýbal vyspelejší organizovaný divadelný život. Značná časť slovenských romantických drám čaká na svoje prvé alebo druhé vydanie.

Napriek tomu, že táto časť našej tradície zostala akýmsi zahriaknutým, nedopovedaným slovom, existencia tejto dramatiky je svedectvom o vytrvalej snahe dostať ideu dobra a filantropie do praktickej sféry národného života.

¹² PODHRADSKÝ, J. Ästetika škaredého v histórii. In *Slovenské pohľady*, 24, 1904, s. 277-278.

Literatúra

ČAVOJSKÝ, Ladislav – ŠTEFKO, Vladimír. *Slovenské ochotnícke divadlo 1830 – 1980*. Bratislava : Obzor, 1983. 504 s.

DOHNÁNY, Mikuláš. Slovo o dramate slovanskom. In DOHNÁNY, Mikuláš. *Dumy*. Dostupné online, Zlatý fond denníka SME 2008, http://zlatyfond.sme.sk/dielo/311/Dohnany_Dumy

GRLIĆ, Danko. *Leksikon filozofa*. Zagreb : Naprijed, 1983. 465 s.

JURÍČEK, Ján a kolektív. *Malá encyklopédia spisovateľov sveta*. Bratislava : Obzor, 1978. 642 s.

List apoštola Pavla Rímskym, 7, 18 20. Knihy Novej zmluvy. In *Biblia*. Liptovský Mikuláš : Transcuius, 1999.

OSUSKÝ, Samuel Štefan. *Filozofia štúrovcov I. Štúrova filozofia*. Myjava : [vydavateľ nie je známy], 1926. 327 s.

PODHRADSKÝ, Jozef. Ästetika škaredého v histórii. In *Slovenské pohľady*, 24, 1904.

PODHRADSKÝ, Jozef. *Holuby a Šulek a iné hry I*. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1998. 303 s. ISBN 80-85455-57-9.

VYVÍJALOVÁ, Mária. *Juraj Palkovič (1769 – 1850)*. Bratislava : Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1968. 409 s.

Commedia dell'arte – profesionalizácia divadelníkov a ich pozícia v modernej spoločnosti

MICHAL DENCI

Abstrakt: Divadelníci si už v čase renesancie uvedomovali skutočnosť, že divadlo je plnohodnotným remeslom („arte“), a preto sa podobne ako iní remeselníci začali združovať v profesionálnych zoskupeniach. Pojem „profesionáli“ pritom poukazoval na to, že si títo ľudia divadlom aspoň čiastočne zarábali na živobytie, na rozdiel od akademikov, ktorí boli finančne zabezpečení a divadlu sa venovali ako ušľachtilej intelektuálnej činnosti. Profesionálni divadelníci, ktorí sa podľa logiky trhu mali podriaďovať chúťkam ľudového publika, boli tak najmä cirkevnými predstaviteľmi vnímaní ako zapredaní nositelia hriechu. Mnohí herci a obzvlášť herečky commedie dell'arte si však získali status vážených osôb a reprezentovali rôzne šľachtické rody – svojich mecenášov. Analýza fenoménu commedie dell'arte (tzn. renesančného divadla profesionálov) nám môže pomôcť pochopiť, ako sa utvárala pozícia divadelníkov v našej (kapitalistickej) spoločnosti. Predmet pre zaujímavé prípadové štúdie z tohto pohľadu predstavuje tvorba umelcov ako Dario Fo, ktorý svoje politické divadlo inšpirované stredovekými a renesančnými divadelnými formami koncipoval ako novodobú klauniádu, alebo tiež Armando Punzo, vedúca osobnosť divadla vo väznici vo Volterre, ktoré často býva zaškatuľkované reduktujúcim prívlastkom „sociálne“, no ktoré je výsledkom radikálneho umeleckého projektu.

Kľúčové slová: profesionálne divadlo, marginalizované skupiny, emancipácia, spoločenský dopad, rezistencia

V roku 1959 taliansky herec, dramatik, režisér a divadelný impresário Eduardo De Filippo napísal ministrovi kultúry otvorený list. Z pozície nespochybniteľného divadelníka a azda najväčšej autority talianskeho divadla v tom čase v ňom opísal situáciu, v akej sa podľa neho ocitlo divadlo v Taliansku. Poukázal na rôzne problémy a vyzýval na ich riešenie. Podnety z tohto listu o niekoľko rokov neskôr zakomponoval do hry s názvom *Umenie komédie* (v origináli *Arte della commedia*), kde svoje myšlienky vložil do úst „capocomica“ Oresta Campeseho. Campese sa v prvom dejstve konfrontuje s novým mestským prefektom De Ca-

rom, ktorý reprezentuje pohľad a prístup štátnych autorít. Štátny úradník De Caro odmieta pozvanie do divadla, pretože má dôležitejšie veci na práci, Campesemu však zároveň tvrdí, že spoločnosť už uznala morálnu funkciu a profesionálnu dôstojnosť divadelníkov, čo dokazuje aj fakt, že štát financuje akadémiu dramatických umení. Campese odpovedá, že napriek tomu neexistuje oficiálny register, kam by sa absolventi spomínanej akadémie mohli zapísať, a teda sa nestávajú súčasťou žiadnej profesionálnej kategórie.

Angažovaný text Eduarda de Filippa s názvom, ktorý odkazuje na formu *commedie dell'arte*, ponúka viacero impulzov. Spomína sa v ňom napríklad absencia registra, do ktorého by sa zapisovali profesionálni divadelníci. Zoznam by garantoval istý spoločenský a profesionálny status divadelným tvorcom, ktorými by sa už nemohol stať ktokoľvek: divadlo je seriózna práca a jej vykonávanie si vyžaduje kvalifikáciu. Analógiu takého registra môžeme vidieť napríklad v zozname súdnych znalcov, úradných prekladateľov či v komore zubných lekárov, pričom vieme, že príslušnosť k týmto združeniam oprávňuje ku konkrétnym úkonom. Eduardo De Filippo ale nešpecifikuje, čo všetko by zápis do takého registra umožňoval – či by to bolo absolvovanie školy alebo roky praxe; nepomenúva ani aktivity, ktoré by mali vo svojej kompetencii členovia tejto exkluzívnej kategórie. On sám nebol absolventom akadémie dramatických umení, lebo v čase jeho mladosti sa v Taliansku nemal na akú zapísať. Umelecky ho formovala najmä praktická skúsenosť s divadlom, v ktorom vyrastal ako mimomanželský syn známeho neapolského herca Eduarda Scarpettu. V každom prípade, v registri divadelníkov by Eduardo De Filippo ako veľikán nielen talianskeho divadla určite chýbať nemal a nemohol. Aj jeho prípad tak dokazuje, že je ťažké nájsť kritérium, ktoré by umožnilo definovať profesionálneho divadelníka ešte predtým, než začne aktívne vykonávať divadelnú činnosť. Na jednoznačné odlíšenie profesionálneho divadla od neprofesionálneho preto v tomto texte použijem kritérium, ktoré sa uplatňovalo v renesančnej spoločnosti, kde profesionálnymi divadelníkmi nazývali všetkých tých, ktorí si divadlom zarábali, a síce hercov *commedie dell'arte*. Ich protiváhu tvorili „diletanti“, čiže akademici, ktorí divadlo nerobili kvôli peniazom, ale ako vznešenú intelektuálnu činnosť pre potešenie.

Vznik *commedie dell'arte* podnietila potreba komediantov minimalizovať riziká pri cestovaní naprieč krajinou a maximalizovať zisk. Jednotlivci sa preto začali združovať do skupín. O uvedomelosti komediantov a snahe zaradiť sa medzi iné uznané profesie hovorí samotný názov, kde „arte“ znamená remeslo. Členo-

via skupín uzatvárali písomné zmluvy, v ktorých definovali pozície a úlohy, kalendár, rozdelenie zisku a postihy za opustenie celku. Vzhľadom na jej komerčný charakter by sa mohlo zdať, že *commedia dell'arte* vznikla ako produkt rodiaceho sa kapitalizmu. Práve pre jej komerčnosť, a teda nutnosť podriaďovať sa chúťkam publika, ju spochybňovali príslušníci cirkvi a vyšších spoločenských vrstiev, resp. tí, ktorí neboli odkázaní na príjem z predaja vstupeniek na predstavenia.

Na podobnom princípe je v súčasnosti často postavená kritika masovej kultúry. Veľmi cennú štúdiu tohto fenoménu s názvom *Skeptici a tešitelí*¹ napísal Umberto Eco, ktorý najprv zhŕňa argumenty odporcov aj zástancov masovej kultúry, aby sa potom zamyslel nad tým, či úsilie týchto názorových oponentov presvedčiť nás o tom, že je existencia masovej kultúry dobrá, alebo zlá, nepredstavuje len symptóm zle postaveného problému. Otázka by totiž podľa Eca nemala znieť, či je existencia masovej kultúry dobrá, alebo zlá, ale čo by sa malo stať, aby sa z masových komunikačných prostriedkov stal prostriedok šírenia kultúrnych hodnôt. Ďalej poukazuje na to, že rôzne stupne kultúry (high, middle a low) nezodpovedajú triednym rozdielom (vysoká kultúra neodráža vždy vkus spoločensky najvyššie postavených vrstiev, tak ako masovú kultúru nekonzumujú iba najnižšie vrstvy) a nehovoria nič ani o úrovni zložitosti diel (inovatívne diela nemusia byť výsadou vysokej kultúry).²

V renesancii ešte nemožno hovoriť o masových komunikačných prostriedkoch, tie sa objavujú až v nadväznosti na priemyselnú revolúciu. Najmä predstavitelia cirkvi nám však zanechali svedectvo o tom, že divadelníci už v 17. storočí veľmi efektívne pôsobili na široké publikum. Dario Fo vo svojom posolstve ku Svetovému dňu divadla v roku 2013 v tejto súvislosti citoval kardinála Borromea: „V snahe vyhubiť koreň hriechu sme s vypätím všetkých síl spálili neslávne známe prejavy, aby sme ich vymazali z ľudskej mysle a zároveň prenasledovali tých, čo šíрили tieto texty tlačou. Avšak kým sme spali, diabol zjavne pracoval s obnovenou vynaliezavosťou. O čo hlbšie zasahuje dušu to, čo vidia oči, ako to, čo si možno prečítať v knihách! O čo ničivejšie je pre mysle dospievajúcich a mladých dievčat spojenie hovoreného slova a príslušného gesta ako nehybné slovo vytlačené v knihách!

¹ Vyšlo iba v českom preklade.

² Parafrázujem tu Ecove slová z jeho publikácie z roku 1964, konkrétne z jej českého prekladu: ECO, U. *Skeptikové a těšitelé*. Praha : Nakladatelství Svoboda, 1995.

Práve preto je nutné očistiť mestá od divadelníkov tak, ako to robíme s nežiaducimi dušami.“³

Ak by sme chceli na danú dobu a problematiku aplikovať Ecove pojmy, kardinála Borromea by sme zrejme označili skôr za skeptika. Fenomén sa však vymkol spod kontroly, divadlo už nebolo možné vyhubiť, a tak zostávalo len ho nejako usmerniť. Aj na tento účel zrejme dobre poslúžilo delenie na akademikov, teda tých, ktorých divadlo bolo možné akceptovať, a zavrhnutia hodných profesionálov. Akademici nemali toľko dôvodov na vyprovokovanie zmien vo vtedajšom spoločenskom usporiadaní ako herci commedie dell'arte, navyše vďaka finančnému zabezpečeniu nemali ani dôvod do svojich diel zakomponovať „obscénosti“, ktorých hlavným účelom je predsa vždy prilákať (a morálne skaziť) početné ľudové publikum. Historické dokumenty však dokladujú, že mnohí herci často migrovali z jedného kontextu do druhého, a preto striktné delenie divadelníkov na dobrých akademikov a zlých komediantov nekorešpondovalo s realitou. Práve to divadelných historikov privádza k hypotéze, že rozdelenie divadelníkov na dve skupiny malo pomôcť vytesniť na okraj nebezpečných komediantov aj bez úplného zákazu všetkých divadelných prejavov, ktorý by sa vzhľadom na ich obľúbenosť zrejme ukázal ako neefektívny, resp. ktorý by mohol vzbudiť príliš veľkú nevôľu. Viaceré skupiny commedie dell'arte v každom prípade pravidelne vystupovali na šľachtických dvoroch, kde si vydobyli uznanie. Mať vo svojich službách kvalitnú skupinu divadelníkov sa časom pre šľachticov stalo otázkou prestíže. Divadelníci svojich mecenášov reprezentovali i počas ciest do iných krajín, pričom niekedy ich panovníci využili ako nástroj špionáže. Hodnotu skupiny pochopiteľne určovala popularita jej členov, predovšetkým však prvej herečky.

Zapojenie žien do živých vystúpení pred divákmi predstavovalo novinku: k charakteristickým prvkom commedie dell'arte vskutku patrí práve prítomnosť žien na javisku. Neprekvapí, že verejné bezostyšné vystavovanie ženskej telesnosti opäť vnímali negatívne najmä predstavitelia cirkvi. Za neprijateľné považovali okrem iného aj to, že na rozdiel od prostitútok, ktoré do istej miery tolerovali vďaka ich prínosu pre spoločnosť (prostitútkam sa napríklad pripisovala zásluha za nižší počet incestných pohlavných stykov) a tiež preto, lebo sa pred

³ FO, D. *Posolstvo k Svetovému dňu divadla* 27. 3. 2013. V slovenskom preklade dostupné online <https://kultura.sme.sk/c/6749522/dario-fo-posolstvo-k-svetovemu-dnu-divadla.html>

zrakmi ľudí skrývali v tmavých uličkách, herečky si dovoľovali lákať divákov na predstavenia na tých najrušnejších miestach, všetkým na očiach. Je pravda, že herečky popri vystúpeniach nezriedka predávali aj vlastné telo. Ženský herecký repertoár však zďaleka nezahŕňal len lascívne scény s Harlekýnom. Prvé herečky v úlohe vznešených milieniek naopak dokázali ohúriť predovšetkým lyrickými monológmi či spevom.

Ženy, ktoré zastávali pozíciu prvej herečky, sa často snažili vybudovať si isté spoločenské postavenie: ako interpretky poetických textov publikovali zbierky či udržiavali kontakty s intelektuálmi. Spoločenský vzostup herečiek ilustruje prípad Isabelly Andreini, ktorá začínala ako druhá herečka, no postupne si vyslúžila status jednej z najväznejších osôb v celom svete *commedie dell'arte*. Počas niekoľkých rokov viedla korešpondenciu s humanistom a filológom Eryciom Puteanom a Torquato Tasso zrejme pre ňu napísal jeden zo svojich sonetov. O význame Isabelly Andreini vypovedá aj pre herečku nebývalý početný zástup ľudí na pohrebe, ktorý zorganizovali obyvatelia francúzskeho mesta Lyon po jej predčasnej smrti, ako aj fakt, že pamätnú medailu na jej počesť pravdepodobne dal raziť samotný francúzsky kráľ. Práve vďaka divadlu sa žena už nemusela narodiť do významnej rodiny či vydať sa za významného muža, aby sa stala vážnou osobou.

Na prelome 18. a 19. storočia sa forma *commedie dell'arte* začala vyčerpávať, o čom svedčí pokus Carla Goldoniho ju zreformovať a odhodlanie konzervatívneho aristokrata Carla Gozziho ju pred reformátormi brániť. Goldoni sa niekedy označuje za hrobára *commedie dell'arte*, pretože prostredníctvom svojich inovácií otvoril dvere inej divadelnej poetike. Gozzi paradoxne obviňoval Goldoniho z podobného prečinu, z akého dve storočia predtým oponenti vinili profesionálnych komikov, keď mu vyčítal kompromitovanie umenia kvôli komerčnému úspechu. Svoje diela, naopak, písal v duchu princípov *commedie dell'arte*, či presnejšie svojej predstavy o nej, vďaka čomu vytvoril originálny žáner – divadelné rozprávky. Obaja títo benátski rivali potvrdzujú, že v kontexte vzrástajúcej sa meštianskej triedy sa už tradičná forma *commedie dell'arte* ukazovala ako vyprázdnená.

V prostredí Neapola evolúciu *commedie* reprezentuje Eduardo Scarpetta, o ktorom sa traduje, že pochoval Pulcinellu, keď na scénu priniesol nový typ – Feliceho Sciosciammoccu. Urbánny a sofistikovaný Sciosciammocca zaznamenal u neapolského publika veľký úspech a z javísk vytlačil už neaktuálneho

rurálneho Pulcinellu. Dialo sa to v čase, keď mnohí intelektuáli divadlo stotožňovali s literatúrou. Scarpettov súčasník, preslávený autor metadivadelných hier Luigi Pirandello však na začiatku 20. storočia dospel k záveru, že aj keď písal literárne kvalitné texty, herci ich svojou interpretáciou často pokazili, a preto jediný divadelný autor, ktorého dielo sa v divadle nedeformuje, je herec improvizujúci na javisku. Lenže takejto spontánnej tvorbe nebol ochotný priznať umeleckú kvalitu, ako príslušník vyššej meštianskej spoločnosti a filozofujúci dramatik ju Pirandello vnímal ako banálnu. Súc literátom sa totiž sústredil najmä na obsah a jazykovú rovinu.

Dario Fo v 2. polovici 20. storočia, naopak, uchopil commediu dell'arte ako koncept. V čase, keď Giorgio Strehler inscenoval Goldoniho texty a commediu dell'arte rekonštruoval, Fo ju vo svojej tvorbe aktualizoval. Ako presvedčený ľavičiar cítil blízkosť k robotníckej triede a pochopil, že ak chce získať divákov z jej radov, ak sa im chce prihovárať, musí opustiť priestory meštianskych divadiel navštevovaných pánmi v oblekoch a dámami v kožuchoch. Na základe dohody s robotníckymi organizáciami začal vystupovať v tzv. robotníckych domoch, kde spolu s divákmi – robotníkmi a robotníčkami divadelne spracovával ich problémy. Dario Fo musel pre svoju angažovanosť v boji za práva robotníkov v čase prudkého kapitalizmu, ekonomického boomu a prosperity súkromných podnikov v Taliansku odísť na istý čas z televízie, vymýšľať taktiky, ako sa vyhnúť cenzúre či dokonca stráviť noc vo väzení. Foovu manželku, taktiež politicky angažovanú herečku Francu Rame, znásilnila skupina štyroch mužov, pričom indície naznačujú, že tento zločin si mohli objednať politické špičky krajiny. Nič však dvojicu Fo – Rame neodradilo od ich aktivít vo verejnom priestore, kde sa vždy zastávali marginalizovaných skupín. Fo svoje *Komické mystériá*⁴ predvádzal v civilnom kostýme, s mikrofónom zaveseným na krku. Nereplikoval formu, ale oživoval to, čo považoval za podstatu. Foovo divadlo bolo programovo spoločensky angažované, no jeho vysokú umeleckú kvalitu dokumentuje nielen úspech u publika, ale aj Nobelova cena za literatúru, ktorú mu Švédsko kráľovská akadémia udelila práve za jeho divadelnú tvorbu.

S ľuďmi na okraji spoločnosti, konkrétne s väzňami vo Volterre v súčasnosti pracuje aj neapolský režisér a performer Armando Punzo. V jeho prípade však rozhodnutie robiť divadlo s trestancami nevychádza z politického presvedčenia

⁴ Do slovenčiny sa dielo prekladá ako *Bufonáda zázrakov*; no preklad *Komické mystériá* zachováva odkaz na stredoveké mystériá, ktoré Fo reinterpretoval v komickom kľúči.

či vôle sa občiansky aktivizovať. Do väznice ho priviedla nádej, že tam bude môcť realizovať radikálny umelecký projekt. Počas svojho umeleckého pôsobenia Punzo dospel do štádia, keď vo svojom okolí nenachádzal ľudí, s ktorými by dokázal nanovo formulovať ideu divadla. Pri pohľade na väznicu si pomyslel, že sa tam nachádzajú prevažne divadelne nepoznačení a nepredpojatí ľudia, ktorí majú veľa času. V roku 1988 sa rozhodol vybaviť si tam vstup ako divadelník a pri divadelnej tvorbe s väzňami zotrúva dodnes. Podľa Armanda Punza má človek v divadle príležitosť tvoriť novú realitu, nový svet. Nestotožňuje sa s ideou divadla ako odrazu reality, pretože podľa neho limituje potenciál umenia. V realite sme všetci sami sebe väzením, a tak väznica je len metaforou niečoho, v čom žije každý z nás. Utopický svet slobody Armando Punzo vytvára cez kontrast s ľuďmi odsúdenými na trest odňatia slobody. Dnes už existuje architektonický projekt na stavbu divadla vo väznici vo Volterre a Armando Punzo na benátskom bienále dostal azda to najvýznamnejšie ocenenie – Zlatého leva za celoživotný prínos.

Spoločenský dopad divadelnej tvorby teda očividne nevyplýval vždy zo snahy tvorcov o angažované umenie. V tejto súvislosti možno napokon spomenúť Romea Castellucciho, jedného z najuznávanejších divadelníkov súčasnosti, a jeho *Oresteia*, v ktorej Agamemnóna stvárnil herec s Downovým syndrómom nie preto, že by tvorcovia filantropicky chceli dať priestor neurodiverzným osobám či upozorňovať na ich situáciu, ale preto, lebo človek s touto diagnózou ako jediný mohol doslova stelesniť to, čo Agamemnón predstavoval: kráľa a dokonalú obeť. Herec s Downovým syndrómom sa tak stal nenahraditeľnou súčasťou inscenácie a bol úplne zrovnoprávnený s ostatnými.

Akúkoľvek inakosť v kontexte divadla nemožno vnímať ako hendikep, naopak, herci ako Tiberio Fiorilli – tvorca známeho Scaramoucha, pravdepodobne trpiaci strabizmom – sa stali slávnymi práve vďaka fyziologickým anomáliám, ktoré by z nich v reálnom svete činili objekt posmechu, dehonestácie či ľútosti. Aj na základe uvedených príkladov sa zdá, že každý divadelný prejav, pokiaľ nie je vyprázdnený či konformný (pričom v takom prípade by sa však nemal nazývať divadlom), už zo svojej podstaty pôsobí na spoločnosť aj bez toho, aby bol zamýšľaný ako explicitne filantropický. Angažovanosť sa v divadle nevyklučuje s umeleckou kvalitou, no nemusí ju zaručovať. Preto má zmysel sa predovšetkým pýtať, ako divadlo udržiavať pri živote (podobne ako oheň) a nenechať ho ustrnúť v zafixovaných formách a definíciách. Nádej v nás môže vzbudiť vedomie, že divadlo v minulosti nikdy nikto nedokázal úplne potlačiť.

Literatúra

DE FILIPPO, Eduardo. *Cantata dei giorni dispari*. Torino : Einaudi, 1995. 548 s.

ECO, Umberto. *Skeptikové a těšitelé*. Přel. Zdeněk Frýbort. Praha : Nakladatelství Svoboda, 1995. 410 s. ISBN 80-205-0472-9.

FARRELL, Joseph. *Dario e Franca. La biografia della coppia Fo-Rame attraverso la storia italiana*, verzia e-book. Milano : Ledizioni, 2014. 422 s. ISBN 978-8867051571.

FERRONE, Siro. *La commedia dell'arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*. Torino : Einaudi, 2014. 411 s. ISBN 978-8806206512.

FO, Dario. *Posolstvo k Svetovému dňu divadla 27. 3. 2013* [online] [publikované 27. 3. 2013]. V slovenskom preklade dostupné <https://kultura.sme.sk/c/6749522/dario-fo-posolstvo-k-svetove-mu-dnu-divadla.html>

MEGALE, Teresa. *Paradigmi del comico. Studi sulla Commedia dell'Arte*. Roma : tab edizioni, 2023. 216 s. ISBN 978-88-9295-708-4.

PUNZO, Armando – MENNA, Rossella. *Un'idea più grande di me. Conversazioni con Rossella Menna*. Roma : Luca Sossella Editore, 2019. 399 s. ISBN 978-88-97356-89-9.

TESSARI, Roberto. *La commedia dell'arte. Genesi d'una società dello spettacolo*. Roma : Laterza, 2013. 272 s. ISBN 978-8858108673.

Prvotné zápasy o status umelca na našom území (1850 – 1922)

JAKUB MOLNÁR

Abstrakt: Štúdiá sa zaoberá historickým vývojom divadelnej legislatívy na našom území v rokoch 1850 – 1922. Príspevok nazerá na vznik moderného pojmu práce, ktorý zásadným spôsobom ovplyvnil divadlo ako inštitúciu, ekonomický model, pracovisko a formu organizácie. Zámerom je na základe stručnej enumerácie legislatívnych návrhov právnej úpravy divadla vystihnúť dobový diskurz o sociálnom, ekonomickom i politickom postavení scénického umenia v spoločnosti, so zreteľom na súvislosť legislatívy, vplyvu riaditeľov divadiel a foriem kolektívneho odporu ich zamestnancov a zamestnankýň.

Kľúčové slová: divadlo, divadelný zákon, kultúrna politika, cenzúra, práca

Cestu profesionalizácie, štandardizácie a legislatívneho uznania európskeho divadla ako formy práce započali reformy vzdelávacieho systému v druhej polovici 18. storočia, keď osvietenský teoretici nanovo definovali pojem divadla: v budúcnosti má slúžiť na výchovu a zlepšenie morálky. To v prvom rade znamenalo, že riaditelia divadiel mali potlačiť tie najvulgárnejšie vtipy a gestá, zakázať improvizáciu na javisku a udržiavaním systematickej prevádzky zabezpečiť dosiahnutie tohto vzdelávacieho cieľa. Zaviedli sa preto pravidelné skúšky. Už herec August Wilhelm Iffland si v roku 1784 v mannheimskom Národnom divadle všima: „Každý sa bude ochotnejšie zúčastňovať na prvej skúške, ak bude vedieť, že v prípade nepriazne osudu sa bude v skúškach pokračovať.“¹ V duchu osvietenstva vyžadoval od divadla precíznosť, kolektívnu súhru a pracovnú etiku počas i mimo skúšobného procesu. Nie náhodou zasa britský osvietenský kritik Joseph Richter metaforizoval divadlo v knihe *Obrazová galéria svetských neduhov* (1785) ako „hlavné koliesko vo veľkom stroji udržiavania štátu“.² Z ľudovej kočovnej zábavy pofidérnej povesti alebo dvornej kratochvíle šľachty skromnej spoločenskej

¹ MATZKE, A. *Arbeit am Theater : Eine Diskursgeschichte der Probe*. Bielefeld : [transcript], 2012, s. 20.

² HIML, P. Policejní dohled na divadlo v Praze a habsburské monarchii od sedmdesátých let 18. do třicátých let 19. století. In *Divadelní revue*, 2023, roč. 34, č. 3, s. 9.

hodnoty sa teda už koncom 18. storočia začínalo divadlo formovať ako verejne dostupné médium s pevnými pravidlami, plánmi a špecializovanou pracovnou náplňou kolektívneho prípravného procesu.

Túto tendenciu definitívne potvrdili revolučné roky 1848 – 1849, po ktorých monarchistické vlády v strednej Európe naštartovali dlhý zoznam sociálnych, politických a ekonomických reforiem. Zrušili poddanstvo, rozšírili volebné právo, aktualizovali občiansky a trestný zákonník a zdynamizovali cestu neregulovanému kapitalizmu. Spoločenský vývoj rakúsko-uhorskej monarchie druhej polovice 19. storočia prebiehal v podmienkach prechodu od manufaktúrneho štádia výroby k modernému továrenskému priemyslu. Presadením strojov do výroby, ktoré sa prekrylo s výrazným nárastom obyvateľstva a zrýchleným procesom urbanizácie, začal termín práca strácať charakter spoločného projektu, ktorou si ľudia dovtedy zaistovali elementárnu obživu a zamestnanie. Industrializácia z práce vytvorila značne kontrolovanú aktivitu, ktorá sa odohrávala počas presne stanoveného pracovného času v presne určených dňoch v týždni. Mimo týchto hodín a častí týždňa sa vytváral priestor pre voľný čas.³ Zdvihla sa životná úroveň, skrátila sa pracovná doba a vznikali nové špecializované profesie, ktoré potrebovali legislatívne ukotvenie a jasné pracovnoprávne pravidlá. Táto transformácia bola podmienená zvýšenou úlohou tzv. robotníckej triedy, ktorá tvorila jednu z kľúčových opôr liberalizačných tendencií voči meternichovskému systému a ktorá požadovala rovnoprávnejší pomer medzi tzv. pracovným a voľným časom v živote občana. Predovšetkým vo väčších industriálnych mestách sa práca prestala vnímať iba ako nástroj na dosiahnutie okamžitého materiálneho zisku, ale aj ako „obetavé nadšenie pre ideálny úspech“⁴. Pre monarchistické vlády znamenala nová definícia práce značné komplikácie. V záujme svojej legitimacy museli pracujúcemu obyvateľstvu ponúkať spoločensky a morálne akceptovateľné vyplnenie novovzniknutého voľného času. Objavuje sa dobrovoľníctvo ako činnosť vykonávaná mimo hlavného zamestnania, príp. reagujúce na vzrastajúci počet ľudí žijúcich v nedôstojných podmienkach rozmachu industrializácie, zavádzajú sa dovolenkové a rekreačné aktivity či športové súťaže, vznikajú prvé kaviarne, reštaurácie a salóny.⁵

³ CHORVÁT, I. – ŠAFR, J. (eds.). *Voľný čas, spoločnosť, kultúra : Česko – Slovensko*. Praha : SLON, 2019, s. 18.

⁴ MAYROVÁ, A. *Bídění : Proč společnost pohrdá nezaměstnanými, ale přesto je potřebuje*. Brno : Host, 2022, s. 61.

⁵ CHORVÁT, I. – ŠAFR, J. (eds.). *Voľný čas, spoločnosť, kultúra : Česko – Slovensko*. Praha : SLON, 2019,

Vznik divadelného priemyslu

Zmena charakteru práce a dopyt meštianskej spoločnosti po bohatom voľnočasovom vyžití vytvorili v Rakúsko-Uhorsku polovice 19. storočia priestor pre dovtedy nie príliš rozšírené komplexné aktivity – filantropiu.⁶ V stredoeurópskej historiografii sa filantropia (z gréckeho *philein* a *anhtropos* = láska k človeku) 19. storočia najčastejšie interpretuje ako altruistický čin vlastenectva za účelom zlepšiť všeobecnú úroveň vzdelania a kultúrnosti.⁷ S rozmachom voľnočasového vyžitia obyvateľstva sa aktivity filantropistov⁸ koncentrovali na podporu škôl, múzeí, knižníc, galérií, ale aj divadiel. Habsburská vláda zahrnula podporu umenia do štátneho rozpočtu a predovšetkým bohatí maďarskí, nemeckí a talianski obyvatelia (disponujúci oveľa priaznivejšími právami ako slovanské národy) si z filantropických aktivít spravili svoj hlavný zdroj budovania spoločenského statusu. Aj vďaka nim vystupuje od 50. rokov 19. storočia do popredia jeden charakteristický a podstatný jav: masová produkcia divadelnej činnosti.

Ak bolo divadlo do konca 18. storočia záležitosťou kočovných skupín alebo šľachty, od druhej polovice 19. storočia to boli veľkopodnikatelia. Vo svojich súkromných divadlách začali zavádzať pravidelný repertoár a prvé dochované interné smernice práce.⁹ Položili teda základy novej „kreatívnej triedy“ a odvetviu, ktoré neskôr Theodor Adorno a Max Horkheimer pomenujú ako kultúrny priemysel.¹⁰ Každá divadelná činnosť na území monarchie však vyvolávala protireakciu štátu. Čím viac súkromných divadiel vznikalo, tým konkrétnejšie rysy naberali právne intervencie do umeleckej autonómie. Najmä nemecké a rakúske cenzorské úrady¹¹ zavádzali opatrenia, ktoré priamo ovplyvnili prevádzku divad-

s. 18.

⁶ Iná situácia bola napríklad v Poľsku, kde koncept aristokratického mecenášstva bol zakorenený v tradičnom systéme hodnôt už v 15. storočí. Poľská šľachta svojimi filantropickými aktivitami reagovali primárne na nepriaznivú politiku pruskej vlády usilujúcej sa o germanizáciu. Viac In HLAVÁČKA, M. – POKORNÁ, M. – PAVLÍČEK, T. W. et al. *Collective and individual patronage and the culture of public donation in civil society in the 19th and 20th centuries in central Europe*. Praha : Historický ústav, 2010, s. 561-573.

⁷ Napríklad KOLIBOVÁ, H. – CHMELÁŘOVÁ, M. – VÁCLAVÍKOVÁ, A. – JUŘÍČKOVÁ, V. *Inkluzivní rozměr filantropických aktivit v regionálním kontextu*. Opava : Slezská univerzita v Opavě, 2015 alebo HLAVÁČKA, M. – POKORNÁ, M. – PAVLÍČEK, T. W. et al. *Collective and individual patronage and the culture of public donation in civil society in the 19th and 20th centuries in central Europe*. Praha : Historický ústav, 2010 a ďalšie.

⁸ Okrem šľachty to boli predovšetkým bohatí profesori, advokáti, lekári, inžinieri alebo knižní vydavatelia.

⁹ Nazývané aj ako služobné poriadky.

¹⁰ ADORNO, T. – HORKHEIMER, M. *Dialektika osvícenství*. Praha : Oikymen, 2009.

¹¹ KOLLÁROVÁ, I. Diela nemeckých dramatikov očami uhorských cenzorov na prelome 18. a 19. storočia. In *Slovenské divadlo*, 2024, roč. 72, č. 1, s. 5-20.

la, a tým aj práva a povinnosti zamestnancov. Cenzúra divadiel sa však spočiatku sústredila iba na kontrolu dramatických textov.¹² Až od začiatku 19. storočia vyžadovala predvídateľnosť a smernice vylučujúce akúkoľvek organizačnú či hereckú improvizáciu.¹³ Mestská správa bola zodpovedná za schvaľovanie a kontrolu divadelných predstavení a divadelní manažéri sa snažili ostať v nešpecifikovaných hraniciach slušnosti a morálky, aby zabránili zákazu predstavení, ktorý by im spôsobil finančnú stratu.

Prvé smernice práce

Prečo sa teda podnikatelia rozhodli investovať svoje peniaze do niečoho natoľko stratového a rizikového ako divadlo, a to v čase politickej cenzúry? Podľa britského autora Paula Valleyho by sme na filantropiu nemali hľadiť iba ako na altruistický čin podporujúci kultúrnosť a vzdelanosť. Hoci nespochybňuje, že filantropia ako prostriedok sociálnej a ekonomickej zmeny zohráva dôležitú úlohu v rozvoji spoločnosti a solidarity, zároveň zvyšuje vplyv na formovanie verejnej mienky a viacerými mechanizmami maximalizuje svoje zisky, či dokonca ohýba platné zákony, či lobbuje za legislatívne úpravy.¹⁴ Boli to veľkopodnikatelia, ktorí zohrali kľúčovú úlohu pri formovaní prvej divadelnej legislatívy na našom území a ktorých interné smernice prispeli k profesionalizácii práce divadelníka.

Prvé zmluvy s divadelnými podnikateľmi sa u nás dochovali v Bratislave, Košiciach, Trnave a Banskej Bystrici. Väčšina upravuje výšku a platnosť nájmu budovy, inventár divadla alebo pridelenie základných úloh jednotlivým zamestnancom. V Košiciach si taliansky podnikateľ Luigi Merelli prenajal sálu v rokoch 1840 – 1844. V nájomnej zmluve sa píše, že herci a herečky majú zakázané extemporovať a improvizovať. Ak však divadlo zorganizovalo benefičné predstavenie, celý výnos pripadol hercovi alebo herečke súboru, v prospech ktorého/ktorej

¹² Neskôr bola táto cenzúra vyčlenená ako samostatná oblasť. Aj neskoršia divadelná legislatíva bola rozdelená na divadelný zákon zahrňujúci prevádzku, produkciu, zamestnanecké práva a povinnosti a autorský zákon, pod ktorý spadali dramatickí autori.

¹³ Už v roku 1804 vydalo policajné riaditeľstvo v Prahe vnútroinštitucionálne predpisy Stavovského divadla, ktoré regulovali správanie v hľadisku i javisku, „aby nebol narušený pokoj a pozornosť publika“. Predpisy zahŕňali dopravné pravidlá, ktoré mali zaistiť nerušenú cirkuláciu osôb v okolí divadla pred predstavením aj po ňom. V divadle mal byť prítomný aj lekár a v prípade náhleho zranenia zamestnanca musel prevádzkovateľ vyčleniť miestnosť s posteľou a lekárničkou. Viac In HIML, P. Policejní dohled na divadlo v Praze a habsburské monarchii od sedmdesátých let 18. do třicátých let 19. století. In *Divadelní revue*, 2023, roč. 34, č. 3, s. 11.

¹⁴ VALLEY, P. *Philanthropy: from Aristotle to Zuckerberg*. London : Bloomsbury Publishing, 2020.

sa predstavenie konalo.¹⁵ Podrobnejšie informácie o pracovnej náplni ansámblu máme aj z Banskej Bystrice, kde v roku 1841 vznikol Baňsko-bystrický dvorný divadlo s riaditeľom Danielom Mangoldom. Zmluva predpisovala podrobné protipožiarne opatrenia, hrávalo sa približne 16-krát mesačne, často aj cez sviatky a bez príplatkov.¹⁶ Monarchistická vláda sa o sociálne, ekonomické alebo bezpečnostné podmienky zamestnancov týchto súkromných divadiel spočiatku vôbec nezaujímal. Dbala akurát na predpisy, ktoré mali byť „hrádzou proti despocii, neporiadku, prehánaniu a povrchnosti réžie, a na druhej strane hrádzou proti ledabylosti, nemravnostiam a vznetlivosti hercov.“¹⁷ Tento postoj vyjadroval vieru v účinnosť slobodnej trhovej ekonomiky charakterizovanú liberálnym heslom „*laissez faire, laissez passer*“. Štát sa zredukoval na ideologického dozorca, no v sociálnej oblasti pôsobil v minimálnej, zvyškovej miere „z dôvodu dávajúc prioritú individuálnym zmluvným vzťahom a inštitucionalizovanej filantropii.“¹⁸

Skombinoval sa tu duch osvietenскеj striedmosti a striktného formovania kultivovaného a umierneného druhu umenia s prijatím kapitalizmu ako ekonomického modelu. Ako poukázala aj nemecká teatrologička Erika Fischer-Lichte, „z hercov sa stali experti v oblasti produkcie výzoru a riaditelia divadiel vynikajúci výrobcovia majetku. No keďže herec produkuje len predpoklady, bez ktorých by sa človek bez peňazí nemohol stať osobnosťou, zatiaľ čo podnikateľ produkuje nadhodnotu, ktorá bezprostredne vytvára osobnosť, víťazstvo patrí podnikateľovi: to on je hlavným hrdinom meštianskej spoločnosti, absolútnou osobnosťou.“¹⁹ Herecký súbor polovice 19. storočia bol teda nepochybne podriadený divadelnému riaditeľovi, ktorý disponoval širokým rezervoárom politickej, ekonomickej a symbolickej moci. Podpisom kontraktu sa síce mnohí herci tešili spoločenskej prestíži, no boli vystavení pomerne slabému odmeňovaniu a *de facto* sa zaväzovali k absolútnej poslušnosti voči vedeniu divadla.

Nie je preto prekvapujúce, že prvá právna regulácia divadla na našom území nebola motivovaná sociálno-demokratickými pohnútkami, ale mocensko-ekono-

¹⁵ CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ, M. *Z divadelných počiatkov na Slovensku*. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1997, s. 124.

¹⁶ *Ibid.*, s. 128. Podobne cenné informácie o zamestnaneckých pomeroch získala česká historička Marie Bláhová, ktorá spracovala 125 zmlúv z rokov 1831 – 1852 z archívu Stavovského divadla.

¹⁷ DÜRINGER, P. J. – BARTHELS, H. L. *Theater-Lexikon: Theoretisch-practisches Handbuch für Vorstände, Mitglieder und Freunde des deutschen Theaters*. Leipzig : Wigand, 1841, S. 1151.

¹⁸ TKÁČ, V. *Odbory, zamestnávateľia, zamestnanecké rady : Európa, právo a prax*. Košice : PressPrint, 2004, s. 40.

¹⁹ FISCHER-LICHTE, E. *Dejiny drámy*. Bratislava : Divadelný ústav, 2004, s. 331.

mickými zámermi. Ministerstvo vnútra prijalo dňa 25. 11. 1850 zákon č. 454/1850 ríšskeho zákonníka, ktorý bol logickým krokom predstaviteľov policajného štátu, pretože im dával možnosť prakticky neobmedzenej kontroly nad každou divadelnou produkciou na území monarchie. Zákon rozpoznával divadelných podnikateľov z povolania a ochotníkov. Oprávnenia o divadelnej činnosti, nazývané divadelné koncesie, udeľoval buď guvernér, miestodržiteľ, alebo policajný riaditeľ okresnej správy, a to fyzickým osobám, odborníkom, „mravne spoľahlivým a kultúrne spôsobilým“. Úrady ich udeľovali na obdobie maximálne jedného roka, niekedy dokonca iba na jedno predstavenie, pričom ho mohli bez udania dôvodu odvolať. Vedľa zhody schváleného dramatického textu s jeho realizáciou mali štátne orgány kontrolovať slušnosť a mravnosť naštudovania. Porušenie tohto zákona sa trestalo finančnou pokutou alebo odňatím slobody. K zriadeniu stáleho divadla museli mať divadelníci potvrdenie od zvolenej vlády.²⁰ Tá mala poruke poradný zbor s kompetenciami určenými miestodržiteľom. Zo žiadostí sa automaticky vylučovali divadlá, ktoré chceli zobrazovať náboženské rituály či cirkevných hodnostárov, naštudovať hry o dosiaľ žijúcich osobnostiach alebo negatívne reflektovať spoločensko-politický stav v monarchii.

Po Rakúsko-uhorskom vyrovnaní v roku 1867 sa začal ekonomický a spoločenský vývoj v Uhorsku od rakúskych pomerov výrazne odlišovať. Keďže väčšina území Uhorska bola agrárna a budapeštianska vláda presadzovala politiku „jedného národa“, odrážali nariadenia o združovaní celkovú nerovnosť medzi rakúskymi, českými a uhorskými občanmi. Zatiaľ čo rakúsky parlament schválil v roku 1870 zákon o koalícnej slobode, umožňujúci, aby „spoločným zastavením práce vynútila sa mzda vyššia alebo vôbec lepšie podmienky pracovné“, nariadenia uhorského Ministerstva vnútra č. 1508/1875 o združovaní boli oveľa prísnejšie. Pre národnostné menšiny v Uhorsku, ktoré pracovali prevažne v baniach, na poliach alebo v továrňach, to znamenalo, že si mohli zakladať iba združenia s literárno-vzdelávacím charakterom, turistické či telovýchovné spolky.²¹ Slovenské kultúrne, osvetové a hospodárske spolky boli preto často jedinou platformou, ktoré poskytovali priestor pre artikuláciu demokratických a národných záujmov. Slovenskí divadelníci sa o zriadenie stáleho ochotníckeho divadla s pravidelnými

²⁰ Dekrét dvornej komory Rakúsko-uhorskej vlády § 70 zo dňa 26. 6. 1849 a § 14 a 41 zo dňa 14. 9. 1852.

²¹ Rozdielna životná úroveň neumožňovala bežným obyvateľom Uhorska intenzívnejšie sa združovať a využívať voľný čas. V roku 1878 bolo preto na území Uhorska zapísaných iba 3 995 spolkov, zatiaľ čo v Rakúsku až 11 017. Viac in PECZE, F. – BIANCHI, L. Spolkové a zhromažďovacie právo v Uhorsku za dualizmu so zreteľom na robotnícke a národnostné hnutie. In *Historický časopis*, 1963, roč. 11, č. 3, s. 389-397.

predstaveniami dlhodobo pokúšali, avšak márne. Ba naopak, regionálne uhorské orgány samé finančne podporovali také spolky, ktoré im následne slúžili ako nástroj prevýchovy inonárodných občanov uhorského štátu.²² Slovenskí ochotníci a ochotníčky pôsobili v dobročinnom a nestabilnom prostredí, často v nežiadľivých a provizórnych podmienkach pod tlakom politickej cenzúry a ich právny status sa nezlepšil ani po vzniku prvej Československej republiky v roku 1918.

Zákon v rukách súkromníkov

Aj napriek čiastočnej liberalizácii združovacieho práva a postupnému rozmachu odborového hnutia v celej rakúsko-uhorskej monarchii sa až do konca 19. storočia prvý divadelný zákon z roku 1850 výraznejšie nenovelizoval. Bohatí podnikatelia a riaditelia divadiel si preto mohli naďalej schvaľovať služobné poriadky prakticky na mieru. Dochované sú napríklad smernice rakúskeho úradníka a moravského kniežaťa Leopolda II. Lažanského (1854 – 1891),²³ ktorý na svojom zámku v českej Chyši spravoval divadlo v rokoch 1879 – 1880. Dočítame sa v nich o podrobnom systéme predaja lístkov, právomociach riaditeľa, zmluvách s hercami či pokutách a spôsobe skúšania inscenácie. Pre dejiny statusu umelca je dôležité, že smernice zahŕňali aj garderóbu, dekorácie či osvetlenie a upravovali aj pravidlá tzv. cirkulárov/obežníkov (ekvivalent dnešného fermanu). Pravidlá však boli striktné a vysoko hierarchické.

Lažanský mohol personál prepustiť prakticky za každý menší prehrešok, za nevhodné poznámky na adresu divadla či vyvolanie hádky počas skúšky. Počas skúšok bolo zakázané vtipkovať, smiať sa, rozprávať, piť či jesť, a to všetko pod hrozbou finančnej pokuty. Ak herec či herečka počas predstavenia spravili chybu (oneskorili výstup, vstúpili na javisko zo zlej strany, nemali dobre zapnutý kostým, predstúpili pred publikum príliš blízko a pod.), zaplatili pokutu podľa presnej tabuľky, vid' nižšie:

²² Spomeňme aspoň provládny Magyar szovetség (1873) alebo Hornouhorský všeobecno-vzdelávací spolok v Nitre (1882) či súkromné divadlá maďarských alebo nemeckých podnikateľov.

²³ V rokoch 1872 – 1886 vystupoval ako herec po divadlách v Rakúsko-Uhorsku a Nemecku. V rokoch 1887 – 1889 bol poslancom za Národnú stranu slobodomyselnú (Mladočechy) v Ríšskej rade.

IV. Všeobecná nařízení týkající se zkoušek

§. 24.

Při všech zkouškách, at' se konají na scéně nebo v místnosti k tomu určené, musí panovat absolutní ticho. Kdo by rušil zkoušku vtipkováním, smíchem, hlukem nebo slyšitelným hovorem za SCÉ-NOU, kdo tváří v tvář zkoušejícímu jí, pije, nebo se zabývá vedlejšími pracemi, zejména pletením či šitím, zaplatí pokutu od 12 krejcarů do 1 zlatého.²⁴

Tlak zdola

Ak sa štát neodhodlal riešiť pracovnoprávny status divadelného umelca, museli si divadelníci pomôcť sami. Začali tlmočiť sociálne a mzdové požiadavky zakladaním syndikátnej formy združovania. Prehistória kultúrnych odborov u nás vychádza z antiautoritárskeho krídla Prvej internacionály – od bakuninistov²⁵ a federalistov. Umelci – často v spolupráci so sociálnymi demokratmi – hľadali svoju doktrínu v priamej akcii či vytváraním tlaku na vládu. Už v roku 1863 vznikla Umelecká beseda v Prahe, vôbec prvá výrazná organizácia združujúca umelcov všetkých odborov. Beseda sa starala o vymáhanie autorských práv, poskytovala bezplatné vzdelávanie ženám, vydávala časopis, organizovala kultúrne podujatia a v neposlednom rade jej poprední členovia patrili k tzv. „generácii Národného divadla“. Od 70. rokov 19. storočia sa zdvihla vlna štrajkového hnutia a vplyvu sociálnej demokracie medzi odbormi a priemyselnými podnikmi. Uhorská vláda musela na upokojenie situácie prijať sociálne reformy, ktoré sa nepriamo dotkli aj života v divadle. Najprv v roku 1883 zriadila živnostenskú inšpekciu, ktorá mala byť odpoveďou na robotnícku požiadavku, aby sa zaviedla kontrola zdravotných a bezpečnostných pomerov pri práci. A keďže sa do divadiel čoraz častejšie začínala zavádzať elektrifikácia a nové technológie, reformy viedli napríklad k posunom vo výrobných procesoch dekorácií a v pracovných podmienkach technických zamestnancov. V Čechách platil od roku 1887 zákon č. 27, ktorý upravoval bezpečnostné normy a spôsob ich vymáhania.

Na Morave a Slovensku však obdobný zákon ustanovoval iba stavebný a požiarny poriadok, prípadne nariadenia politických a policajných úradov. Hoci ešte

²⁴ Státní oblastní archiv v Plzni, pobočka Klášter u Nepomuka, RA Lažanských – chyšská větev, pozůstalost Leopolda II. Lažanského. Služební řád pro členy Hraběcího zámeckého divadla Leopolda Lažanského, inv. č. 434.

²⁵ Přívrženci ideí revolucionára M. A. Bakunina.

na prelome 19. a 20. storočia neexistovala v Európe komplexnejšia divadelná legislatíva, ktorá by systematicky upravovala všetky divadelné profesie, práva a povinnosti, sú posledné dekády 19. storočia poznačené opakovaným úsilím o zlepšenie statusu umelca. Kompasom slúžiacim k orientácii týchto snáh na našom území je úzka spolupráca kultúrnych a odborových organizácií a sociálnej demokracie. Na mnohých miestach územia Rakúsko-Uhorska vznikali od 70. rokov robotnícke, spevácke, vzdelávacie či umelecké spolky, ktorých účelom bola členská výpomoc a tlmočenie sociálnych a ekonomických požiadaviek smerom na vládu. V roku 1885 založil český herec a režisér Jakub Vojta (1847 – 1903, Prozatímní a Národní divadlo) spolok s názvom Ústřední jednota českého herectví, ktorého poslaním bolo hmotne a sociálne zabezpečovať podmienky svojich členov-hercov. Spolupracoval s viedenským spolkom a sociálnodemokratickými poslancami, ktorí v roku 1888 predložili k interpelácii na Ríšskej rade návrh nového divadelného zákona. O rok neskôr (1. 4. 1889) sa liberálny sociálnodemokratický poslanec a člen predsedníctva Ríšskej rady Reinhart Schmidt (1838 – 1909) pokúšal prehlasovať dodatok k novele živnostenského zákona, ktorý by upravil aj právne normy hereckej profesie.²⁶ Katalyzátorom ďalších pokusov bolo rozšírenie úrazového poistenia zákonom č. 168 zo dňa 20. 7. 1894, v ktorom po prvýkrát museli zamestnávateľia poistiť „robotníkov, výkonných úradníkov a osoby hrajúce.“²⁷ O tri roky neskôr spisovateľ a riaditeľ dvorného divadla vo Viedni Max Burckhardt predložil „Návrh rakúskeho zákona divadelného“, ktorý podporila aj Ústředná jednota českého herectva. Návrh však v parlamente neprešiel.

Vypätá atmosféra v monarchii v dôsledku hospodárskej krízy 1900 – 1903 naštartovala celý zoznam štrajkov v celom štáte (robotníkov, železničiarov, baníkov, poľnohospodárov a i.), ktorý sa priamo dotkol aj divadelného ekosystému. Zamestnanci Národného divadla v Prahe sa 9. 2. 1901 otvorene postavili proti vtedajšiemu riaditeľovi Karlovi Kovařovičovi kvôli šikane na pracovisku a zlým platovým podmienkam. Ústředná jednota českého herectva s podporou viedenského spolku a novovzniknutého Zväzu telocvičných jednôt pod ideovým vplyvom Československej sociálnodemokratickej robotníckej strany sa v roku 1903 opätovne pokúsila predložiť svoj návrh divadelného zákona. Iniciátori rozposlali

²⁶ Stenografické správy o rokovaníach Ríšskeho snemu. VII. volebné obdobie. IV. zasadnutie 1888/89. Dostupné online

http://www.reichstagsprotocole.de/Pers_bsb00018653_000183.

²⁷ Úrazové pojišťování dělnictva I, Sbíрка příslušných zákonů, platných ve státě Česko-slovenském, vydaných od 28. prosince 1887 do 10. dubna 1919. Praha : Pražská akciová tiskárna, 1919, s. 47..

dotazník divadlám a divadelným skupinám, ktorí sa mali vyjadriť, čo ich trápi a čo potrebujú. Na pôdoryse tohto prieskumu následne predložil niekdajší člen Ústredného výboru Českej štátnej kultúrnej rady (1893 – 1900) a referent národnohospodárskeho výboru českej národnosti Karl Urban (1855 – 1940) návrh, ktorý sa pokúšal vymedziť pojem divadelnej organizácie, policajné, stavebné, požiarne, bezpečnostné a hygienické normy, ako aj zamestnávanie detí v divadle. Ďalej otvoril otázku o komerčných divadlách a cenzúre, zriadení divadelných škôl a agentúr. V roku 1909 ho podporil ríšsky poslanec Julius Ofner (1845 – 1924), ktorý návrh dotlačil až do rokovacieho procesu.²⁸ V rozprave kritizoval monopol súkromných divadiel, ktoré diktovali pracovné podmienky svojim zamestnancom a démonizovali občiansko-kultúrne organizácie ako „kartelové zväzy“.²⁹ Do poslaneckej snemovne boli následne v dňoch 16. – 18. 3. 1911 pozvaní zástupcovia divadiel (avšak nie jednotlivci a bežní zamestnanci a zamestnankyne), ktorí mali návrh prerokovať. Dňa 12. 12. 1912 prijala vláda „nezáväznú zásadu zákonnej úpravy verejno- a súkromnoprávných pomerov divadelných a podobných podnikov“, ktoré sa zdali byť sľubnou udalosťou ďalšieho liberalizačného vývoja. Tlakom divadelných podnikateľov však prešli iba niektoré body týkajúce sa koncesie, cenzúry a hereckých zmlúv. Na oplátku riaditelia súkromných divadiel požadovali od mestských samospráv, aby im finančne vypo-máhali s účtami za elektrinu, kúrenie, vodu a poistenie, ako aj s honorármi pre divadelných maliarov, stolárov, nočných strážnikov a technicko-administratívny personál. Rokovania mali pokračovať aj v roku 1913 – 1914, avšak vypuknutie prvej svetovej vojny ďalšie snahy definitívne zabrzdilo.

Vojna a divadlo na druhej kol'aji

Počas vojnového konfliktu sa aktivita divadelníctva na území monarchie takmer načisto utlmila. Odborové a kultúrne organizácie nasadili všetky prostriedky, aby umožnili svojim členom prežiť neľahkú dobu. Podporovali rodiny padlých, bránili zamestnancov proti ofenzíve zamestnávateľov, ktorí vo vojnovom stave zneužívali obmedzovanie ťažko vydobytých demokratických práv.

²⁸ In Pro právní vědu, roč. 1921, č. 2-4, s. 182.

²⁹ SCHWARZ, A. *Historische Entwicklung und aktueller Stand des Schauspielersrechts*, Viedeň : ÖGB Verlag, 2005, s. 78.

Po vzniku Československej republiky nastala u nás priam erupcia divadelných inscenácií. Avšak ani vznik demokratického štátu nepodnietil kultúrnu politiku k systematickým riešeniam divadelnej legislatívy. Ťažisko iniciatív prebrali opäť neštátne organizácie ako Združenie stálych divadiel českých a moravských, Zväz divadelných riaditeľov v Prahe, Ústredná jednota českého herectva, Únia československých hudobníkov v Prahe, Ústredná Matica divadelného ochotníctva československého v Prahe, Zväz udržiavateľov nemeckých divadiel v Brne, Riadiateľský zväz nemeckých správcov divadiel v Brne, Zväz nemeckých zriadencov divadelných v Československej republike v Brne, Zväz hudobníkov Československej republiky v Karlových Varoch atď. Na Slovensku síce vzniklo v roku 1920 Slovenské národné divadlo, no nemalo dostatočný politický výtlak a podporu politickej reprezentácie. Až Ústredie slovenských ochotníckych divadiel v spolupráci s Robotníckou telovýchovnou jednotou v roku 1922 začalo hájiť záujmy umeleckých aktérov. Bojkotovalo napríklad vymáhanie mimoriadnych poplatkov politickými správami pri povoľovaní divadelných predstavení.³⁰ „Podriadené úrady nech sú upovedomené, aby od korporácií, sledujúcich vzdelávacie, všeužitočné a pod. účely, pokiaľ usporiadajú podniky v prospech svojich štátnych účelov, nevyberali žiadnych zvláštnych venovaní v prospech miestnych fondov chudobných podľa tohoto výnosu.“³¹ Štát od dane z obratu oslobodil aj bábkové divadlá. Málo známou kapitolou povojnových zápasov o status umelca sú aktivity kultúrnych organizácií a zväzov na obranu ohrozenej slobody slova, ktorá sa stala témou v rokoch 1921 – 1923 a 1923 – 1925.

Určitým míľnikom bol ostro sledovaný súdny proces s Karlom Kašlerom a Vlastom Burianom, ktorí boli na jeseň 1921 obžalovaní za „karikovanie klerikálov a ich zbožné kejkle.“³² Obaja herci boli odsúdení k jednoročnému podmienenému trestu ôsmich dní väzenia. V roku 1922 Ministerstvo vnútra ČSR pripravovalo zákon obmedzujúci slobodu prejavu, ktorý po úspešnom atentáte na ministra financií Aloisa Rašína 5. januára 1923 bol v atmosfére strachu a mediálnej hystérie nakoniec prijatý. Išlo o mimoriadne represívny zákon s „gumovými“ formuláciami umožňujúcimi efektívne prenasledovanie opozičných názorov a rušenie divadelných predstavení policajnými kapitánmi.³³

³⁰ Táto smernica bola platná od 16. 7. 1920 a oprávňovala okresné úrady nadiktovať ochotníckym súborom poplatok v prospech rôznych verejných fondov.

³¹ In *Spartakus*, roč. 2, č. 4, 1. 4. 1923, s. 23 – 24.

³² LAHULEK-FALTYS, Z. *Jak jsem žil bez boha*. Praha : Nakladatelství politické literatury, 1963, s. 122.

³³ In *Spartakus*, roč. 3, č. 6, 1. 6. 1924, s. 13.

Záver

Hoci už slovenskí divadelníci a divadelníčky mohli v Československej republike tvoriť a združovať sa v rôznych organizáciách bez hrozby odňatia slobody ako v monarchii, právna úprava statusu umelca ostala ležať ladom celé ďalšie dekády. Československá vláda sa zmožla akurát na pár kozmetických úprav, napríklad zákon zakazujúci zamestnávanie detí pri verejných produkciách a divadelných predstaveniach. Úrad mohol udeliť výnimku, iba ak sa preukáže vyučovací charakter divadla.³⁴ Zásadnejšia zmena právnej úpravy divadla bola postavená až na dekrétach Revolučnej odborovej rady divadelníkov vedenej Miroslavom Kouřilom v roku 1945. Tie však boli predzvesťou divadelného zákona (Zákon č. 32/1948 Sb.), ktorý síce zlepšil právne postavenie divadelníka, no zároveň vytvoril patologický vzťah komunistického štátu a divadelného života a divadlo určil ako národný kultúrny nástroj so socialistickým poslaním. Povereníctvo školstva a osvety zriadilo Divadelnú propagačnú komisiu. Zmenilo sa vedenie vo viacerých organizáciách a Ústredie slovenských ochotníckych divadiel sa muselo začleniť do Matice slovenskej, čo *de facto* znamenalo jeho likvidáciu. Tento zákon platil až do roku 1957 (Zákon 55/1957 Sb.), keď bol nahradený jemnejšou verziou, ktorá zrušila faktickú centralizáciu riadenia divadiel odsunutím tejto kompetencie na úroveň Krajských národných výborov. Divadelný zákon bol následne ešte niekoľkokrát novelizovaný (1972, 1989), pričom sa zamestnancom divadiel rozšírili sociálne a ekonomické zábezpeky, platené kurzy či tzv. odborárske rekreácie. Štát však naďalej kontroloval repertoár, všetky predstavenia hrané mimo určeného divadelného priestoru i samotné divadlá.³⁵

Naše skromné rezíduá z prvých zápasov o divadelnú legislatívu na našom území v rokoch 1850 – 1922 potvrdzujú, že to boli práve rôzne združenia a organizácie napojené na rané odborárske hnutie, ktoré hájili práva a záujmy zamestnancov divadiel. Štátna kultúrna politika rakúsko-uhorskej monarchie sa v prípade divadelnej legislatívy riadila pravidlami priemyselného kapitalizmu a upevňovania politickej moci. To, o čo sa prvá divadelná legislatíva z roku 1850 a jej neskoršie mutácie usilovala, bolo poskytnúť biznismenom monopol na poskytovanie špecializovaných služieb čoraz masovejšej robotníckej triede, no zá-

³⁴ Sbíрка zákonů a nařízení státu československého, 17. 7. 1919, č. 420.

³⁵ KLUSOVÁ, M. *Revoluce a právní úprava divadla*. In Kotásek, J. – Bejček, J. – Kratochvíl, V. – Rozehnalová, N. – Mrkvyňka, P. – Hurdík, J. – Polčák, R. – Šabata, J. *Dny práva 2012 – Days of Law 2012*. Brno : Masarykova univerzita, 2013, s. 627 – 637.

roven zabezpečiť prostredníctvom kontroly a regulácie vplyv na tieto aktivity. V slovenskej teatrológii dosiaľ neexistujú takmer žiadne systematické výskumy k téme teórie a histórie statusu umelca, divadla ako práce a organizačných štruktúr s divadelnou estetikou. Myslím také, ktoré sa nesústredia iba na konkrétne metódy, osobnosti, inscenácie či inštitúcie, ale venovali sa kontextuálnemu vývoju a tendenciám. V tieni aj súčasných ideologických zásahov politickej garnitúry je preto potrebné, aby sa prekonal chiméra o pracovníkoch a pracovníčkach v divadle ako o nezávislých individualitách a začalo sa diskutovať o platformách spolupráce a kolektívneho vyjednávania.

Literatúra

Knihy

ADORNO, Theodor W. – HORKHEIMER, Max. *Dialektika osvícenství*. Přel. Michael Hauser, Milan Váňa. Praha : Oikoymenh, 2009. 248 s. ISBN 978-80-7298-267-7.

CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ, Milena. *Z divadelných počiatkov na Slovensku*. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1997. 180 s. ISBN 80-85455-29-3.

DÜRINGER Philipp Jakob – BARTHELS, Heinrich Ludwig. *Theater-Lexikon : Theoretisch-practisches Handbuch für Vorstände, Mitglieder und Freunde des deutschen Theaters*. Leipzig : Wigand, 1841. 1181 s.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Dejiny drámy*. Prel. Adam Bžoch. Bratislava : Divadelný ústav, 2004. 521 s. ISBN 80-88987-47-4.

HLAVAČKA, Milan – POKORNÁ, Magdaléna – PAVLÍČEK, Tomáš W. et al. *Collective and individual patronage and the culture of public donation in civil society in the 19th and 20th centuries in central Europe*. Praha : Historický ústav, 2010. 618 s. ISBN 978-80-7286-163-7.

CHORVÁT, Ivan – ŠAFR Jiří (eds.). *Volný čas, společnost, kultura : Česko – Slovensko*. Praha : SLON, 2019. 248 s. ISBN 978-80-7419-270-8.

KLUSOŇOVÁ, Markéta. Revoluce a právní úprava divadla. In KOTÁSEK, Josef – BEJČEK, Josef – KRATOCHVÍL, Vladimír – ROZEHNALOVÁ, Naděžda – MRKÝVKA, Petr – HURDÍK, Jan – POLČÁK, Radim – ŠABATA, Jan (eds.). *Dny práva 2012 – Days of Law 2012*. Brno : Masarykova univerzita, 2013, s. 627-637. ISBN 978-80-210-6319-8.

KOLIBOVÁ, Helena – CHMELÁŘOVÁ, Magdaléna – VÁCLAVÍKOVÁ, Anna – JUŘÍČKOVÁ, Věra. *Inkluzivní rozměr filantropických aktivit v regionálním kontextu*. Opava : Slezská univerzita v Opavě, 2015. 155 s. ISBN 978-80-7510-142-6.

LAHULEK-FALTYS, Zdeněk. *Jak jsem žil bez boha*. Praha : Nakladatelství politické literatury, 1963. 238 s.

MATZKE, Annemarie. *Arbeit am Theater : Eine Diskursgeschichte der Probe*. Bielefeld : [transcript], 2012. 314 s. ISBN 978-3-8376-2045-0.

MAYROVÁ, Anna. *Bídníci : Proč společnost pohrdá nezaměstnanými, ale přesto je potřebuje*. Přel. Zuzana Schwarzová. Brno : Host, 2022. 223 s. ISBN 978-80-275-1038-2.

SCHWARZ, Andrea. *Historische Entwicklung und aktueller Stand des Schauspielersrechts*, Viedeň : ÖGB Verlag, 2005. 200 s. ISBN 3-7035-1037-4.

TKÁČ, Vojtech. *Odbory, zamestnávateľia, zamestnanecké rady: Európa, právo a prax*. Košice : PressPrint, 2004. 354 s. ISBN 80-89084-13-3.

VALLELY, Paul. *Philanthropy: from Aristotle to Zuckerberg*. London : Bloomsbury Publishing, 2020. 768 s. ISBN 978-14-72920-12-6.

Články, internetové zdroje

HIML, Pavel. Policejní dohled na divadlo v Praze a habsburské monarchii od sedmdesátých let 18. do třicátých let 19. století. In *Divadelní revue*, 2023, roč. 34, č. 3, s. 8-29.

KOLLÁROVÁ, Ivona. Diela nemeckých dramatikov očami uhorských cenzorov na prelome 18. a 19. storočia. In *Slovenské divadlo*, 2024, roč. 72, č. 1, s. 5-20.

MOLNÁR, Jakub. Život vo vyčerpanom systéme: Práca v slovenskom divadle (III. časť). In *Kapitál*, roč. 7, č. 4, 18. 4. 2024. ISSN 2585-7851.

PECZE, Ferenc – BIANCHI, Leonard. Spolkové a zhromažďovacie právo v Uhorsku za dualizmu so zreteľom na robotnícke a národnostné hnutie. In *Historický časopis*, 1963, roč. 11, č. 3, s. 389-397.

Pro právní vědu, roč. 1921, č. 2-4, s. 182.

Spartakus, roč. 2, č. 4, 1. 4. 1923, s. 23-24.

Spartakus, roč. 3, č. 6, 1. 6. 1924, s. 13.

Státní oblastní archiv v Plzni, pobočka Klášter u Nepomuka, RA Lažanských – chyšská větev, pozostalost' Leopolda II. Lažanského, Služební řád pro členy Hraběcího zámeckého divadla Leopolda Lažanského, inv. č. 434.

Stenografické správy o rokovaniach Ríšskeho snemu. VII. volebné obdobie. IV. zasadnutie 1888/89. Dostupné online http://www.reichstagsprotocole.de/Pers_bsb00018653_000183

Zákony

Dekrét dvornej komory Rakúsko-uhorskej vlády § 70 zo dňa 26. 6. 1849 a §14 a 41 zo dňa 14. 9. 1852.

Sbírka zákonů a nařízení státu československého, 17. 7. 1919, č. 420.

Úrazové pojišťování dělnictva I, Sbírka příslušných zákonů, platných ve státě Česko-slovenském, vydaných od 28. prosince 1887 do 10. dubna 1919. Praha : Pražská akciová tiskárna, 1919, s. 47.

Inklúzia v divadelnej praxi ako forma kultúrneho dialógu na príklade Medzinárodného dobročinného festivalu KAZ.KAR.

ANDRIJ SENDECKYJ

Abstrakt: Príspevok sa zaoberá kultúrnym dialógom v divadelnej praxi, pričom sa sústreďuje na aktívne zapojenie osôb so špeciálnymi potrebami. Opiera sa o komplexnú metodiku, ktorá zahŕňa systémovú, formálnu, historicko-komparatívnu, štrukturálno-funkčnú, ako aj kultúrnu a politickú analýzu. Cieľom je preskúmať možnosti inklúzie v divadelnom umení. Dobročinné I'vovské trienále – Medzinárodný dobročinný festival KAZ.KAR. – slúži ako príklad rôznych podôb inklúzie, či už univerzálnej, alebo inklúzie divákov, hercov, remeselných pracovníkov a inštitúcií. Na inklúzii je postavená väčšina festivalových programových podujatí.

Organizátori aktívne spolupracujú s detskými domovmi a internátnymi školami, aby ich zverencov zapojili do aktivít, ktoré sa zameriavajú na fenomén rozprávok. Táto štúdia sa venuje aj konkrétnym prevádzkovým aspektom trienále a poukazuje na jeho jedinečnosť a inkluzívnosť. Upozorňuje na rolu mimovládnych organizácií a kultúrnych elít, najmä tých, ktoré sa podieľajú na festivale KAZ.KAR., ako aktívnych účastníkov kultúrnej diplomacie. Autor navrhuje, ako by sa dala táto inkluzívna prax rozšíriť, a dokazuje, že Medzinárodný dobročinný festival KAZ.KAR. je významným kultúrnym ambasádorom, ktorý pomáha vytvárať pozitívny obraz Ukrajiny v medzinárodnom spoločenstve.

Kľúčové slová: typy inklúzie, divadelná prax, kultúrny dialóg, kultúrna diplomacia, medzinárodná komunikácia, dobročinný festival

Úvod

Napriek zložitým politickým, ekonomickým, vojenským, environmentálnym, epidemiologickým a iným významným udalostiam v súčasnej globálnej spoločnosti sa každý myslíaci jedinec snaží zachovať pragmatický postoj, ďalej pestovať ideály humanizmu a dodržiavať etické normy. K morálnemu jadrú osobnosti patrí vnútorná potreba dobročinnosti, pomoci tým, ktorí ju môžu z rôznych dô-

vodov potrebovať. Súcit nie je len prejavom premyslenej ľudskej láskavosti, ale dotýka sa nás aj emocionálne a duševne, a ponúka nádej tým, ktorí si zúfajú.

Filantropia je v humanitných vedách, najmä v sociológii, kulturológii, antropológii, politológii a psychoanalýze odjakživa relevantným predmetom výskumu. Ľudstvo totiž aj napriek často nelogickému, nezmyselnému, tvrdému a krutému počinaniu niektorých jedincov vždy odhodlane háji dobročinnosť a znásobuje príklady dobrej vôle. Svedčí o tom spektrum pozorovaných javov, od individuálnych motivácií vychádzajúcich z kordocentrizmu až po humánne doktríny mnohých etnických komunít.

V navrhovanom výskume dobročinnosti majú prominentné zastúpenie kultúrne a umelecké podujatia s účasťou osôb, ktoré si vyžadujú osobitnú pozornosť spoločnosti. Patria medzi ne najmä dobročinné festivaly, ktoré uplatňujú inkluzívne opatrenia aj vo vzťahu k divadelnej komunite.

Analyza najnovších štúdií a publikácií. Kultúrny dialóg je potrebným procesom, ktorý je prítomný takmer vo všetkých aspektoch spoločensky aktívneho života. Ostáva neustále relevantný pre akademický výskum najmä v oblasti humanitných vied. Štúdium jeho otázok sa môže zamerať okrem iného na konkrétny časový úsek, zemepisný záber a účasť hercov – sprostredkovateľov na týchto procesoch. Vedecká oblasť štúdia kultúrneho dialógu je preto obrovská.

Kultúrny dialóg, kritický vektor kultúrnej diplomacie, je prítomný najmä v pôsobení medzinárodných festivalov (Kučmyj, 2015; Sendeckyj, 2012b; Sendeckyj, 2022c). Festival slúži inklúzii a komplementárnosti, je médiom kultúrneho transferu a predovšetkým nástrojom kultúrnej diplomacie s jej typickou „mäkkou mocou“ vplyvu (Nye, 2004; Pic, 2013; Prociuk, 2016; Sendeckyj, 2021a).

Na účely tejto štúdie sa využila analýza zistení o tom, ako sa ľudské pôsobenie prejavuje v medzinárodných diplomatických vzťahoch (politológia, medzinárodné vzťahy), v komunikácii inštitúcií vrátane tej inkluzívnej (sociológia, kulturológia, pedagogika) a v divadelnej praxi (teatrológia). Téma tohto vedeckého výskumu sa vzťahuje na niekoľko vedeckých špecializácií, a preto táto štúdia uplatňuje interdisciplinárny prístup s rozsiahlym bibliografickým aparátom, ktorý tu nebolo možné zohľadniť v plnom rozsahu. Treba však spomenúť konkrétne vedecké diela, ktoré odrážajú podstatu tohto výskumu a vystihujú jeho vedeckú novosť.

Všeobecné teoretické práce z oblasti politológie a kulturológie pomohli určiť rámec navrhovaného vedeckého výskumu a pochopiť súčasnú politickú situáciu

a medzikultúrnu výmenu (Rubanov, 2009; Herčanivska, 2017; Otreško, 2021). Teoretický vývoj v politológii, sociológii a medzinárodných vzťahoch v kontexte kultúrnej diplomacie sa stali jedinečným vektorom v hľadaní algoritmu vzájomného porozumenia spoločenských skupín (Berkeley, 2014; Nye, 2004; Nye, 2010; Goff, 2013; Hucal, 2015; Musijenko, 2015; Bocker... & Wojciechowska, 2016; Musijenko, 2016; Prociuk, 2016; Rozumna, 2016; Rževska, 2018; Suchol'ska & Klymčuk, 2022; Chomenska & Ivaščuk, 2023).

Pre túto štúdiu boli užitočné vedecké publikácie vyzdvihujúce osobitosti divadelnej praxe (Krochmal'nyj & Krochmal'na, 2020; Soboljevskaja, 2021). Overili sa aj niektoré osobné postrehy a hypotézy uverejnené v starších článkoch autora (Sendeckyj, 2022a; Sendecykj, 2022; Sendetskyj, 2023; Sendecykj, 2023). Pri výskume sa napríklad potvrdilo, že kultúrne elity mimovládnych inštitúcií sú pri nadväzovaní kultúrneho dialógu aktívnejšie. Tento fakt vyplýva zo zánietenia iniciátorov pre nadväzovanie kultúrneho dialógu, kým štátnym zamestnancom takýto zápal skôr chýba.

Autor opiera výsledky výskumu hlavne o praktický materiál zhromaždený v priebehu Medzinárodného dobročinného rozprávkového festivalu KAZ.KAR. Analýza inklúzie osôb so špeciálnymi potrebami v rámci tohto kultúrneho podujatia je uverejnená prvýkrát, čo dokazuje *vedeckú novosť* tohto materiálu a jeho praktický význam.

Cieľom výskumu je analyzovať možnosti inklúzie v divadelnej praxi ako formu kultúrneho dialógu. Predmetom výskumu je proces integrácie ľudí so špeciálnymi potrebami do kultúrnych podujatí na medzinárodnej úrovni. Na dosiahnutie tohto cieľa si autor výskumu stanovil konkrétne úlohy: analyticky preskúmať publikácie súvisiace so skúmaným problémom; použiť ako príklad významné kultúrne a umelecké podujatie – Medzinárodný dobročinný rozprávkový festival (trienále) KAZ.KAR.; opísať jeho inkluzívny program, najmä divadelnú prax, a definovať, ako by sa dali takéto podujatia ďalej rozvinúť.

Prezentácia hlavného materiálu

Výnimočná povaha rozprávkového festivalu KAZ.KAR. Medzinárodný dobročinný rozprávkový festival KAZ.KAR. sa koná na Ukrajine každé tri roky, čiže ako trienále, a prebieha päť dní na rôznych miestach vo Ľvove. Ide o divadelnú

prehliadku rôznych interpretácií ľudových a pôvodných rozprávok pre deti aj dospelých. Festival bol založený v roku 2005 a na organizácii jeho prvého ročníka v roku 2006 sa podieľali verejná organizácia Centrum kultúrno-umeleckých iniciatív, Ľvovská regionálna dobročinná nadácia Torba a Ľvovské autorské dramatické divadlo ScenA8 (ktoré pôsobilo do roku 2020 spolu so vzdelávacím divadelným laboratóriom pod spoločným názvom Spirograph) (Sendeckyj, 2021a). Ľvovská regionálna dobročinná nadácia Torba je známa v regióne iniciovaním a realizovaním rôznych dobročinných programov a projektov zameraných na podporu a popularizáciu kultúry a umenia v oblasti vzdelávania a vedeckého výskumu (Havrylovyč, 2023). Ľvovské divadlo ScenA8, ktoré slúži ako stály tvorivý priestor zameraný na verejnú podporu dobročinných podujatí a programov najmä v oblasti divadelného umenia, sa aktívne organizačne podieľalo na všetkých etapách prípravy a realizácie tohto festivalu.

Rozprávkový festival KAZ.KAR. má za sebou úctyhodnú históriu, keďže v roku 2026 oslávi už 20 rokov od svojho vzniku. Konal sa vo Ľvove v rokoch 2006, 2008, 2013, 2016 a 2019 (Mižnarodnyj blahodijnyj festyval' kazok KAZ.KAR., 2019) a originálnu víziu rozprávky ako umeleckej formy bez vekových obmedzení určenej deťom aj dospelým na ňom predviedli účastníci z Bieloruska, Česka, Číny, Ekvádoru, Francúzska, Holandska, Iránu, Izraela, Japonska, Kostariky, Litvy, Mexika, Nemecka, Nigérie, Poľska, Slovenska, Spojeného kráľovstva, Sýrie, Španielska, Talianska a USA. Tento úctyhodný počet zúčastnených krajín svedčí o širokom kultúrnom dialógu z iniciatívy nielen vládnych inštitúcií, ale predovšetkým verejnej organizácie. Dá sa preto predpokladať, že mimovládne inštitúcie/organizácie sú výrazne efektívnejšie v medzinárodnej komunikácii, žiaľ, väčšinou bez finančnej podpory vlády na štátnej či miestnej úrovni.

Treba povedať, že mimovládny kultúrny sektor na Ukrajine je najvplyvnejším medzinárodným médiom a ambasádorom dobrej vôle. Od roku 2024 však aj vláda výrazne zintenzívnila úsilie o vytvorenie pozitívneho obrazu Ukrajiny vo svete prostredníctvom kultúrneho a umeleckého pôsobenia, podujatí a programov. Hlavný podiel na medzinárodnom kultúrnom dialógu však nesie tretí sektor (mimovládne organizácie), ako aj kultúrne a vedecké elity.

Organizačný výbor aktuálne rokuje o možnosti usporiadať ďalší ročník v roku 2025. Je tu však jeden zásadný problém: brutálna rusko-ukrajinská vojna, ktorá sa začala vo februári 2014, trvá dodnes a prináša čoraz hrozivejšie prognózy nielen pre Ukrajinu, ale pre celú Európu, keďže sa môže vystupňovať do globálneho

ozbrojeného konfliktu. Táto vojensko-politická situácia je ubíjajúca a bola hlavným dôvodom, prečo sa musel Medzinárodný dobročinný rozprávkový festival dvakrát zrušiť.

Na pozadí reálnej vojenskej hrozby sú potreba, úspech a užitočnosť prvý piatich ročníkov Medzinárodného dobročinného rozprávkového festivalu KAZ.KAR., ktoré sa konali v rokoch 2006 až 2019, o to zjavnejšie. Počas festivalu organizátori poskytujú komunikačné platformy v rôznych tvorivých podobách, ktorými propagujú rozprávku ako základný tvorivý žáner v divadelnom, tanečnom a vizuálnom umení, či už v podobe karnevalových kostýmov, alebo autorského čítania. Neoddeliteľnou súčasťou festivalu je vedecká konferencia s diskusiami na dve kľúčové témy: „Fenomén rozprávky v kognitívnom a vzdelávacom procese spoločnosti“ a „Moderná vizualizácia rozprávok: kniha, scéna, animácia“. Žiadne iné medzinárodné umelecké podujatie na Ukrajine v takom rozsahu neprezentuje tvorcov, ktorí sa venujú výskumu, interpretácii a popularizácii fenoménu rozprávky. Táto výlučnosť definuje danú umeleckú platformu ako medzinárodného kultúrneho sprostredkovateľa. Okrem tejto jedinečnej charakteristiky trienále KAZ.KAR. tiež rôznymi spôsobmi aktívne zapája svojich účastníkov.

Inkluzívna povaha rozprávkového festivalu KAZ.KAR.

Univerzálne zameranie. Jedným z hlavných cieľov festivalu je nabúrať stereotyp, že rozprávky sú výlučne pre deti. Celý projekt sa preto nesie v duchu hesla „Rozprávky: umenie bez vekových hraníc“ a podporuje účasť rôznych vekových skupín v snahe zmeniť tento zakorenený spoločenský stereotyp (Sendeckyj, 2022b). Heslo podujatia je tiež adresované všetkým typom komunít, ktoré spoločnosť tvorí väčšinou na základe rôznej charakteristiky. Idea tohto medzinárodného umeleckého projektu sprostredkúva myšlienku, že rozprávky zjednocujú všetkých príjemcov bez výnimky. Tento prístup je príkladom *univerzálnej inklúzie festivalu KAZ.KAR.*

Inklúzia obecnstva. KAZ.KAR. je osobitným podujatím zameraným na divadelnú prax, ktoré aktívne zapája deti bez rodičovskej starostlivosti a osoby so špeciálnymi potrebami. Keďže špeciálne zariadenia pre takéto osoby sa väčšinou nachádzajú mimo Lvova, epicentra festivalových podujatí, organizačný výbor dohliada na celú logistiku ich návštevy, poskytuje im dopravu, stravovanie, tvorivé

dielne a tiež darčeky ako pamiatku na ich účasť na tejto rozprávkovej udalosti. Integrované programy tvorivého rozvoja majú za cieľ naplno zapojiť týchto členov spoločnosti, ktorí potrebujú najviac pozornosti a podpory, do festivalových osláv inšpirovaných umením ako prostriedkom sebakomunikácie a šíriť pozitívne emócie ako kľúčový stimul pre spoločenskú adaptáciu a dôveru v ich ambície.

Uvedené spoločenské kategórie účastníkov sa aktívne podieľajú na rôznych programových podujatiach: predstaveniach, literárnom čítaní a výklade rozprávkových textov. Dospelí aj mladí hostia môžu netradičnými výtvarnými technikami zachytiť postavy alebo príbehy z hier, ktoré videli. Organizátori tieto kresby uchovávajú do ďalšieho ročníka festivalu, keď sa vystavia vo výstavných priestoroch a uverejnia vo vedecko-populárnom zborníku vydávanom pri príležitosti festivalu. Ide tu o jedinečné odovzdanie dojmov z festivalu návštevníkmi jedného ročníka účastníkom ďalšieho, čím sa po troch rokoch odovzdáva chronologická umelecká štafeta ako kultúrne prepojenie-dialóg, ktorý symbolicky potvrdzuje koncept trienále a kultivuje základný aspekt medzinárodného dialógu – kultúru pamäti.

Inklúzia hercov. Ako už bolo povedané, festival nemá žiadne vekové, rasové, rodové, spoločenské ani iné obmedzenia. Iniciátori a organizátori Medzinárodného dobročinného rozprávkového festivalu KAZ.KAR. však uplatňujú aj inú formu inklúzie. Napríklad v divadelnej kategórii spolu súperia o ocenenia amatérske aj profesionálne súbory. Festivalová porota tak oceňuje javiskovú tvorbu bez ohľadu na formu prezentovaného diela, profesionálne zloženie tvorivého tímu, históriu či získaný status. Hlavným cieľom je objektívne posúdiť úspešné zvládnutie tohto divadelného žánru.

Podobne ako v iných festivalových kategóriách aj porota v divadelnej kategórii má medzinárodné zloženie, ktoré svedčí o zapojení zúčastnených krajín do medzinárodného kultúrneho dialógu v kontexte divadelnej praxe.

Zo zemepisného hľadiska mali v porote v divadelnej kategórii doteraz zastúpenie Bielorusko, Česko, Irán, Poľsko, Slovensko a Ukrajina. V roku 2016 zastupovala napríklad Slovensko v medzinárodnej porote rozprávkového festivalu KAZ.KAR. Petra Kovalčíková, režisérka a pedagogička z Fakulty dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici, a v roku 2019 Miroslav Ballay, kulturológ a pedagóg z Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre.

Základnou súčasťou inklúzie hercov na festivale je aj účasť osôb so špeciálnymi potrebami. Organizátori vďaka širokej sieti partnerov v meste vytvorili

optimálne podmienky na plné začlenenie týchto osôb do festivalu tak, aby sa zohľadnili ich osobitné potreby. Patrí k tomu aj poskytnutie vhodných šatní v zákulisí po oboch stranách javiska.

V roku 2016 sa v divadelnej kategórii napríklad úspešne zúčastnilo Divadlo aktívnych mladých invalidov z Lucka (TAMI). Amatérski herci, ktorí sa po javisku pohybovali na špeciálnych vozíčkoch, odohrali *Paniku v lese*, ktorá emocionálne zasiahla každého diváka živým stvárnením rozprávkových postáv a úprimnou interakciou s partnermi na scéne a s obecnstvom v hľadisku (pozri obr. 1).

Medzinárodný dobročinný rozprávkový festival KAZ.KAR. tak v duchu významnej dobročinnnej inklúzie slúži ako platforma pre predstavenia profesionálnych aj neprofesionálnych podobne zmýšľajúcich umelcov, ktorí spolu plnia hlavné poslanie tohto podujatia: vytvoriť spoločný priestor pre rozprávky, ktorý aspoň na čas trvania tejto viacdnovej udalosti zjednocuje priaznivcov umeleckého remesla z rôznych sfér života a z celého sveta.

Inklúzia v rámci majstrovských tried. Na festivale sa návštevníci zúčastňujú na majstrovských triedach zameraných na herecké zručnosti pod vedením uznávaných tvorcov a pedagógov. V roku 2019 napríklad viedla bábkarskú majstrovskú triedu Iryna Osťuková, herečka Lvovského akademického oblastného bábkového divadla. Predviedla a opísala špecifiká tejto profesie na rôznych typoch bábok: prstových bábkach, maňuškách, javajkách, marionetách a tieňoherných bábkach. Hľadisko plné detí a dospelých sa nadšene zaúčalo do tajomstiev bábkoherectva. Každý účastník si mohol vyskúšať prácu s bábkou ako javiskovým partnerom (pozri obr. 2).

Okrem hereckých workshopov ponúkli organizátori aj iné tvorivé aktivity súvisiace s divadelným umením. Napríklad workshop „Iluminovaná iniciála“ venovaný technike tvorby umeleckých a zrozumiteľných divadelných plagátov. Lekcie ako „Typy monotypie“ a „Reliéfne kompozície“ sú zas užitočné pre tieňohru, v ktorej siluety ožívajú na svetelnom pozadí. Pre nadšencov literatúry sú v ponuke stretnutia venované tvorbe „Denníka s príbehom“, kde sa podľa dramatických pravidiel vymýšľa zápleтка fiktívnych postáv. Dostupné sú tiež zaujímavé dielne body artu, kde si účastníci pomocou techník divadelného maskérstva vytvárajú obraz svojej obľúbenej rozprávkovej postavy priamo na sebe.

Inštitucionálna inklúzia. Na rozprávkovom festivale sa podieľajú verejné aj súkromné inštitúcie. Jedna z hlavných dobročinných zložiek festivalu KAZ.KAR. sa zameriava na zverencov špecializovaných zariadení. K účastníkom

tohto podujatia patria chovanci detských domovov v Lavrive a Bukive, špeciálnej internátnej školy v Pidhirci, detského domova „Rodný dom“ v Sasive v Zločivskom okrese či Velykoľubinského edukačno-rehabilitačného centra. Základnou úlohou organizátorov tohto projektu je teda spolupráca so špecializovanými centrami, ktoré väčšinou spadajú pod inštitúcie celoštátneho alebo lokálneho významu.

Ďalšou zvláštnosťou festivalu KAZ.KAR. je, že jeho podujatia prebiehajú v rôznych inštitúciách a na rôznych miestach. Zemepisne majú pôsobivo široký záber. Výsledky plodnej spolupráce sa dajú vidieť vo ľvovských divadlách (Ľvovské autorské dramatické divadlo ScenA8, Národné akademické divadlo Marie Zaňkoveckej, Ľvovské akademické oblastné bábkové divadlo, Ľvovské akademické divadlo „Aj ľudia, aj bábkы“, Prvé akademické ukrajinské divadlo pre deti a mládež, Ľvovské akademické divadlo Lesie Ukrajinky), v zúčastnených vzdelávacích inštitúciách (Ukrajinská tlačiarenská akadémia, Národná univerzita Ľvovská polytechnika, Ľvovská pobočka Kyjevskej národnej univerzity kultúry a umení), v aktívne zapojených múzeách (Ľvovské historické múzeum, Ľvovská národná umelecká galéria Borysa Voznyckého), v priestoroch, ktoré poskytli kultúrne a umelecké inštitúcie (Ľvovský palác umení, Dom vedcov, Mestský palác kultúry Hnata Chotkevycha, Koncertná aréna Malevyč). Zoznam partnerov, ktorí prispeli k rozmanitosti festivalového programu, zahŕňa známe ukrajinské aj zahraničné značky, podniky a organizácie, ako Fashion Studio Andriy Sendetsky, spoločnosť Nestlé, spoločnosť Textile-Contact-Lviv, hotely Leopold, Ibis Styles Lviv Center a Citadel Inn, penzión Archystratyh, truskavecké Centrum zdravia Strekoza, Ukrajinská poštová služba Ukrpošta, hračkárstvo Kazka, Ľvovská čokoládovňa a reštaurácie, ako Videnska kaviarňa, Kumpel Group, Smakolyk a Club Split Lviv.

Pri príprave a realizácii Medzinárodného dobročinného rozprávkového festivalu KAZ.KAR. sa tak uplatňujú rôzne aspekty inklúzie, aby sa zapojilo čo najviac účastníkov s rôznymi svetonázormi, životnými postojmi, povolaniami a voľnočasovými aktivitami. Záber tohto viacdňového rozprávkového podujatia zobrazuje tento inkluzívny graf (pozri obr. 3).

Možné pohľady na inklúziu. Ako už bolo uvedené, realizácia ďalšieho ročníka Medzinárodného rozprávkového festivalu KAZ.KAR. na Ukrajine je možná, pokiaľ sa rusko-ukrajinská vojna skončí víťazstvom ukrajinského ľudu a celého civilizovaného sveta nad zločineckým agresorom. Ak sa potvrdia optimistické prognózy, toto trienále sa podujme na ďalšiu inkluzívnu misiu v podobe *artete-*

rapie pre vojnových veteránov. Dúfame tiež, že divadelná prax festivalu KAZ.KAR. prispeje aj k integrácii iných skupín – interne vysídlených osôb a najmä detí s posttraumatickou stresovou poruchou, bežnou počas rusko-ukrajinskej vojny.

Záver a vyhliadky pre ďalší výskum

Ako vyplýva z analýzy aktivít Medzinárodného dobročinného rozprávkového festivalu KAZ.KAR., ktorý sa koná každé tri roky vo Lvove, na Ukrajine neexistuje žiadne podobné umelecké podujatie. Podľa zistení autora sa žiadne podobné podujatia nekonajú ani v susedných európskych štátoch. Tieto zistenia podčiarkujú jedinečnosť festivalu KAZ.KAR. Organizátori tohto trienále vypracovali stratégiu inklúzie na viacerých úrovniach, aby v rámci festivalu nadviazali komplexný kultúrny dialóg – z hľadiska kategórií podujatí, zloženia medzinárodnej poroty a účastníkov vrátane osôb so špeciálnymi potrebami.

Na základe analýzy významného podielu oficiálnych vládnych štruktúr na rôznych úrovniach, ako aj pôsobenia verejných aktivistov, patrónov a sponzorov festivalu ako neoficiálnych hovorcov organizácií sa dá konštatovať, že v Ukrajine sú mimovládne organizácie a kultúrne elity dôležitými aktérmi kultúrnej diplomacie. Od roku 2005 do roku 2024 aktívne viedli medzinárodný kultúrny dialóg a etablovali Ukrajinu ako významného člena globálnej komunity.

Ďalší výskum sa zameria na štúdium divadelných praktík ako nástroja kultúrneho dialógu rozsiahlejším výskumom divadelne zameraných rozprávkových festivalov v rôznych zemepisných šírkach. Táto analýza podobných podujatí vo svete pomôže vyzdvihnúť osobitosti každého umeleckého podujatia venovaného rozprávkam a ilustrovať ich univerzálnu a jedinečnú povahu.

Divadelné umenie nepochybne ostáva aj v 21. storočí dôležitým zástupcom kultúry a umeleckého potenciálu Ukrajiny. Významné poslanie Medzinárodného rozprávkového festivalu (trienále) KAZ.KAR. ako popredného ľudového ambasádora spočíva v posilňovaní kultúrneho dialógu medzi národmi a vytvorení medzinárodnej platformy obohacujúcej globálne kultúrne dedičstvo.

Literatúra

BERKELEY, Bennie. „Exploring structured thematic inquiry in social research“. In *Open Access Library Journal*, Vol. 1, No. 6, 19. 9. 2014. Dostupné online doi.org/10.4236/oalib.1100889. Dostupné aj https://www.scirp.org/pdf/OALibJ_2016031011402974.pdf

BÖCKER, Roman – CZECHOWSKA, Lucyna – GADOMSKA, Grażyna – GAJDA, Joanna – GAWRON-TABOR, Karolina – GIEDZ, Maria – KASPROWICZ, Dominika – MATEJA, Magdalena – PŁOTKA, Bartosz – RAK, Joanna – SEKLECKA, Aleksandra – SZEWCZAK, Wiktor – WINCŁAWSKA, Maria – WOJCIECHOWSKA, Jagoda. *Metodologia badań politologicznych*. Warszawa : Polskie Towarzystwo Nauk Politycznych, 2016. 230 s. ISBN 978-83-945535-0-0. Dostupné online <https://repozytorium.umk.pl/server/api/core/bitstreams/77a9517e-3e48-47f3-9185-49699a-af494d/content>

GERCHANIVSKA, Polina/Герчанівська, Поліна Евальдівна. Культура в парадигмах XX–XXI ст. Kyjev : HAKKKiM (National Academy of Culture and Management), 2017. 378 s. ISBN 978-966-452-267-7.

GOOTSAL, Svitlana/Гуцал, Світлана. Публічна дипломатія та стратегічні комунікації: визначення концептуальних засад. In Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка, 2015, Issue 9, s. 1-12.

GOFF, Patricia M. Cultural Diplomacy. In COOPER, Andrew F. – HEINE, Jorge – THAKUR, Ramesh (eds.). *The Oxford handbook of modern diplomacy*. Oxford (UK) : Oxford University Press, 2013, s. 419-435. ISBN 978-0-19-958886-2.

HAVRYLOVYCH, Serhij/Гаврилович, Сергій Миколайович. Арт-менеджмент в інклюзивній програмі Всеукраїнського проєкту для молодих митців «ПРОСТО НЕБИЛИЦІ» (Art management in the inclusive program of the all-Ukrainian project for young artists „PROSTO NEBYLYTSI“). In Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: сфери, концепції, ефективність : Збірник наукових праць (*Activities of the producer in the cultural and artistic space 21st century: Partnership, models, directions, strategies*). Kyjev : HAKKKiM (National Academy of Culture and Management), 2023, s. 75-88. Dostupné online http://library.artcenter.org.ua/id/eprint/156/1/havrylovych_2023_artm.pdf

KHOMENSKA, Inna Valeriyivna – IVASHCHUK, Oleh Valentynovych/Хоменська, Інна Валеріївна – Івашук, Олег Валентинович. Базові концепти публічної дипломатії (Basic concepts of public diplomacy). In Інноваційна економіка (*Innovative economy*), 2023, No. 4, s. 13-19. Dostupné online doi.org/10.37332/2309-1533.2022.4.2

KROKHMALNYI, Roman – KROKHMALNA, Sofia/Крохмальний, Роман – Крохмальна, Софія. Деякі концепти інтернет-комунікації в сучасному театральному мистецтві (Some internet communication concepts in contemporary theatrical art). In Молодий вчений (*Young Scientist*), No. 4 (80), s. 125-128. Dostupné online <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2020-4-80-27>

KUCHMIY, Elena Petrovna/ Кучмий, Елена Петровна. Культурная дипломатия как инструмент внешней политики государства. In Актуальные проблемы международных отношений и дипломатии (1918 г. – начало XXI в.) / *Actual problems of international relations and diplomacy (1918 – the beginning of the XXI century)* : материалы II Междунар. науч.-практ. конф. (Витебск, 23 – 24 апреля 2015 г. / *Vitebsk, 23. – 24. 4. 2015*). Vitebsk : ВГУ имени П. М. Машерова (Vitebsk State University named after P. M. Masharov), 2015, s. 46-50.

MUSIIENKO, Iryna Volodymyrivna/Мусієнко, Ірина Володимирівна. Культурна дипломатія України в контексті проблем євроінтеграції та міжнародних економічних стосунків. In *Розвиток суспільних наук: європейські практики та національні перспективи* (Львів, 25-26 грудня 2015). Lvov : Львівська фундація суспільних наук, 2015, s. 118-121.

MUSIIENKO, Natalia/Мусієнко, Наталія. Мистецтво в контексті культурної дипломатії: Теоретичні засади та сучасні практики. In *Сучасне мистецтво*, 2016, Issue 12, s. 122-133.

NYE, Jr., Joseph S. „Soft power and cultural diplomacy“. In *Public Diplomacy Magazine*, Winter 2010, s. 113-147.

NYE, Jr., Joseph S. *Soft power : The means to success in world politics*. New York : Public Affairs, 2005. 191 s. ISBN 978-1586483067.

OTRESHKO, Nataliia/Отрешко, Наталія. Транскультурність у сучасному світі: методологічні повороти, теорії і практики. Kyjev : Інститут культурології НАМ України, 2021. 256 s. ISBN 978-966-2241-63-1.

PICK, Dominik. Czym jest transfer kultury? Transfer kultury a metoda porównawcza. Możliwości zastosowania transferts culturels na gruncie polskim. In ZIELIŃSKA, Mirosława – ZYBURA, Marek (eds.). *Monolog, dialog, transfer: Relacje kultury polskiej i niemieckiej w XIX i XX wieku*. Wrocław : Centrum Willy’ego Brandta, 2013, s. 93-108. ISBN 978-8362584437. Dostupné online-https://www.human.umk.pl/panel/wp-content/uploads/Czym_jest_transfer_kultury_Transfer_kult.pdf

PROTSIUK, Mariia/Процюк, Марія. Публічна та культурна дипломатія як засіб «м’якої сили» України: запозичені моделі, реальні кроки та стратегічні пріоритети. In TSIVATYI, Viacheslav/Ціватий Вячеслав – TATARENKO, Nataliia/Татаренко, Наталія (eds.). *Науковий вісник Дипломатичної академії України. Випуск 23. Зовнішня політика і дипломатія: традиції, тренди, досвід. Частина II. Серія «Політичні науки»*. Kyjev : Дипломатична академія України, 2016, s. 21-28.

ROZUMNA, Oksana Petrivna/Розумна, Оксана Петрівна. Культурна дипломатія України: стан, проблеми, перспективи : аналітична доповідь. Kyjev : Національний інститут стратегічних досліджень (National institute for strategic studies), 2016. 53 s. Dostupné online https://www.niss.gov.ua/sites/default/files/2016-09/kultu_dyp1-26841.pdf

RUBANOV, Viktor/Рубанов, Віктор. Політичний аналіз і аналіз політики: загальне й особливе. In *Політичний менеджмент*, 2009, Issue 6, s. 36-47. Dostupné online https://ipiend.gov.ua/wp-content/uploads/2018/08/rybanov_politychnyi.pdf

RZHEVSKA, Nina/Ржевська, Нина. Культурна дипломатія України: сучасний стан та перспективи. In *Міжнародні відносини, серія «Політичні науки» (International relations, part „Political sciences“)*, 2018, Issue 18-19, s. 1-12.

SENDETSKYI, Andriy/Сендецький, Андрій. Артрезиденція як форма культурного діалогу в умовах вимушеної міграції під час воєнної інтервенції (Art residency as a form of cultural dialogue in conditions of forced migration during the military intervention). In *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали ІІ Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів*. Kyjev : НАКККіМ (National Academy of Culture and Management), 2022, s. 24-26. Dostupné online https://nakkkim.edu.ua/images/Instytut/Akademii/Vydannia/konferentsii/2022_Kultura_mystetstvo_suchasnyi_naukovyi_vymir.pdf

SENDETSKYI, Andriy. Contemporary theater in Slovakia: Concept of studying the phenomenon and initial observation results. In *Culturologica Slovaca*, roč. 8, 2023, č. 1, s. 74-83.

Dostupné online http://www.culturologicaslovaca.ff.ukf.sk/images/No8_1_2023/Sendetsky_Theater.pdf

SENDETSKY, Andriy/Сендецький, Андрій. Комплементарність у навчально-пізнавальному процесі міжнародного культурного діалогу: фестивальні практики (Complementarity in the educational-cognitive process of international cultural dialogue: Festival practices). In *Культурні доміанти ХХ століття: мистецька освіта*. Kyjev : HAKKKiM (National Academy of Culture and Management), 2022, s. 159-163.

SENDETSKY, Andriy/Сендецький, Андрій. Роль незалежного театру у культурній дипломатії. In *Гуманітарний корпус : збірник наукових статей з актуальних проблем філософії, культурології, психології, педагогіки та історії*, Issue 46, s. 17-19. Kyjev : Національний педагогічний університет імені М.П. Драгоманова ; ТОВ «НВП Інтерсервіс», 2022. ISBN 978-966-999-273-4. Dostupné online http://library.artcenter.org.ua/id/eprint/127/1/sendetsky_22_gumkorpus_46.pdf

SENDETSKY, Andriy/Сендецький, Андрій. Роль театрального мистецтва у культурному трансфері на прикладі реалізації Міжнародного Благодійного Фестивалю (трієнале) Казок «KAZ.KAR» (2006 – 2019) / The role of theatrical art in cultural transfer on the example of the implementation of the international charity fairytales festival (triennial) „KAZ.KAR.“ (2006 – 2019). In *Мистецька культура: історія, теорія, методологія : доповіді та повідомлення*. Lvov : ЛННБ (Львівська національна наукова бібліотека України) імені В. Стефаника/Vasyl Stefanyk National scientific library of Ukraine in Lviv, 2021, s. 304-309.

SENDETSKY, Andriy/Сендецький, Андрій. Театральне мистецтво України у культурному діалозі з країнами Євросоюзу 2014 – 2023 pp (Theatrical art of Ukraine in cultural dialogue with European Union countries 2014 – 2023). In *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: культурологія*, 2023, Issue 47, s. 103-113. Dostupné online doi.org/10.35619/ucpmk.v47i.731. Dostupné aj <https://zbirnyky.rshu.edu.ua/index.php/ucpmk/article/view/731/750>

SENDETSKY, Andriy/Сендецький, Андрій. Українсько-польська театральна діяльність початку ХХІ ст. : осмислення діалогу культур сусідів і стратегія його вивчення (The Ukrainian-Polish theatrical activity of the beginning of the 21st century: Understanding the dialogue of neighboring cultures and the strategy of its study). In *Культурні та мистецькі студії ХХІ століття : науково-практичне партнерство*. Kyjev : HAKKKiM (National Academy of Culture and Management), 2021, s. 26-28.

SOBOLEVSKA, Svitlana/Соболевська, Світлана Олександрівна. Культуротворча функція українського аматорського театру (кінець ХХ – початок ХХІ століття). (Unpublished dissertation of Candidate of cultural sciences). Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв (National Academy of Culture and Arts Management), 2021.

SUKHOROLSKA, Irina – KLIMCHUK, Irina/Сухорольська, Ірина – Климчук, Ірина. Громадська (публічна) дипломатія в умовах агресивної війни Росії проти України. In *Вісник Львівського університету. Серія філос.-політолог. студії (Visnyk of the Lviv University. Series philos.-political studies)*, 2022, Issue 43, s. 322-331. Dostupné online doi.org/10.30970/PPS.2022.43.39. Dostupné aj http://fps-visnyk.lnu.lviv.ua/archive/43_2022/39.pdf

5th International Charity Fairytales Festival „KAZ.KAR“, 2019/Міжнародний благодійний фестиваль казок KAZ.KAR (2019). Center for cultural & arts initiatives/Центр Культурно-Мистецьких Ініціатив. Dostupné online <https://artcenter.org.ua/kazkar>.

Môj čriepok zo zrkadla Rómov

NAĎA RUMANOVSKÁ UHEROVÁ

Abstrakt: Hlavným zámerom príspevku je popísať a pomenovať postupy práce a skúsenosti, ktoré autorka nadobudla počas pätnásťročného pôsobenia lektorky divadelného umenia pre rómsku menšinu. Pracuje väčšinou s vekovou kategóriou detí a mládež. Cieľom príspevku je selektovať a pomenovať praktické nástroje z oblasti divadelného umenia a drámy, ktoré sa za tento čas ukázali ako prínosné pre humanitárnu prácu s rómskou menšinou. Poukazuje na domnienky či predsudky, ktoré často vznikajú na stranách majority aj minority. Počas spolupráce s rôznymi združeniami najmä priamo v domácom prostredí Rómov, v osadách, sa práca lektora a umelca stáva o to silnejšou, že je súčasťou komunitného života. Má silný dopad na veľké množstvo jednotlivcov, ktorí sa chcú zapojiť, aj keď neovládajú iný ako rómsky jazyk. Práve tu divadlo pôsobí svojou odvekou mágiou a jeho jazyku rozumie každý. Ďalšími témami sú práca s autentickými silnými emóciami, v ktorých sú Rómovia veľmi špecifickí, a pozitívny a motivujúci dopad divadla na mladú generáciu Rómov.

Kľúčové slová: divadelné umenie, Rómovia, emócie, dramatické cvičenie, o.z. Divé maky

Cesta k Rómom

V spomienkach sa mi vynárajú obrazy detí hrajúcich sa na malej lúke za rodičovským domom.

Susedka z posledného vchodu bola Rómka, mala troch súrodencov. Aj sused z vedľajšieho domu bol Róm, mal malú, večne uplakanú sestru. Boli sme plne zamestnaní veselo bláznivými hrami, na úvahy o inakosti nebol priestor a ani nás to nezaujímalo. Až neskôr v školských laviciach sa to zmenilo.

To, že naši rómski spolužiaci nosili oblečenie po starších súrodencoch, alebo že mali na desiatu len suchý chlieb, bolo iným na smiech. Pamätám sa, ako sa odsťahovali z našej ulice do časti mesta, kde žili len Rómovia. V škole sa uzavreli, hovorili len medzi sebou po rómsky. Pocit bezmocnosti a nespravodlivosti sa mi živo vynára dodnes...

Keď ma v roku 2009 oslovilo občianske združenie Divé maky s otázkou, či by som mala záujem ako lektorka a režisérka viesť divadelnú skupinu rómskych detí počas týždňa tzv. Letnej akadémie, hneď som súhlasila. Bola som vtedy študentkou druhého ročníka na VŠMU v Bratislave. Mala som sa týždeň venovať ôsmim rómskym deťom vo veku od 8 do 14 rokov a naskúšať s nimi inscenáciu na open air festival rómskej kultúry Cigánsky bašavel. Ihneď sa mi však vynorili otázky typu: Budú ma vôbec počúvať? Vedia po slovensky? Boli vôbec niekedy v divadle? Vedia, kto je to režisér? Tušia, kto bol William Shakespeare? Zdalo sa mi to však „správne šialené“, a to ma na tom priťahovalo.

Počas prípravy, keď som začala písať scenár, som si uvedomila, že budem potrebovať skúseného herca. Našťastie vtedy na VŠMU študoval rómsky herec František Balog. Okamžite som mu zavolala a prizvala ho do spolupráce. Súhlasil. Tak sa začala moja cesta k Rómom. *Bachtalo drom!*

Divadlo ako mágia

Moje prvé umelecké stretnutie s rómskym temperamentom v roku 2009 odštartovalo ďalšie roky mnohých spoluprác a tvorby, ktorá trvá dodnes. Zámerne používam slovo temperament, pretože najlepšie vystihuje charakter tohto výnimočného etnika vo fáze tvorivosti. Nič z toho by sa však nestalo, pokiaľ by sme všetci k sebe navzájom nepristupovali s maximálnou úprimnosťou a otvorenosťou. Práve úprimnosť a otvorenosť boli a sú najdôležitejšou prísadou našej spolupráce. Ako sa vraví, Rómovia majú dar od Boha a vidia vám až do duše. Všetko, čo s nimi robíte, musí byť pravdivé a musíte tomu spoločne veriť. Inak sa žiadna spolupráca neudeje. A tak je to aj s rómskymi deťmi a mladistvými. Počas rokov spolupráce som stretla a ako lektorka som viedla viaceré tvorivé kolektívy. Len v občianskom združení Divé maky sa pri mne vystriedali už tri generácie. Okrem nich to bolo aj množstvo detí, ktoré som učila priamo v osadách na východe Slovenska. Niektorí nemali žiadne skúsenosti, dokonca niektorí vedeli len po rómsky a nerozumeli mi. Moje predtuchy sa naplnili, niektorí naozaj nikdy neboli v divadle a vôbec netušili, kto je režisér, a už vôbec nie, kto je William Shakespeare. Divadelné umenie však vo svojej prapodstate tiež potrebuje len úprimnosť a otvorenosť. Práve vďaka tomuto súladu sme napríklad už niekoľkokrát počas pár dní pripravili inscenáciu na festival Cigánsky bašavel. Vďaka tomu vyrástli

z týchto detí úspešní ľudia, ktorí nemajú problém s vystupovaním na verejnosti či pred kamerou. Pretože medzi ich úprimným vnútorným temperamentom a divadelným umením to silno rezonuje. Táto rezonancia je magická, vytvára silu javiskových situácií a emócií, ktoré cítite až v kostiach a od ktorých sa stávate v dobrom zmysle slova závislým.

Metodika a tvorba

Počas rokov spolupráce sa mi osvedčili dva základné princípy: cvičenie ako metóda na hľadanie javiskovej situácie a otvorený tvorivý dialóg so študentom. So všetkými študentmi máme úprimný a priateľský vzťah. Je dôležité, aby sa na hodinách cítili uvoľnene a aby sme pracovali v tvorivom rovnocennom dialógu pedagóg-študent. Nejde tu o jednostranné vedenie pedagogickou autoritou, ale o vzájomne podnetný proces tvorby, v ktorom si neustále navzájom kladieme otázky a hľadáme odpovede. Samozrejme sa to tak nestalo za jednu skúšku, avšak už od tej prvej skúšky hľadám cestu k ich kreativitě a otvorenosti. Je pre mňa dôležité, aby sa cítili uvoľnene a bez tlaku, aby sa nebáli vysloviť hocijaký svoj nápad či pocit, aj keby bol trápny či akokoľvek inak „nevhodný“. Hľadáme spoločne cesty tvorivosti, hľadáme, aké je to naše divadlo.

Druhým princípom je cvičenie ako metóda k hľadaniu javiskovej situácie. Na skúškach s týmito deťmi, študentmi a najmä v rómskych osadách som pochopila, že žiadna – akokoľvek duchaplná – teória ani vysvetľovanie nemajú zmysel. Musím im to vysvetliť prakticky, cez dramatické cvičenie. Silná stránka všetkých týchto detí a študentov je v ich silnej vzájomnej javiskovej empatii a vnímaní sa. V kolektívnej tvorbe a v kolektívnom prežívaní emócií. Začali sme teda budovať divadelný súbor a tiež aj vlastné inscenácie prostredníctvom cvičení na vzájomné vnímanie sa na javisku. Na spoločné budovanie atmosféry či temporytmu, alebo jednoducho len na pohyb. Možno viacerí poznáte cvičenie, v ktorom má celá skupina prejsť od zastavenia – rýchlosti nula, do vykročenia v pomalej rýchlosti číslo jeden až po beh v rýchlosti desať, aby opäť spoločne zastavila v nule. Bez lídra a bez signálov, skupina žije a pohybuje sa ako jeden organizmus, ktorý sa stopercentne vníma na javisku.

Tento typ cvičení a jeho rôzne variácie sme opakovali mnohokrát. Stali sa základným stavebným kameňom našej tvorby, ktorú rozvíjame následne do ďalších

situácií a sólo výstupov. Pracujeme samozrejme aj s textom, dôležitými prvkami javiskovej tvorby sú však pohyb a kolektívna práca.

V dramaturgii našej tvorby som sa zameriavala na tvorbu autorských inscenácií, ktoré často vznikli na námet pôvodnej rómskej literatúry, príbehu, piesne či len vtipu. Len jedenkrát sme si vyskúšali tvorbu klasickým postupom, keď sme pracovali s dramatizáciou diela *Princ a žobrák* od Marka Twaina. Mali sme v tom prípade na naskúšanie viac času (dva týždne), a preto som chcela, aby si vtedy už skúsená skupina prešla aj týmto typom javiskovej tvorby.

Sila emócií

Druhou veľmi silnou stránkou tvorby rómskych detí a študentov je autenticnosť javiskových emócií a ich pravdivý výraz. Ako lektorka herectva som vo svojej praxi viedla rôzne kolektívy a tiež rôzne národnosti. V prípade Rómov by som sa priklonila k názoru, že sila ich emócií vyplýva z ich kultúry, etnika. Raz mi to vysvetlila psychologička a kolegyňa v tíme o. z. Divé maky, Janette Motlová. Ten, kto sa hlasno prejavuje, je extrovertný a živelný, sa javí ako silný, zdravý, normálny. Ten, kto sa prejavuje utiahnuto, nereaguje výrazne, je tichý, toho sa Rómovia pýtajú: „More a nie si chorý?“ (More = po rómsky oslovenie ako chlapec.)

Pokiaľ som na javisku chcela v jednej situácii obrovský plač a vzápätí rovnako silný smiech, rómski herci a herečky mi boli schopní to zahrať. Ba čo ešte viac, svoje emócie dokázali doviest do takých rozmerov, že rozosmiali alebo rozcítili veľké publikum aj tých, čo to už videli niekoľkokrát, vrátane mňa.

Táto živelná autenticnosť a pravdivosť, ktorá sa na javisku na nič nehrala, v silný prítomný okamih svojho bytia rezonovala s niečím prapôvodným v nás. S divadlom, s naším podvedomím alebo dokonca aj s tými, ktorí už dávno nežijú na tejto zemi. Možno osud kočovného národa, ktorý sa túla po Zemi a len ťažko sa rozpomätáva na svoje korene, predsa len nesie v sebe veľký dar pravdivosti bytia. Vždy, keď sa započúvam do rómskych piesní alebo čítam ich rozprávky, cítim tam niečo prastaré, úprimné a pravdivé. Tento pocit na mňa preniesli tieto deti a už ho nevymažem zo svojho srdca. Emócie, ktoré prežívajú deti a študenti vďaka divadelnej tvorbe, ich držia po celý život. Divadelné umenie naplnilo ich srdcia a viem, že aj keď ich osobné príbehy neboli vždy ľahké, prišli na divadelnú skúšku, aby znova a znova prežívali svoju pravdu.

Príbehy s dobrým koncom

Okrem lásky k umeniu otvorilo divadlo týmto žiakom a študentom aj cestu do sveta. V ich živote, ktorý sa často odohrával len v malej osade v kruhu rodiny, kňaza a blízkych, pričom niektorí nikdy neprekročili jej prah, to bol veľmi zásadný a prelomový životný moment. Okrem pozitívnych chvíľ to chcelo aj veľkú dávku odvahy a otvorenosť na strane rodičov či komunity, čo nebolo vždy samozrejmosťou. Rómovia sú veľmi rodinne naviazaní, a preto sme vždy do poslednej chvíle napätí, ktoré deti a študenti nakoniec prídu na týždeň letnej akadémie a budú účinkovať na festivale Cigánsky bašavel v Bratislave. Tento týždeň mimo domu, práca s lektormi, ktorí sú „Gádže“ (Rómovia tak označujú Nerómov, pozn. red.), nie je vždy pozitívne vnímaná zo strany minority a miestnej komunity, odkiaľ dieťa prichádza. Rovnako potom doma či pred kňazom obhajujú naše divadlo alebo postupy, akými pracujeme. Veľakrát sú u nich viera a náboženstvo tak silne prítomné, že na nich vidím ich vnútorný boj medzi tým, čo by sa malo, a tým, čo chcú. Vždy však viem, že sa rozhodnú správne. Aj ja som párkrát zo začiatku pocítila tieto skúmané nedôveryčivé pohľady, najmä keď som prišla učiť do osady. Bolo pre nich nezvyčajné, aby žena organizovala a viedla workshop. Ale opäť sa vrátim k otvorenosti a úprimnosti, vďaka ktorým sme vždy zdolali všetky prekážky.

Aj vďaka týmto silným stránkam sa môžem dnes ako lektorka pochváliť, že z tých, ktorých som učila, sú dnes už vysokoškolsky vzdelaní, rozhladení ľudia, ktorým práve umenie a divadlo prinieslo do života mnoho nového. Sú medzi nimi aj absolventi hereckých konzervatórií a tiež aj inžinieri, učitelia či psychológovia. Asi najväčším umeleckým úspechom je študentka, ktorá dostala hlavnú úlohu v celovečernom filme (*Loli paradička*, 2019). Ale najviac ma tešia úprimné priateľstvá a zážitky, ktoré nám nikto nevezme. Sú to cenné okamihy života, pre ktoré sa nám tisnú do očí slzy zakaždým, keď sa lúčime po týždni strávenom spolu. A za to môžem povedať len veľké ďakujem. Pa'íkerav!

O rómskom zrkadle/Le Romengero Gendalos¹

Kedysi dávno žili Rómovia ešte vo svojej zemi a bolo im veľmi dobre. Ich kráľ sa o nich staral ako o svoje deti. Ale raz prišiel jeho posledný deň a musel sa aj on odobrať na druhý svet. Zavolať si k svojej posteli všetkých Rómov a povedal im:

„Počúvajte dobre, deti moje, čo vám teraz poviem, a nezabudnite nikdy na moje slová. Keď zomriem, pochováte ma do čiernej zeme. A potom sa poberiete do šireho sveta, rozídete sa do všetkých strán. Dávam vám toto starobylé zrkadlo. Keď sa doň pozriete, budete vedieť, kto ste, odkiaľ pochádzate a kam idete. Budete vedieť, čo bolo a čo bude. Ak budete držať pohromade, zrkadlo vám ukáže cestu. Preto ho opatrujte a dávajte pozor, aby sa vám nikdy nerozbilo! Ak sa vám rozbije, zabudnete všetko, čo ste kedy vedeli!“

Kráľ dohovoril a zomrel. Rómovia svojho kráľa s veľkým plačom pochovali a urobili všetko tak, ako kázal. Potom zbalili zrkadlo do šatky, vzali deti a vydali sa na cestu. Mnoho miest prešli všetci spoločne. Všade, kam prišli, rozdávali ostatným radosť, svoje umenie a vedenie. Ako tak putovali, prišli do jednej krásnej krajiny, v ktorej žili ľudia rovnako dobrí a rovnako tmaví ako oni. A tu sa jeden rod rozhodol usadiť, pretože sa im tam veľmi páčilo. Ale kto si vezme zrkadlo? Tí, čo zostanú alebo tí čo pôjdu ďalej? Rod, ktorý ostal, si chcel zrkadlo nechať. Tí, čo chceli ísť ďalej, si ho tiež chceli vziať so sebou. A vtedy sa Rómovia začali o zrkadlo naťahovať a handrkovať. Tak sa ťahali, až im zrkadlo spadlo a rozbilo sa na tisíc kúskov. Keď Rómovia videli, čo sa stalo, hádali sa a bili medzi sebou ešte viac. Unavení ležali na zemi, a keď si uvedomili, čo sa stalo, každý sa snažil vziať aspoň kúsok zrkadla.

A potom sa rozišli do všetkých kútov sveta. Pomaly zabudli, kto sú, kam idú a odkiaľ pochádzajú. Nikde neboli vítanými hosťami. Kto mal kúsok zrkadla, tak sa mal o trochu lepšie. Ale tí, ktorým sa neušiel ani jeden kúsok, tí sa mali veľmi zle. Častejšie plakali, ako jedli. Dodnes sa preto malé *Romale čhavale* (slovenský preklad: Rómovia, deti, pozn. red.) pýtajú: Nemáte pri sebe kúsok zrkadla? Zložme ho dokopy!

¹ Prerozprávajú úryvok z príbehu pochádza z divadelnej hry Nade Uherovej *Le Romengero Gendalos*. Pôvodný príbeh *O rómskom zrkadle* pochádza zo zborníka Eriky Manuš: *Jdeme dlouhou cestou*, pozri MANUŠ, E. *Jdeme dlouhou cestou*. Praha : Arbor vitae, 1998.

Zoznam inscenácií

- 2009 – *Rómska čarodejnica*, Cigánsky bašavel, Hrad Červený Kameň
2010 – *Rómske zrkadlo*, Cigánsky bašavel, Hrad Červený Kameň
2011 – *Moja cesta*, Cigánsky bašavel, Hrad Červený Kameň
2012 – *Princ a žobrák* (podľa Marka Twaina), Cigánsky bašavel, Senecké jazera
2013 – *Cigánske rozprávky*, Magio pláž, Bratislava
2014 – *My dvaja*, Magio pláž, Bratislava
2015 – *Rozhodnutia*, Bašavel v Tržnici, Bratislava
2016 – *O rómskom kováčovi*, hrad Devín, Bratislava
2017 – *Zrkadlo Rómov*, hrad Devín, Bratislava
2018 – *Taja bratia*, námestie Eurovea, Bratislava
2019 – *Bláznivý kuchár*, námestie Eurovea, Bratislava
2020 – počas covidového roku sme pracovali s Divadelnou online školou, do ktorej som darovala bezplatný prístup deťom z o.z. Divé maky
2021 – *Predsudky*, Radničné námestie Bratislava
2022 – *Odkiaľ ideme*, Galavečer Divé maky, Hviezdoslavovo námestie
2023 – *Očakávania vs. realita*, Galavečer Divé maky, Hviezdoslavovo námestie
2024 – *Aj toto sme my*, Galavečer Divé maky, Hviezdoslavovo námestie
2025 – *Vítazi*, divadelný koncert pri príležitosti 20. výročia o.z. Divé maky, Divadlo Aréna

Literatúra

MANUŠ, Erika. *Jdeme dlouhou cestou*. Praha : Arbor vitae, 1998. 280 s. ISBN 978-8090196452.

Internetové zdroje

Divadelná online škola: <https://www.everydayactor.eu/>

Divé maky, občianske združenie: www.divemaky.sk

Romano kher/Rómsky dom: www.romanokher.sk

Rómska rozhlasová družina: <https://www.youtube.com/watch?v=QGh5HQ8chmc>

Umenie v službách charity. Ako sa postaviť v ťažkých časoch

KATARINA TOMPS

Abstrakt: Príspevok predstavuje dva estónske príklady využitia umenia na charitatívne účely. Prvým spôsobom je získavanie financií prostredníctvom divadla a druhým získavanie finančných prostriedkov na divadelné predstavenia. Podľa toho, ako divadlo funguje pre charitu v Estónsku, je zjavné, že najprínosnejším spôsobom je robiť stand-up show. Je to celkom nový trend a prvou príležitosťou na vystúpenie bol začiatok éry COVID-19. Keď sa na to pozrieme bližšie, zistíme, aké podnety viedli ku konkrétnym aktivitám. Obe spomínané show však usporiadali herci, nie stand-up komici.

Ďalším príkladom je charitatívny projekt „Pomoc deťom“. Vznikol v roku 2011 a odvtedy sa rozrástol na jednu z hlavných organizácií pomáhajúcich deťom v divadle, resp. poskytujúcich pomoc v zdravotníckych zariadeniach. Počet detí, ktoré potrebujú pomoc, sa zisťuje v spolupráci so sociálnymi pracovníkmi a detskými organizáciami. Charitatívny systém funguje pri korporáciách a firmách na ekologickej báze – občania, ktorí prinesú prázdne plastové fľaše do recyklačného centra, môžu peniaze venovať na „Pomoc deťom“.

Kľúčové slová: divadlo, charita, stand-up, recyklácia

Pomoc deťom

Pomoc deťom je najväčší estónsky charitatívny fond. Estónsko má 1,4 milióna obyvateľov a rozlohou je podobné Slovensku. Celkovo tu pôsobi asi sto divadiel, ktoré ročne zaznamenajú 1,1 milióna návštev. Pomoc deťom vznikla v roku 2011 v spolupráci jedenástich rôznych partnerov. Jedným z jej zakladateľov a organizátorov je aj Estónske združenie inštitúcií scénického umenia.¹ Súčasťou projektu sú takmer všetky významné estónske divadlá – sedemnášť členov, ktorí deťom po celom Estónsku umožňujú navštevovať divadelné predstavenia. Cieľom Po-

¹ Orig. Eesti Kunstnike Liit.

moci deťom je umožniť bezplatné návštevy divadla sirotám, deťom z veľkých rodín alebo rodín s nízkymi príjmami a školákom. Niekedy pritom spolupracuje so sociálnymi pracovníkmi. Pomoc deťom sa zameriava hlavne na divadlo, no od svojho vzniku sa venovala aj projektom v oblasti výtvarného umenia, literatúry, hudby, pohybovej aktivity a športu. Poslaním Pomoci deťom je prinášať deťom emocionálne zážitky a vzdelávať ich prostredníctvom kultúrnych podujatí, a preto si táto iniciatíva za svojich hlavných partnerov vybrala divadlá.

Systém je jasný a jednoduchý; všetky peniaze určené deťom pochádzajú z vratných fliaš. V celom Estónsku je asi štyristo vratných automatov s možnosťou darovania. Pri vracaní prázdnych fliaš (10 centov za fľašu) sa môžete rozhodnúť, či si peniaze z automatu necháte alebo ich stlačením tlačidla darujete na Pomoc deťom.

Za desať rokov má tento projekt na konte viac ako 1,5 milióna dobrodincov, vyše dvestotisíc šťastných detí a takmer 2 milióny vyzbieraných eur. Je to jeden z najjednoduchších spôsobov, ako sa venovať charite. Táto recyklačná metóda je tiež dobrou motiváciou na zber plastových fliaš. Divadlá si delia vyzbierané peniaze každé tri mesiace. Podľa vyzbieranej sumy určia, aký počet lístkov môžu dať k dispozícii. Každá organizácia alebo škola, ktorá má záujem, môže požiadať o lístky do divadla. Na základe žiadosti dostane bezplatné lístky a divadlo 50 % z ich ceny.

Pomoc deťom tiež zaviedla špeciálnu tradíciu v Rehabilitačnom centre Haapsalu,² kam chodia pre dlhodobu hospitalizovanú deti hrať malé divadelné súbojy. Ako mi povedal riaditeľ centra, len čo detividia na stene divadelný plagát, nevedia sa dočkať predstavenia. Herci sú tu veľmi vítaní.

Pomoc deťom je dlhodobý a rozvíjajúci sa estónsky environmentálne zameraný projekt.

Zbieranie peňazí pomocou divadla

Pandemický lockdown sa v Estónsku začal 12. marca 2020. Tento charitatívny stand-up sa konal o mesiac neskôr, 18. apríla. Projekt iniciovalo divadlo Kinoteater, ktoré sa rozhodlo vyzbierať peniaze pre Estónsku potravinovú banku.³ Keďže

² Orig. Haapsalu Neuroloogiline Rehabilitatsioonikeskus.

³ Táto organizácia týždenne rozdeľuje potraviny najchudobnejším obyvateľom Estónska. Okrem pomoci od veľkých reťazcov môžu prispievať aj obyvatelia počas nákupov – vo vybraných obchodoch sú umiestnené špeciálne nádoby, do ktorých sa dajú potraviny vložiť.

celá spoločnosť bola v lockdowne, ľudia nemohli chodiť do obchodov, kde by mohli tejto organizácii darovať potraviny. V šou účinkoval jeden herec, Henrik Kalmet, ktorý je predovšetkým činoherným hercom, nie stand-up komikom. Kalmet je známy svojím komunitným čítaním, ale rád tiež žartuje na aktuálne témy. V rámci tohto podujatia mal päť polhodinových stand-upových vystúpení, vždy jedno raz za hodinu.

Vystúpenia sa konali v štúdiu ovládanom na diaľku, ktoré bolo zriadené v jednom z estónskych eventových domov, a diváci sa na nich zúčastňovali prostredníctvom videolinku. Kinoteatru išlo najmä o navodenie pocitu, že herec na javisku a diváci doma sa nachádzajú v jednej miestnosti.

Pomocou dvadsiatich naživo napojených iPadov sa pokúsili o to, aby diváci mohli cítiť podobnú energiu ako v divadle. O túto ilúziu vás hneď pripravím, pretože podľa Kalmeta mu pre fyzickú neprítomnosť obecnstva práve táto energia chýbala. Aspoň sa však mohol pozrieť ľuďom do očí – a dokonca aj do ich domovov.

Na vystúpenia sa predalo spolu štyritisíc štyristo štyridsaťštyri lístkov a vrátane rodinných príslušníkov doma ich videlo asi šesťtisíc ľudí. Väčšina sa doma cítila pohodlne ako pri pozeraní televízie. Nepotrebovali sa elegantne obliecť ani nalíčiť; na gaučoch s nimi pozerali aj ich domáci miláčikovia. Niektorí počas vystúpenia dokonca varil a vystúpenie mal pustené v pozadí. Svedčí to o tom, že ľudia šou prijímali rôzne. Na Kalmetovu žiadosť si diváci nechali zapnuté mikrofóny, aby počul ich smiech. Ako si viete predstaviť, nebolo počuť iba smiech, ale aj rozhovory s deťmi, hudbu, kýchanie a pod.

Ako povedal sám Kalmet, ľudia boli otvorenejší a dokonca sa ochotnejšie delili o svoje postrehy. Vysvetľuje si to tým, že boli doma; cítili sa uvoľnene a v bezpečí. Po prvom dejstve niekto z iPadových divákov zahlásil: „To bol krutý vtip.“ Možno sa to dalo ignorovať, ale pretože to počuli všetci, Kalmet ako herec, pravdaže, zareagoval. Pri zapnutom mikrofóne treba počítať s dvomi faktormi: že ľudia sa cítia uvoľnenejšie a že ako herci musíte byť pripravení na rôzne nepredvídané prekvapenia a reakcie. Aj keď bola väčšina divákov v bežnom oblečení, vie sa prinajmenšom o jednom páre, ktorý tento večer poňal ako skutočnú návštevu divadla – vyobliekali sa a pred predstavením sa vybrali na prechádzku okolo domu, akoby išli do divadla. Táto dvojica si dokonca pred predstavením pustila salónnu hudbu, aby sa cítila ako v divadelnej kaviarni. Využili to ako príležitosť cítiť a správať sa inak než v bežný lockdownový deň.

Stand-up mal veľký úspech. Kinoteater si ponechal sumu za nevyhnutné výdavky a 43 243 eur daroval potravinovej banke. Išlo o jednorazové divadelné podujatie, vďaka čomu bolo ešte výnimočnejšie. Bolo rýchlou odpoveďou na danú situáciu a niečím, na čo obecnstvo čakalo. Niektorí divadelní kritici ho označili za terapeutickú udalosť – urobili ste dobrý skutok a dostali ste príležitosť na láskavú introspekciu (Oidsalu, 2020).

Zhrnutie

Prvý príklad, Pomoc deťom, je dlhodobým riešením zameraným na ochranu prírody, ktoré sa stalo súčasťou každodenného života ľudí. Tento systém je veľmi vďačnou a organickou súčasťou zdravej spoločnosti. Je dôležité, aby deti a mládež nestrácali spojenie s kultúrou, keďže mladšie generácie majú čoraz menej skúseností s tým, ako sa správať na divadelných a iných kultúrnych podujatiach.

Druhá téma ilustrovala tvorbu a túžbu tvoriť a vidieť človeka na javisku. Bola technickou výzvou a zároveň dôkazom toho, že divadlo sa dá robiť aj pomocou digitálnych nástrojov. Išlo o úspešné gesto, ktoré ľuďom umožnilo podieľať sa na spoločenskom živote aj počas lockdownu. Napriek tomu sa však ukázalo, že naša energia je nenahraditeľná, a som rada, že sa môžeme opäť deliť o fyzickú prítomnosť s hercami.

Články, internetové zdroje

Aitan Lapsi, charitatívna nadácia [online] [cit. 12. 4. 2024]. Dostupné online <https://aitanlapsi.ee/category/projektid/>

„Heategevuslik stand-up kogus Toidupangale 43 143 eurot“. In *Kinoteater* [online] [publikované 19. 4. 2020] [cit. 13. 4. 2024]. Dostupné online <https://www.kinoteater.ee/nachrichten/heategevuslik-stand-up-kogus-toidupangale-43-143-eurot>

Netikino video with Henrik Kalmet [online] [cit. 13. 4. 2024]. Dostupné online <https://www.facebook.com/watch/?v=555008181855170>

OIDSALU, Meelis. Teater teatri vastu. In *Sirp*, Issue 16, 24. 4. 2020. Dostupné online <https://www.sirp.ee/issues/2020-16-3788/>

Dôležitosť značky herca vo filantropických podujatiach

GEORGIANA ENE

Abstrakt: Hercova značka je brandingovým nástrojom, ktorý presahuje rámec produktov, aké ponúka divadlo obecnstvu. Ak má slávny herec ako predmet všeobecnej fascinácie v divadelnom svete svoju značku, znamená to, že oproti iným hercom, svojim priamym konkurentom, dokáže obecnstvu ponúknuť istú pridanú hodnotu. Práve tá je hlavným dôvodom, prečo sa diváci do divadla vracajú a prečo sledujú a rozpoznávajú hercovu hodnotu na javisku aj mimo neho. Herci sa odjakživa podieľali na rôznych dobročinných podujatiach a najmä od skončenia pandémie počúť ich hlas ešte častejšie.

Je známe, že herec „predáva“. Hodnota, ktorú prináša, implicitne zvyšuje hodnotu inscenácie a divadla, kde hrá, ako aj iných podujatí, na ktorých sa podieľa. Úloha hercovej značky má tak jasne definovaný účel: získať si lojálnosť a pritiahnuť nových divákov. Znamená to byť svojrázny, sústavne komunikovať s verejnosťou a plniť prisľuby divadla aj mimodivadelných podujatí.

Kľúčové slová: filantropia, herec, značka, divadlo

Identita organizácie môže byť vo všeobecnosti zameraná navonok, teda na marketing, aby ju odlíšila od konkurencie, ale aj dovnútra, teda na istú víziu. V každom prípade ide o to poskytnúť jasnú predstavu o tom, čím táto organizácia je a čo reprezentuje.

V prípade divadiel je identita zaujímavá v prvom rade na úrovni komunity, ale tiež na celoštátnej úrovni, a je zaujímavé sledovať, ako sa dá využiť na vytvorenie imidžu, ktorý zodpovedá ich vnútornej realite a spôsobu, akým ich vnímajú diváci. Imidž jedného divadla nikdy nie je totožný s imidžom iného divadla. Predstavuje súhrn predstáv a dojmov, ktoré sa s ním spájajú, spôsobov, akými konzumenti vnímajú jeho produkty a služby, ako aj možností objavovať nové formy umeleckého výrazu.

Je dôležité dosiahnuť rovnováhu medzi imidžom divadla a jeho identitou, aby imidž nebol viac ako identita. Identita sa dá chápať rôzne: jednak z hľadiska toho, ako divadlo vníma komunita, jednak z hľadiska jeho vzťahov s inými komunitami.

mi. Koncept značky sa často podceňuje, možno preto, že jej sila nie je zjavná na prvý pohľad. Sila značky sa ťažko meria, sú však spoločnosti, ktoré sa špecializujú na jej hodnotenie a výsledky svojho prieskumu prezentujú v špeciálnom dokumente.

Koncept divadelnej značky je zatiaľ v plienkach. V Rumunsku je síce prítomný, ale zatiaľ sa dostatočne nevyhranil; jeho význam ostáva nepochopený a nevyužitý. Vytvorenie značky je dôležité najmä z hľadiska definovania produktových stratégií v rámci marketingového mixu. Značka by sa však nemala chápať ako výlučná súčasť marketingovej sféry, pretože často presahuje do oblasti manažmentu. Hodnota značky má totiž priamy vplyv na obchodnú hodnotu. V prípade divadla by vytvorenie značky malo znamenať zavedenie určitého štýlu, definovanie jeho osobitosti prostredníctvom jedinečnej estetiky.

Pri hľadaní vhodnej definície divadelnej značky treba rozlišovať medzi značkou (ang. *brand*) a obchodnou značkou (ang. *trademark*). Treba upozorniť na ich rozdiel. V komerčnom jazyku je obchodná značka grafickým zobrazením, ktoré sa používa na odlíšenie produktov alebo služieb, zatiaľ čo značka zahŕňa aj iné atribúty okolo obchodnej značky, ako sú povest', dôvera a preferencia. Značka by sa preto dala definovať ako súhrn hmotných atribútov (meno, vizuálna identita, vôňa, zvuk) a nehmotných atribútov (pozícia, hodnoty, osobitosť), ktoré symbolizuje obchodná značka.

Branding znamená budovanie a riadenie značiek tak, aby sa časom zvýšila ich čistá hodnota. Táto činnosť sa označuje aj ako manažment značky, pričom oba pojmy v podstate opisujú ten istý spomínaný proces. V knihe *Brand Simple* Allen P. Adamson definuje branding ako „proces realizácie a riadenia toho, čo určuje, ako ľudia vnímajú značku.“¹

V súvislosti s divadlom sa pozrieme na to, ako diváci vnímajú produkty, ktoré divadlo ponúka, ako dosiahnuť, aby sa do divadiel vrátili, ako propagovať hodnoty, ktoré zastáva, a ako priláhať nových divákov. Vybudovanie, spustenie a manažovanie značky si vyžaduje ľudské aj finančné zdroje a zahŕňa spoluprácu profesionálov z rôznych oblastí vrátane dizajnu, marketingu, ľudských zdrojov, financií a manažmentu.

Úspešný manažment značky by sa mal sústrediť na využitie jej hodnôt tak, aby sa stali prirodzenou nadstavbou jej celkového vnímania. Cieľom je posilniť ich tak, aby ich verejnosť dokázala ľahko rozpoznať a identifikovať.

¹ ADAMSON, A. P. *Brand Simple*. București : Editura Publica, 2010, s. 17.

Podľa Temi Abimbolovej zahŕňa branding „určenie a/alebo vytvorenie a ne-skôr využívanie udržateľných kompetitívnych výhod“, zatiaľ čo Philip Kotler definuje značku ako „logo, symbol či dizajn, názov alebo ich kombináciu, ktoré definujú a odlišujú produkt alebo spoločnosť“. Charakterizuje ju „šesť typov sémanitickej pozitívnej transmisie: atribúty, benefity, hodnoty, kultúra, osobitosť, typ konzumenta, ktorému je určená“.²

Podľa *Landor Lexicon* je značka „súhrnom všetkých hmatateľných a nehmatateľných charakteristík, ktoré ponuku individualizujú a robia jedinečnou“. Branding je definovaný ako „proces, ktorým sa tvorí a rozvíja značka a jej identita“.³ Značka okrem toho znamená všetko, čo chcete konzumentovi odkomunikovať o svojom produkte alebo organizácii, ale tiež všetko, čo komunikujete neúmyselne. Značka predstavuje všetko, čo si spotrebiteľ a zo širšieho hľadiska okolité prostredie myslí o príslušnom produkte alebo organizácii, keď počuje alebo vidí jeho, resp. jej názov, symbol a pod. Je to *odzrkadlený obraz*.

Imidž divadla je proces, ktorým sa divadlo aktívne snaží vytvoriť jedinečnú a kompetitívnu identitu, aby si našlo svoje miesto vnútorne aj navonok ako atraktívna divácka destinácia, čím sa dostávame k tým, ktorí s obecenstvom priamo interagujú, teda k hercom.

Už vieme, že herec „predáva“. Hodnota, ktorú herec prináša, implicitne zvyšuje hodnotu predstavenia a divadla, kde hrá. Úloha hercovej značky je tak jasne definovaná: udržať a pritiahnuť nové obcenstvo. Znamená to byť osobitým, byť v stálom diskurze a dodržať, čo divadlo sľúbí. Hercova značka predstavuje brandingový nástroj, ktorý presahuje rámec produktov, aké ponúka divadlo obecenstvu. Do hercovej značky sa premietajú imidž a povest', ktoré si vybudoval celkovo v zábavnom priemysle a konkrétne v divadle. Môže významne vplývať na jeho kariéru a na to, aké typy postáv dostane, ako ho vnímajú diváci aj na úspech projektov, na ktorých sa podieľa. Silná značka môže zvýšiť hercovu viditeľnosť a dôveryhodnosť, viesť k väčšiemu počtu príležitostí a vyššiemu zárobku. Naopak, zlá povest' môže uškodiť jeho kariéru a poškodiť jeho osobnú značku. Herec si dokáže vybudovať a uchovať značku vďaka sústavnej kvalite, propagácii svojich projektov a účasti na aktivitách určených publiku.

Herci zohrávajú kľúčovú úlohu v budovaní imidžu divadla vďaka svojmu talentu, charizme a dobrému menu. Dokážu „rozčeriť vody“ a pritiahnuť nových

² KOTLER, P. – HAIDER, D. H. – REIN, I. *Marketingul locurilor*. București : Editura Teora, 2001, s. 79.

³ OLLINS, W. *Manual de branding*. București : Editura Vellant, 2009.

priaznivcov, pričom svojou oddanosťou remeslu často prispievajú k celkovo vyššej kvalite inscenácie. Okrem toho vedia navodiť silný pocit spolupatričnosti kontaktom s obecnstvom a sprostredkúvaním nezabudnuteľných zážitkov. Nakoniec, silné obsadenie zložené z talentovaných hercov je často hlavným predajným artiklom divadla, ktorý mu pomáha vybudovať si povest' a pritiahnuť nových priaznivcov. Diskurz o hercovej tvorbe preto treba nastaviť tak, aby sa zaoberal otázkami estetiky, obecnstva, spolupráce, kultúrnej osobitosti, formy, medzikultúrneho divadla, praxe, techniky a tela, ako aj budúcnosti divadla.

Značka divadelného herca je súhrnom všetkých brandingových atribútov: jedinečnej identity – každý herec je výnimočný, príbehu – vždy je za ňou nejaký príbeh, ktorý ju predáva, kultúrnej relevantnosti – odzrkadľuje hodnoty a túžby svojho obecnstva, konzistentnosti, autenticity – zodpovedá svojim hodnotám, a inovácie – neustále sa vyvíja a prispôsobuje potrebám obecnstva. Hercova značka sa dá posudzovať podľa jej posolstva, ktoré môže mať rôzne podoby: logo, reklamné spoty, piesne, brožúry, lobovanie, komiksy, články v tlači, hry, sociálna inklúzia, filantropia atď. Tento zoznam môže pokračovať donekonečna, keďže výrazová paleta je nevyčerpatel'ná. Úspech hercovej značky sa dá merať podľa jej verejného uznania, lojality verejnosti, toho, či sa vracia, aby ho videla, jej podielu na trhu oproti konkurentom, uspokojenia publika, spoločenskej zodpovednosti a udržateľnosti, angažovanosti v otázke spoločenskej a environmentálnej udržateľnosti a etických obchodných postupov.

Z celkového hľadiska je úspech daný schopnosťou osloviť cieľové obecnstvo, poskytnúť kvalitné produkty alebo služby a uchovať si dobrú povest'.

Poukázala som na toto prepojenie divadla ako inštitúcie, ceneného a uznávaného herca-značky a činností, akým sa venuje v divadle aj mimo neho, pretože popri svojich rolách slúži herec zároveň aj ako vzor, ktorý zvykne nasledovať jeho komunita. Väčšinu času – hoci nechcem zovšeobecňovať, keďže sa tejto oblasti podrobne nevenujem – sú herci filantropi. A nielen teraz, ale odjakživa. A nejde tu o filantropiu v podobe peňažných darov – je, pravdaže, aj taká, ale ide skôr o to, ako herci veľkodušne využívajú svoj imidž a podieľajú sa na občianskych aktivitách.

Na európskej úrovni patrí k popredným filantropom sir Ian McKellen. Je jedným z najznámejších príkladov divadelného herca a filantropa v jednej osobe. McKellena preslávili nielen jeho javiskové a filmové roly, ale aj jeho rozsiahle filantropické pôsobenie. Celú svoju kariéru je hlasným obhajcom práv LGB-

TQ+ osôb, šíriteľom povedomia o HIV/AIDS a rôznych otázkach sociálnej spravodlivosti. McKellen je spoluzakladateľom britskej charitatívnej organizácie Stonewall, ktorá presadzuje rovnosť LGBTQ+ osôb, a aktívne sa podieľa na získavaní finančných prostriedkov na výskum HIV/AIDS a pre podporné organizácie. Podporuje tiež početné divadelné iniciatívy, ktoré sa znevýhodneným komunitám snažia umožniť prístup k divadlu, k čomu patrí aj jeho spolupráca s Royal National Theatre a inými divadelnými súborami. Spojenie výnimočného divadelného talentu a hlbokej spoločenskej angažovanosti z neho urobilo výraznú osobnosť nielen v zábavnom priemysle, ale aj vo svete filantropie.

V Rumunsku v tomto smere vynikal Ion Caramitru (1942 – 2021), jeden z najznámejších domácich divadelných hercov a filantropov. Caramitru bol ako uznávaný herec s významnou divadelnou a filmovou kariérou držiteľom početných ocenení a preslávila ho najmä jeho herecká tvorba v Národnom divadle v Bukurešti, no pôsobil aj ako režisér. Caramitru sa popri umeleckej tvorbe aktívne podieľal aj na filantropických podujatiach. V Rumunsku podporoval rôzne aktivity súvisiace s kultúrou, vzdelávaním a spoločenskými otázkami. Vďaka oddanosti nielen umeniu, ale aj komunite sa z neho stala uznávaná osobnosť rumunskej spoločnosti.

Aj dnes pôsobí v Rumunsku herec známy nielen vďaka svojim umeleckým výkonom, ale aj vďaka účasti na rôznych podujatiach. Marius Manole vyštudoval herectvo na Univerzite umenia George Enesca v Jasy v triede profesora Emila Coșeriu a Corneliu Gheorgheovej. V rokoch 2002 a 2003 študoval odbor choreografie na Národnej univerzite divadelných a filmových umení Iona Lucu Caragialeho v Bukurešti. Absolvoval tiež stáž v Putovnej akadémii Andreia Șerbana v Horezu a v roku 2009 sa v New Yorku zúčastnil na workshope, ktorý usporiadal ICR New York s podporou ICR Bukurešť.

Ako vieme, filantrop je človek, organizácia alebo subjekt podieľajúci sa na nejakej činnosti pre dobro iných často prostredníctvom charitatívnych darov, dobrovoľníctva či iných foriem podpory. Hercov – filantropov motivuje túžba pozitívne spoločensky prispieť, upozorniť na spoločenské a environmentálne problémy a zlepšiť postavenie jednotlivcov a komunit. Môžu tak robiť rôznym spôsobom, napríklad prostredníctvom nadácií, neziskových organizácií, združení alebo ako individuálni darcovia. Hercov – filantropov charakterizuje najmä ich odhodlanosť pozitívne pôsobiť a presadzovať spoločné dobro často s využitím vlastných zdrojov, znalostí a vplyvu.

Manole sa podieľal napríklad na predaji obrovských vajec maľovaných umelcami pre nadáciu Grivița 53, čo bolo prvé divadlo postavené v roku 2019 spolu s inými umelcami,⁴ ako aj na fundraisingovej kampani Robíme nemocnicu, ktorú v roku 2015 spustilo združenie Dăruiește Viață/Daruj život⁵ a ktorá sa skončila tento rok. Toto združenie v rámci nej vyzvalo Rumunov, aby uverili vo vlastnú silu a silu svojej komunity, a ukázalo im, že ak chcú, dokážu zreformovať systém a dosiahnuť to, čo sa rumunskému štátu nepodarilo za 50 rokov: postaviť prvú kliniku detskej onkológie a rádioterapie v Rumunsku.

Manole bol v roku 2022 vlastne prvým ambasádorom Aukcie dobrých skutkov:⁶ „Dali sme si spolu s [aukčným domom umenia] Artmark za cieľ zhromaždiť ambasádorov dobrých skutkov a podporovať nielen cez prázdniny, ale každý deň, každý mesiac každú dobrú vec, ktorá si zaslúži našu pozornosť. Verím v ducha spoločnosti, ktorý je dnes silnejší ako kedykoľvek predtým, verím v silu ľudí meniť osudy a svet, v ktorom žijem. Pridal som sa k Aukcii dobrých skutkov, pretože je spoločenskou platformou, miestom, kde história ľudstva nadobúda nový rozmer.“

Podieľal sa tiež na kampaniach pre darcov krvi počas Týždňa dávania:⁷ „Všetci máme čo dať. Darujte krv pri príležitosti Týždňa šľachetnosti!“ Pomáhal aj kolegom počas pandémie, bol iniciátorom kampane #ActorIndependent,⁸ ktorej sa za tri mesiace podarilo buď priamo, alebo predajom lístkov na virtuálnu šou „neZÁVISLÝ od nájomného“ vyzbierať 89 644 lei na 88 platieb nájomného, pridal sa k 500 bežcom Tímu Nádej a vyzbieral vyše 250 000 lei na program charitatívnej organizácie Hope and Homes for Children, ktorá bojuje proti separácii detí.⁹ Marius Manole tak nanovo definuje filantropiu. Jeho pôsobenie sa tým však nekončí: pridal sa k tímu kurátorov inštitútu Qreator,¹⁰ tvorivej iniciatívy, ktorá má za cieľ stavať mosty medzi umelcami, mienkotvornými osobnosťami a komunitami so záujmom o hudbu, film, módu, súčasné umenie, gastronómiu, vzdelávanie, literatúru alebo mestskú kultúru. A takisto sa pridal ku kampani

⁴ Pozri <https://yorick.ro/ouale-grivita-53-intra-in-licitatie-la-artmark/>

⁵ Pozri <https://www.galasocietatiicivile.ro/resurse/studii-de-caz/noi-facem-un-spital-marele-premiu-premiu-1-sanatate-gsc-2018-18482.html>

⁶ Pozri <https://artmark.hr/ro/licitatie/caritabile/despre>

⁷ Pozri <https://n-avemsange.ro/tag/laszlo-bodor/>

⁸ Pozri <https://www.screenative.ro/node/65>

⁹ Pozri <https://www.nonguvernamental.org/fundraising/500-de-alergatori-au-strans-250-000-lei-pentru-cauza-hhc-la-semimaratoniul-bucuresti/>

¹⁰ Pozri <https://www.prwave.ro/lia-bugnar-si-marius-manole-se-alatura-institutului-qreator/>

združenia Autism Voice „Slovo, ktoré nesie slová“,¹¹ prvej esemeskovej fundraisingovej kampani tohto združenia. Cieľom uvedenej iniciatívy je dosiahnuť 50 000 sms správ mesačne na úhradu liečby 200 detí v dvoch centrách tohto združenia. V roku 2017 sa zas stovky celebrit aj bežných ľudí zapojili do projektu MagicHOME¹² – prístrešie pre rodičov, aby v Rumunsku vyzbierali prostriedky na centrum pre rodiny s deťmi chorými na rakovinu.

Účasť na občianskych aktivitách, pomoc kolegom, čas trávený s deťmi chorými na rakovinu alebo iné choroby, prevádzkovanie útulku pre chudobných, darovanie krvi. Počúvanie príbehov a neposudzovanie či nezáujem o to, ako vás vidia iní. Ako by ste sa zapojili vy v prvom rade ako ľudia a tiež ako herci? Najmä v prípade, že ste tiež veľkým menom, o ktoré sa idú pobiť divadelní aj filmoví režiséri. Koľko zo svojho času a vnútorných zdrojov by ste dokázali obetovať na pomoc iným? Akí filantropi by ste boli? Dokázali by ste vo svojej realite dosiahnuť revolučnú zmenu? A do akej miery ste citovo odolní?

Úspech Mariusa Manoleho spočíva v jeho genialite: inteligencii, kreativite, odvahe, skúsenostiach a vzdelaní a jeho odolnosti: v sebedovedí, spoločenskej podpore, prispôsobivosti, optimizme a vytrvalosti.

Literatúra

AAKER, David Allen. *Building strong brands*. New York : Free Press, 1996. 380 s. ISBN 978-0029001516.

ADAMSON, Allen P. *Brand Simple*. Trad. Mihaela Sofonea. București : Editura Publica, 2010. 336 s. ISBN 978-973-1931-10-4.

BAN, Olimpia. *Tehnici promoționale și specificul lor în turism*. București : Editura Economica, 2007. 380 s. ISBN 978-973-709-303-5.

COMAN, Cristina. *Relații publice. Principii și strategii*. Iași : Editura Polirom, 2001, p. 26. ISBN 973-683-809-9.

KAPFERER, Jean-Noël. *Căile persuasiunii*. Trad. Lucian Radu. București : Editura Comunicarero, 2002. 296 s. ISBN 973-8376-01-7.

KOTLER, Philip – HAIDER, Donald H. – REIN, Irving. *Marketingul locurilor*. București : Editura

¹¹ Pozri <https://www.prwave.ro/autism-voice-lanseaza-campania-de-donatii-prin-sms-pentru-terapia-gratuita-a-celor-200-de-copii-din-centrele-lor/>

¹² Pozri https://life.hotnews.ro/stiri-prin_oras-22108199-magichome-refugiul-parintilor-sute-vedete-oameni-obisnuiti-implicat-campania-strangere-fonduri-pentru-centru-care-gazduiasca-familie-copiiilor-bolnavi-cancer-din-romania-cum-poate-dona.htm

Teora, 2001. 384 s. ISBN 978-9732000946.

OLLINS, Wally. *Manual de branding*. Trad. Ovidiu Miron. București : Editura Vellant, 2009. 112 s. ISBN 978-9731984001.

Články, internetové zdroje

#ActorIndependent. In *Screen native* [online]. Dostupné <https://www.screennative.ro/node/65>

ASHWORTH, Gregory J. „Place branding: A useful approach to place management?“ In *Jurnalul Economic*, 2005, No. 16, p. 45-56. Dostupné online <https://rejournal.eu/sites/rejournal.versatech.ro/files/issues/2005-06-01/581/rej16-ashworth.pdf>

DINNIE, Keith. „Place branding: Overview of an emerging literature“. In *Place Branding*, 2004, Vol. 1, No. 1.

„Etichetă: laszlo bodor“. In *Asociatia HEM* [online]. Dostupné online <https://n-avemsange.ro/tag/laszlo-bodor/>

FAN, Ying. „Branding the nation: What is being branded?“ In *Journal of Vacation Marketing*, 2006, Vol. 12, No. 1, s.104.

KIPPER, Liliana. „Autism Voice lansează campania de donații prin SMS pentru terapia gratuită a celor 200 de copii din centrele lor“. In *PRwave* [online] [publicované 31. 10. 2019]. Dostupné online <https://www.prwave.ro/autism-voice-lanseaza-campania-de-donatii-prin-sms-pentru-terapia-gratuita-a-celor-200-de-copii-din-centrele-lor/>

KIPPER, Liliana. „Lia Bugnar și Marius Manole se alătură Institutului Qreator“. In *PRwave* [online] [publicované 17. 10. 2019]. Dostupné online <https://www.prwave.ro/lia-bugnar-si-marius-manole-se-alatura-institutului-qreator/>

KYRIACOU, Savas – CROMWELL, Thomas. „Branding nations. The concepts and benefits of nation branding“. In *East West Communications*, 2001 [online]. Dostupné online www.eastwest-coms.com

„MagicHOME – refugiul parintilor: Sute de vedete si oameni obisnuiti s-au implicat in campania de strangere de fonduri pentru un centru care sa gazduiasca familiile copiilor bolnavi de cancer din Romania. Cum se poate dona“. In *HotNews.ro* [online] [publicované 12. 11. 2017]. Dostupné online https://life.hotnews.ro/stiri-prin_oras-22108199-magichome-refugiul-parintilor-sute-vedete-oameni-obisnuiti-implicat-campania-strangere-fonduri-pentru-centru-care-gazduiasca-familiiile-copiiilor-bolnavi-cancer-din-romania-cum-poate-dona.htm

„Marius Manole – primul ambasador al licitației de fapte bune“. In *Artmark : Investmens of Passion* [online]. Dostupné online <https://artmark.hr/ro/licitatie/caritabile/despre>

„OUĂLE GRIVIȚA 53 intră în licitație la Artmark“. In *yorick.ro* [online] [publicované 26. 6. 2019]. Dostupné online <https://yorick.ro/ouale-grivita-53-intra-in-licitatie-la-artmark/>

„500 de alergători au strâns 250.000 lei pentru cauza HHC la Semimaratonul București“. In *nON-Guvernamental* [online] [publicované 15. 5. 2018]. Dostupné online <https://www.nonguvernamental.org/fundraising/500-de-alergatori-au-strans-250-000-lei-pentru-cauza-hhc-la-semimaratonul-bucuresti/>

Protesty, performancia a prejavy solidarity ako filantropia: výzva populistickému komunitarizmu

BISHNUPRIYA DUTT

Abstrakt: Nedávne tendencie pravicového konzervatívneho štátu v Indii, ktoré ohrozujú demokratické štruktúry, najmä princíp sekularizmu, vyvolali rozsiahle násilie, najmä voči moslimskej komunite. Islamofóbia, verejné lynčovanie a pokusy o zbavenie ich práv dosiahli nebezpečné rozmery. „Artivizmus“ v podobe solidarity, ktorý spája s filantropiou – skutočnou túžbou podporovať blaho druhých, je ako protiváha autoritárstva tiež na vzostupe, pričom zdôrazňuje najmä prepojenie medzi náboženstvom a rodovou rovnosťou.

V tejto súvislosti sledujem prácu feministky a avantgardnej umelkyne Maye Raovej a rôzne formy protestných vystúpení, ktoré vytvorila od roku 2020 – vystupuje v agitpropovom štýle na platformách ako United Against Hate (Zjednotení proti nenávisti) alebo Not in My Name (Nie v mojom mene), na protestoch v Shaheen Baghu proti zákonu o zmene občianstva a v čase covidu v digitálnej forme, ale v poslednom období sa vracia k živým vystúpeniam. Aj po skončení protestov Raová udržiava tieto otázky živé vo verejnej sfére a prostredníctvom svojich rôznych aktivít a praktík, ktoré možno označiť ako filantropiu. Ďalej používam kritický rámec od Frantza Fannona a Lary Shalsonovej, aby som preskúmala, ako funguje pozícia občianskeho umelca vo vzťahu k tým, ktorí sú viktimizovaní, a ako vystupuje ako objekt nie v pasívnom, ale v aktívnom režime.

Kľúčové slová: artivizmus, protest, Maya Raová

V Indii sa v dôsledku pravicového režimu, ktorý bol nastolený v roku 2014 a zaviedol rôzne formy cenzúry, a následkom pandémie, ktorá pozatvárala divadlá, mohli zmysluplné feministické a ľavicovo orientované performatívne vystúpenia konať výlučne na ulici alebo na miestach rôznych protestov. Takýto performatívny aktivizmus ako dôležitá a integrálna súčasť protestov umožňuje dialóg s protestujúcimi a je neustále relevantný vzhľadom na otázky, akými sa zaoberá, počnúc občianstvom až po svojvoľné zákony a nové pravidlá a predpisy presadzujúce neoliberálnu ekonomiku, ktorá nepriamo narúša ekologickú a environmentálnu

rovnováhu. Tieto vystúpenia pod dohľadom zákona kritizujú neofašistické tendencie štátu, ktorý nehanebne presadzuje patriarchát, kastový systém a komunizmus. Na rozdiel od predchádzajúcich verejných podôb jednoznačne feministických kampaní, napríklad proti venu či sexuálnemu násiliu, ale aj oproti ľavicovej štrajkovej a agitačnej agende sú príznačným produktom daného miesta a pôsobia ako katalyzátor. Nové podoby protestných vystúpení najmä na miestach ako Shaheen Bagh (2019) a na protestoch poľnohospodárov počas pandémie (v novembri 2020 až 2021) znamenali zvýšenú politizáciu tak pre feministickú performerku, akou je Maya Raová, ako aj pre ľavicový divadelný súbor Jana Natya Manch (Janam) pod vedením Moloyashree Hashmiovej, ktorá pôsobí ako herečka a aktivistka už tri desaťročia. Aktivistické divadlo si na rozdiel od predchádzajúceho divadla propagandy alebo avantgardy neprivlastňuje politickú, demokratickú ani populárnu agendu, ale „uspokojuje vzniknutý ľudový dopyt, na ktorý reaguje v podobe divadla“¹.

Práve na takýchto miestach skúmam filantropiu s vedomím, že môže mať rozmanité podoby, napr. podobu času, talentu či prostriedkov poskytnutých na to, aby uľahčili život tým, ktorí si zúfajú, boja sa útlaku, prenasledovania alebo straty živobytia. Protestná mobilizácia a úloha performeru – aktivistu sú pre týchto ľudí dôležité ako prejav solidarity a pridaná hodnota, ktorou sa posilňuje platnosť ich požiadaviek a protestných stratégií. Keďže filantropia sa opiera o zásady inklúzie, šľachetnosti a empatie, performer – aktivista mení svoj vzťah k obecnstvu a presúva svoj dôraz od kapitalistických pohnútok na demokratickejšiu prax. Zodpovedá to nedávnomu výskumu dekoloniálnosti (Mignolo, Bharucha, 2023) venovanému hraničnému životu a hraničnému konaniu s cieľom upozorniť na nešťastie tých na druhej strane a bojovať za nich.

Zaoberám sa tu dvoma miestami, kde nedávno zohral performer – aktivista kľúčovú úlohu a kde nedošlo ani tak k redefinovaniu jeho identity medzi protestujúcimi, ale skôr k prehodnoteniu spôsobu, akým jeho účasť mení rolu jeho občiansko-subjektívnych postojov vo vzťahu k ostatným/protestujúcim. Širšia analýza upozorňuje na oživenie populárnych demokratických praktík vďaka kultúram komunit, ktoré obsadzujú verejné priestranstvá.

¹ FISHER, T. *The aesthetic exception: Essays on art, theatre and politics*. Manchester: Manchester University Press, 2023, s. 155.

I. Shaheen Bagh, 2019

Shaheen Bagh sa stalo epicentrom trojmesačného protestu žien z moslimskej komunity proti novele zákona o občianstve, ktorú indický parlament schválil v decembri 2019. K týmto ženám sa pridali študenti, aktivisti, feministické a ľavicové skupiny, ako aj iné početné skupiny obyvateľstva. Shaheen Bagh inšpiroval veľa ďalších podobných miest po celej Indii.

Novela zákona o občianstve znamenala zásadný posun v indickom ponímaní občianstva. Zničila základy indickej demokracie, ktoré tvoria ekosystémy menšín, vytvorila exkluzívne kategórie a rozdiely pretavila do odstupňovanej hierarchie. Zmenou zásad naturalizácie a prechodom od udeľovania občianstva na základe *ius soli* k *ius sanguinis* novela vlastne rozdelila potenciálnych občanov na dve kategórie, na vyznávačov hinduizmu, resp. iných akceptovateľných virovyznaní, a vyznávačov islamu. V podstate postavila moslimských občanov pred hrozbu bezštátnosti a detenčného centra pre chudobných a zraniteľných.² Novela, ktorá požadovala doklady, by viedla k tomu, že chudobné ženy by v našej hlboko patriarchálnej spoločnosti a politickej a byrokratickej kultúre trpeli neúmerne viac. Ženy, ktoré stáli v centre protestov, však vyhláseniami o svojej identite a jej predvádzaním dali jasne najavo, že protestujú na tých istých zásadách občianstva a že nezastupujú ani moslimskú komunitu, ani seba, ale chcú chrániť ústavu.

V Shaheen Baghu čítanie ústavy ako rečový akt – „My, ľud“ odštartovalo performatívne prejavy, ktoré iniciovali a ďalej šírili ženy Shaheen Baghu. Toto miesto zastupovalo kolektívne subjektivity a umelecká tvorba, piesne, recitácia, hudba a agitpropové divadlo tu prispievali k vzniku liminálneho priestoru medzi aktívnym a pasívnym odporom, kde sa reálne a symbolické spájalo do alternatívnej imaginácie národa a – ako by povedala Judith Butlerová – výrazu a prejavu ľudovej suverenity. Ženy v Shaheen Baghu žiadali, aby boli uznané za autorské subjekty, a zároveň – slovami Shalsonovej – „predvádzali objektovosť, uznávajúcu materiálnu existenciu tela, na ktoré sa dá súčasne pôsobiť a opustiť ho, ktoré je súčasne oddelené a zároveň vždy v nejakom vzťahu.“³ Podľa nej protestujúce ženy požadovali nielen to, aby sa uznalo ich občianstvo, ale tiež „radikálne zasiahli do psychických štruktúr, ktoré vedú k segregácii, pričom sa riadili vzo-

² JAYAL, N. G. Faith-based citizenship : The dangerous path India is choosing. In *The India forum*, 31. 10.

2019. Dostupné online <https://www.theindiaforum.in/article/faith-criterion-citizenship>

³ SHALSON, L. *Performing endurance: Art and politics since 1960*. Cambridge (UK) : Cambridge University Press, 2018, s. 92.

rom etickej formy relationality a vyzývali ostatných, aby si prisadli a pridali sa k nim.⁴ „Objektovosť v tomto prípade určite nie je opakom subjektovosti, je jej podmienkou – podmienkou, ktorá platí pre nás všetkých.“⁵

Z hľadiska filantropie dokáže vzťah subjekt – objekt objasniť, kto potrebuje podporu a solidaritu a kto ju môže dať tým, ktorí v zúfalstve protestujú, ponížení na objekty, zoči-voči hroziacej traume, no v tomto kontexte v polohe stoickej performancie. Filantrop je niekto, kto prichádza na miesto, aby pomohol s plánovaním postupu, a zavádza performancie. Janam aj Raová strávili na tomto mieste celé dni, aby prejavili solidaritu a spochybnili dvojité logiku, ktorá sa snaží oddeľovať aktívne a pasívne, subjekt a objekt, a aby pomocou performancií prehodnotili relationalitu. Okrem toho Raová a ďalší vo veľkom zásobovali protestujúcich ryžou a inými potravinami, aby pomohli spoločnej kuchyni, a ženy tak nemuseli chodiť domov variť a venovať sa každodenným povinnostiam.

Herci – aktivisti súboru Janam, prítomní od prvého dňa, sa vedome rozhodli priamo na mieste vytvoriť performanciu – akýsi divadelný kvíz. Usadili sa medzi ženy a následne vstávali a kladli otázky, od banálnych až po páľčivé a ťažké, ako „Kto sa narodil po roku 1947 (keď sa India oslobodila od koloniálnej nadvlády a získala nezávislosť)“ až po „Kto si myslí, že je občanom tejto krajiny?“ a „Kto môže ukázať svoje doklady?“ Zatiaľ čo ženy súhlasne potvrdzovali svoju príslušnosť a nemožnosť ukázať doklady, aktivisti Janamu vstávali s plagátmi týchto viďechaniek a na každý písali kľúčové slová z preambuly. Moloyshtree Hashmiová čítala ústavnú preambulu najskôr v hindčine, potom v urdčine. Túto interaktívnu hru performanciu ukončilo skandovanie a spev.

Raovú ako individuálnu feministickú umelkyňu prinútila kolektívna skúsenosť v Shaheen Baghu zamyslieť sa nad postavením týchto žien, ako aj nad vlastným postavením, pri ktorom sa dá len ťažko zbaviť aury a výsady subjektovosti občianky – umelkyne. Ženy v Shaheen Baghu zastupovali aj ženy, ktoré sa popri diskriminácii na základe pohlavia nachádzajú v prieniku rôznych iných foriem diskriminácie, ako napríklad triednej, kastovej a v tejto súvislosti najmä náboženskej, a trpia najviac. Ich objektifikácia potom umožňuje subjektu – umelcovi nanovo odkrývať „intersubjektívne túžby a identifikácie“⁶ v duchu idey filantropie. Performatívne spracovanie „objektovosti“ potom tiež vedie feministické umel-

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, s. 19.

⁶ *Ibid.*

kyne, ako je Raová, k tomu, aby odstúpili od konceptu sebestačného subjektu a pokúsili sa uchopiť „subjekty ako náhodné a vždy v nejakom vzťahu a nikdy nie absolútne sebaurčujúce.“⁷ V úlohe herečky/filantropky opätovne objavuje vlastnú polohu občianky/subjektu.

Raová vymyslela svoje krátke vystúpenie s názvom *Yeh Kya Khusboo Hai* (19. 1. 2020), ktorým otvára diskusiu vedome zameranú na historický proces formácií subjektu v Indii. Raovej hlavnou rekvizitou bola kôпка zeme, ktorá jej na malom, prázdnom javisku leží pri nohách. Zem sa stala metaforou a doslovným protikladom „dokladov“ ako materiálneho základu občianstva štátu – stúpa po nej, zanecháva v nej stopu, berie ju do rúk a v zovretých dlaniach dvíha do výšky, pričom sa jej sype pomedzi prsty. Hovorí o nej ako o pôde krajiny, ktorá je domovom všetkých občanov, pôde, na ktorej sme sa narodili, vyrástli a priviedli na svet deti a kde chceme ďalej žiť. Rázne vyhlasuje: „Nepotrebujeme papiere – obľahneme túto zem.“ A v istej chvíli sa otočí a my vidíme, ako jej telo a konce sári v jej rozpažených rukách tvoria diamantový tvar mapy Indie.

V inom kontexte⁸ som spomenula dôraz Janelle Reineltovej, že „historizácia udalostí narácie znamená, že sa situujú do kontextu, ktorý ich vysvetľuje, no zároveň nie je potrebný (t. j. mohlo to byť inak).“⁹ Každé politicky angažované divadlo podľa nej „musí zobrazovať možnosť zmeny. Je preto potrebné, aby zobrazovalo osobitosti danej situácie v čase a priestore, mocenskú dynamiku, ktorá v danej situácii pôsobí a ktorá ju ovplyvňuje, a ideologické formácie, ktoré ovládajú pole diskurzu.“¹⁰ Nastoľuje to významnú otázku: ak sa na tento performatívny aktivizmus pozeráme cez prizmu filantropie, môžeme ho ďalej chápať ako politickú angažovanosť alebo návrat performancie do sféry politiky? Je možné posunúť tento termín skôr do politickej angažovanosti, pri ktorej sa filantropia výraznejšie angažuje vo vzťahu k ľuďom, a vrátiť sa k pojmu, na ktorý zabúdame – pojmu ľudových postupov?

Radikálny sociálny gestus feministických možností vrcholí vo finále, keď sa performerka ako mapa pomaly otáča, mení sa hudba a do obecnstva sa hádžu šatky, dupatty a sári, zviazané do girland. Ženy Shaheen Baghu z rôznych kútov

⁷ *Ibid.*, s. 20.

⁸ Pozri DUTT, B. *Maya Rao and Indian feminist theatre*. Cambridge (UK) : Cambridge University Press, 2022.

⁹ REINELT, J. Beyond Brecht: Britain's new feminist drama. In KEYSSAR, H. (ed.). *Feminist theatre and theory*. New York : St. Martin's Press, 1996, s. 10.

¹⁰ *Ibid.*

stanu dvíhajú previazané látky a posúvajú ich ďalej, ľudia na krajoch sa spájajú so stredom, dvíhajú pruhy látok a pohybujú nimi do rytmu. Skupina hercov a divákov sa spojí v spoločnom divadelnom geste solidarity – idealistické, ale v tej chvíli veľmi reálne. Peňažný efekt sa tu nahrádza vizuálnym a charitatívne zameraná filantropia dostáva podobu toho, čím môže byť z hľadiska demokratickej interpelácie a praxe. Prvú šatku hádže filantropka – performerka – aktivistka, ktorá vyzýva a nabáda ostatných, aby zodvihli jej druhý koniec. Nie sú koncovými prijímateľmi darov ani pasívnymi divákmi, ale zodvihnutím šatky sa stávajú aktívnymi a v tomto procese asertívnymi účastníkmi – je to transformácia od objektovosti k subjektivite nad rámec symbolických protestov. Som presvedčená, že provokácia zvykne viesť k transformácii.

II: Štrajk farmárov, Maya Raová a Janam, 2020 – 2021

Po polročnej prestávke kvôli evakuácii Shaheen Baghu z dôvodu pandémie sa Raová a Janam vrátili do terénu 26. a 27. novembra 2020 v rámci mobilizácie do štrajku proti novým priemyselným a poľnohospodárskym zákonom. Zatiaľ čo novelizácia pracovného práva mala vytvoriť nadbytok neformálnej práce, poľnohospodárske zákony charakterizuje typický neoliberálny jazyk a tvrdý prístup s cieľom „stimulovať liberalizáciu poľnohospodárskych trhov podporou konkurencieschopnosti“. V skutočnosti však ohrozili environmentálnu bezpečnosť. Do štrajku sa 26. novembra zapojilo 2,5 milióna pracovníkov a farmári prešli na svojich traktoroch stovky kilometrov z Pandžábu a Harijány, aby obsadili hlavné mesto Dillí a utáborili sa na kľúčových hraniciach. Protesty trvali vyše pol roka a na miestach, kde farmári táborili, sa často konali divadelné a hudobné vystúpenia a performancie.

Súbor Janam uviedol pred štrajkujúcimi pracovníkmi a neskôr na protestoch farmárov hru *Kis Aur Ho Tum* (Na čej ste strane?). Hry Janamu majú voľnú, epizodickú štruktúru a kedykoľvek sa v nich dá improvizovať a meniť scenár. Na základe nových výziev do nich súbor pridal niekoľko postáv roľníkov a vidiečanov, aby poukázal na materiálny svet tých, ktorých najviac postihla pandémia. Boli tu aj ďalšie odkazy: dvaja štrajkokazi, prisluhovači továrníkov, napríklad vyčítajú robotníkom, keď sa sťažujú na platy, že sa zapojili do štrajku teraz, keď je ekonomika v ťažkej situácii. Odborový predák nalieha na továrníkov a ich

zástupcov, aby zobrali naspäť robotníkov – migrantov a obnovili podmienky minimálnej mzdy. Dôležité sú aj výstupy o ženách platených za kus v neformálnom sektore odevného priemyslu. Jednou z takýchto starnúcich robotníčok je Khairunissa, ktorá prišívá gombíky a aplikácie. Teraz, keď jej prestáva slúžiť zrak, bolí ju chrbát a starne, zisťuje, že nedokáže splniť potrebný minimálny počet kusov. Sprostredkovateľ chce bezohľadne znížiť sadzbu za kus, pretože čelí finančným problémom, a straty majú ako vždy pokryť zraniteľní robotníci. Herci hladko prechádzajú od karikatúry archetypálnych postáv k potenciálne asertívnym robotníkom pripraveným protestovať, aby nastolili vážne otázky. Skúsená herečka a líderka Janamu Moloyashree Hashmiová hrá továrničku ako komickú, no nebezpečnú postavu, ako aj Khairunissu, staršiu ženu s oslabeným zdravím na pokraji chudoby.

Sólové vystúpenie Maye Raovej s názvom *Naam hai Aurat* (Meno je žena) – *Snohami pevne v zemi* vzniklo pri príležitosti Dňa roľníčok 18. januára 2021, kde vystúpila pred prevažne ženským obecnstvom na hranici v Singhu. Raová začína svoj výstup výzvou, aby si diváčky pritiahli opasky, zodvihli hlavy, uviazali turbany a pripravili sa do boja. V mene žien agitačne vyzýva: „Opustili sme domovy a rodiny, aby sme zaklopali na dvere mesta“, klope a žiada, aby im premiér otvoril. Aj tu používa ako rekvizitu zem, no tentoraz v súvislosti so ženami, ktoré obrábajú pôdu, orú, sejú, kým ich muži sedia na protestoch. Vraví: „Nepohneme sa odtiaľto. Nikoho sa nebojíme.“ Ženy jasajú, a keď ich Raová vyzve, aby zodvihli ruky a ukázali svoju silu, vidno stovky zdvihnutých rúk.

Prejavy solidarity a filantropia

Spoločné miesta protestu, spoloční diváci a riešenie otázok s významným politickým, ekonomickým, spoločenským či dokonca kultúrnym nábojom nie je nič nezvyčajné ani pre Janam ako súbor priamo spojený s Komunistickou (marxistickou) stranou Indie, ani pre Raovú, ktorá samu seba označuje za feministickú performerku spojenú s feministickou organizáciou. Janam aj Raová nadväzujú na historické súvislosti a spomienky na osemdesiate roky, keď bola ľavicová a feministická politika medzi bežnými občanmi veľmi prítomná a performatívny aktivizmus sa vnímal ako dôležitá verejná tvár hnutí. Aj v nedávnej minulosti sa však čoraz častejšie objavoval na miestach protestných mítingov. Janam mal

vždy kritický postoj k pracujúcim ženám a dokonca aj za vlády ľavice neváhal poukazovať na apatický postoj odborov alebo robotníckych hnutí. V poslednom čase sa jeho hry snažia upozorňovať na štrukturálne nerovnosti indickej spoločnosti spôsobené neoliberálnymi postojmi a stelesnením tejto zraniteľnosti býva práve postava ženskej protagonistky, ako sme videli na príklade Khairunissy, po-staršej pracujúcej ženy na najnižšom stupni spoločenského rebríčka, poznačenej tiež inými markermi identity. Janam tak poukazuje na to, že takéto subordinácie vyplývajú zo systému kapitalistickej produkcie (práca) a sociálnej reprodukcie (domov).

Feministky odjakživa upozorňujú na dôležitosť otázky rodového násillia ako základného a systematického prvku patriarchátu a jeho prepojenie na kulturalizmus. Podľa Kukum Sangariovej „takýto „kulturalizmus funguje ako kód pre tradíciu a náboženstvo, spája náboženstvo a patriarchát s kultúrou a mení prejavy násillia na náboženstvom motivované patológie alebo zvykovú/posvätnú tradíciu tretieho sveta,“ pričom má „sklon tieto prejavy spektakularizovať a dekontextualizovať.“¹¹ Pre Raovú a jej krajanky je násillie na ženách politickým aktom, ktorý sa vyskytuje vo vzájomnom prepojení rodiny, komunity, štátu a kultúrnych inštitúcií, a je potrebné čeliť mu nie prostredníctvom kultúrno-politickej dichotómie, ale ako závažnej politickej kultúre.

Ak sa stal kulturalizmus prevládajúcim diskurzom, v poslednom čase inštrumentalizovaným štátom a pravicovou vládnuou stranou, aktivistické divadlo na spomínaných miestach reagovalo na formulované ľudové požiadavky, oživilo politické pramene túžby a umožnilo afektívny spôsob ľudovej angažovanosti. Raová a Janam reagovali na páľčivé otázky a krízu a vďaka flexibilnej estetike svojich vystúpení sa dostali do bezprostrednej blízkosti s imperatívmi životného sveta a preukázali schopnosť prežiť v núdzových podmienkach a dať verejný výraz požiadavkám marginalizovaných. Judith Butlerová chápe tieto miesta ako miesta, kde vychádza na povrch ľudová suverénnosť a objavujú sa solidárne komunity, ktoré nespája len kríza či nepravosť, ale afektívny stav spolunáležitosti.¹²

Na záver by som sa rada pozrela na performatívny aktivizmus z hľadiska filantropie, ktorá sa v rámci neoliberalizmu čoraz častejšie spája s firemným a sú-

¹¹ SANGARI, K. Gendered violence, national boundaries and culture. In PANJABI, K. – CHAKRAVARTI, P. (eds.). *Women contesting culture: Changing frames of gender politics in India*. Kalkata : Stree Samya ; School of Women's Studies, Jadavpur University, 2012, s. 325.

¹² Pozri BUTLER, J. *Notes towards a performative theory of assembly*. Cambridge (MA) : Harvard University Press, 2015.

kromným financovaním a kultúrnou ekonomikou, ktorá je s neoliberalizmom nevyhnutne bytostne spätá. Nedávny výskum v našom odbore¹³ žiada zodpovednejší prístup k politike a performatívnosti a zaoberá sa otázkami etickej politiky. Podľa neho je vzťah medzi kapitalizmom a performatívnym umením zložitejší, ako si myslíme. Prax a praktici, ktorých sledujem, neradi prijímajú financie od filantropických organizácií, keďže sa s tým spája istá morálna povinnosť. Janam si rokmi vytvoril ekonomicky udržateľný spôsob fungovania, ktorý mu umožňuje odmietat' súkromné či firemné filantropické dary. Raová na druhej strane udržiava krehkú rovnováhu a prijíma pozvánky na literárne a divadelné festivaly alebo podujatia sponzorované firmami, aj keď sa z nich vo svojich sólových komických vystúpeniach často vysmieva. Jej nedávne výlety do ulíc však predstavujú odklon od predchádzajúcich inscenácií a ekonomických záväzkov.

Moja otázka však znie: Dokážeme koncept filantropie odpojiť od jeho neoliberálneho úzu? Filantropi majú rôzne možnosti, ako prejavit' šľachetnosť, a nepatria medzi tých, ktorým hrozí odvrhnutie či chudoba, takže tu ide o nerovný vzťah medzi protestujúcimi a ich vlastným privilegovaným postavením subjektov strednej triedy. Postupy, ktoré som opísala, si však vyžadovali rovnosť a rozpustenie seba ako entity-identity privilegovaného filantropa. Shaheen Bagh a protesty poľnohospodárov zmenili hlboko zakorenený vzťah medzi ľuďmi a performermi – aktivistami, aby vyprovokovali k sebareflexii o privilegovanosti, prostriedkoch a občianstve na postkoloniálnom mieste a oživilí potrebu sociálneho občianstva ako dôležitého imperatívu demokracie. Považujem takúto performatívnu prax za „taktiku“ a „agitáciu“, na rozdiel od „stratégie“ a „propagandy“. Slovmi Stuarta Halla tu ide o príkladné miesto zápasu o hegemoniu¹⁴ a slovmi Gramsciho o „bezprostredné pole zápasu“, pretože predstavuje terén, kde nevyhnutne dochádza k politickej akcii.

Je to „politický“ terén *par excellence* práve preto, že stelesňuje dôsledky „nevyliciteľných štruktúrnych protikladov“, a preto sa, slovmi Gramsciho, „na tomto teréne organizujú sily opozície“, aby vytvorili „novú realitu [zmenou] predchádzajúceho rozloženia spoločenských síl“¹⁵ (Gramsci, 1971; 178).

¹³ Pozri RIDOUT, N. *Passionate amateurs : theatre, communism, and love*. Ann Arbor : The University of Michigan Press, 2013. KELLEHER, J. *Theatre & politics*. Basingstoke ; New York : Palgrave Macmillan, 2009.

¹⁴ HALL, S. The great moving right show. In DAVIDSON, S. – FEATHERSTONE, D. – RUSTIN, M. – SCHWARZ, B. (eds.). *Selected political writings: The great moving right show and other essays*. Durham: Duke University Press, 2017, s. 217.

¹⁵ GRAMSCI, A. *Selections from the prison notebooks*. New York: International Publishers, 1971, s. 178.

Literatúra

BHARUCHA, Rustom. Confronting the colonial matrix of power : Intersections of interculturality and decoloniality in performance. In JOST, Torsten – FISCHER-LICHTE, Erika – KOSIC, Milos – SCHENKA, Astrid (eds.). *Performance cultures as epistemic cultures. Vol II*. New York : Routledge, 2023, s. 99-130. ISBN 978-1003372844.

BUTLER, Judith. *Notes towards a performative theory of assembly*. Cambridge (MA) : Harvard University Press, 2015. 230 p. ISBN 978-0-674-49554-8.

DUTT, Bishnupriya. *Maya Rao and Indian feminist theatre*. Cambridge (UK) : Cambridge University Press, 2022. 72 s. ISBN 978-1009071987.

FISHER, Tony. *The aesthetic exception: Essays on art, theatre and politics*. Manchester : Manchester University Press, 2023. 288 p. ISBN: 978-1526170163.

GRAMSCI, Antonio. *Selections from the prison notebooks*. Edited and translated by Quintin Hoare and Geoffrey Nowell Smith. New York: International Publishers, 1971. 572 s. ISBN 978-0717803972.

HALL, Stuart. The great moving right show. In DAVIDSON, Sally – FEATHERSTONE, David – RUSTIN, Michael – SCHWARZ, Bill (eds.). *Selected political writings: The great moving right show and other essays*. Durham: Duke University Press, 2017, s. 172-186. ISBN 978-0-8223-7294-3.

KELLEHER, Joe. *Theatre & politics*. Basingstoke ; New York : Palgrave Macmillan, 2009. 85 s. ISBN 978-0230205239.

MIGNOLO, Walter D. Reconstituting the destituted : How decolonial and de-Western interweaving works. In JOST, Torsten – FISCHER-LICHTE, Erika – KOSIC, Milos – SCHENKA, Astrid (eds.). *Performance cultures as epistemic cultures. Vol II*. New York : Routledge, 2023, s. 69-98. ISBN 978-1003372844.

REINELT, Janelle. Beyond Brecht: Britain's new feminist drama. In KEYSSAR, Helene (ed.). *Feminist theatre and theory*. New York : St. Martin's Press, 1996, s. 35-48. ISBN 978-0333615515.

RIDOUT, Nicholas. *Passionate amateurs : Theatre, communism, and love*. Ann Arbor : The University of Michigan Press, 2013. 216 s. ISBN 978-0472119073.

SANGARI, Kumkum. Gendered violence, national boundaries and culture. In PANJABI, Kavita – CHAKRAVARTI, Paromita (eds.). *Women contesting culture : Changing frames of gender politics in India*. Kalkata : Stree Samya ; School of Women's Studies, Jadavpur University, 2012, s. 324-340. ISBN 978-8190676083.

SHALSON, Lara. *Performing endurance: Art and politics since 1960*. Cambridge (UK) : Cambridge University Press, 2018. 206 s. ISBN 978-1108426459.

Články, internetové zdroje

JAYAL, Niraja Gopal. „Faith-based citizenship : The dangerous path India is choosing“. In *The India forum*, 31. 10. 2019. Dostupné online [publikované 8. 3. 2022] <https://www.theindiaforum.in/article/faith-criterion-citizenship>

Prejavy dobrej vôle vďaka slobode pod maskou: vznik nových umeleckých stratégií v kontexte pandémie

GOURI NILAKANTAN MEHTA

Abstrakt: Ako konštatuje spisovateľka a aktivistka Adrienne Brownová, zdá sa, že zmeny vždy prijímame s obavami. Pandémia COVID-19 priniesla stav úplnej izolácie a pre kultúrnych pracovníkov vytvorila bezprecedentne zložité podmienky. Tieto ich prinútili uvažovať a premýšľať inak a nanovo, zameriavať sa na starostlivosť a ochranu. Zámerná adaptácia v zmysle koncepcie Brownovej umožňuje pozitívny rozvoj myšlienkových procesov vedúcich k takejto starostlivosti. S cieľom poukázať na tento zámer chcem prostredníctvom svojho príspevku predstaviť, ako súbor PACT (Platforma pre akčné tvorivé divadlo) vytvoril stratégiu starostlivosti v rámci konkrétneho online podujatia. Podujatie bolo zamerané na tanečné praktiky v maskách a s tým súvisiace výskumné prístupy a umelecké vzdelávanie v Kambodži, Thajsku, Singapure a Indii v čase pandémie. Cieľom podujatia bolo aj zameranie sa na spôsoby vyrovnávania sa s pandemiou a na aktivity umožňujúce poskytovanie ďalšej starostlivosti. Podujatie sa zameralo najmä na spôsoby, akými sa zachovávali, dokumentujú, vyučujú a praktizujú umelecké postupy v časoch izolácie počas pandémie. Uvedená prípadová štúdia by mala náležitým spôsobom stanoviť, ako môžu zmeny viesť k prejavom starostlivosti a súcitu.

Kľúčové slová: emergentná stratégia, vedomá adaptácia

Základom emergentnej stratégie je vedomá adaptácia.¹

Ako vraví Adrienne Brownová, zmenu zvykneme vítať s istým chvením. Kontext pandémie COVID-19, ktorý nás uvrhol do úplnej izolácie, vytvoril pre kultúrnych praktikov bezprecedentné, náročné podmienky, ktoré ich prinútili znovu objavovať a prehodnocovať. Následné premýšľanie umelcov nad stratégiami viedlo k prejavom dobrej vôle. Podľa Brownovej takáto vedomá adaptácia umožňuje optimistický nárast empatických postojov. Divadelný súbor PACT (Platform for Action in Creative Theatre, Platforma pre akciu v kreatívnom divadle) je ná-

¹ BROWN, M. A. *Emergent strategy : Shaping change, changing worlds*. Chico (CA) : AK press, 2017, s. 41.

zornou ukážkou, ako dospieť k dobročinnnej stratégii prostredníctvom onlajnového podujatia zameraného na maskovaný tanec, metódy jeho výskumu a výučby v Kambodži, Thajsku, Singapure a Indii počas pandémie. Vznikli pritom postupy, ako túto situáciu zvládnuť a pomôcť v tom aj iným, ktoré sa stali vzorom do budúcnosti. Toto podujatie sa venovalo hlavne postupom uchovávanía, dokumentácie, výučby a praktikovania umeleckých postupov v časoch pandemickej izolácie. Uvedená prípadová štúdia spolu s ďalšími poukáže na to, ako zmena umožňuje prejaviť dobrú vôľu a empatiu.

Najskôr treba definovať Brownovej „emergentnú stratégiu“. Sama ju chápe ako prvý prejav dobrej vôle alebo ľudský dar² v čase krízy, ktorý umožňuje nadviazať pravé či autentické vzťahy.³ Ide teda o plán postupu, ktorý sa zameriava na skutočne ľudské konanie v náročnom období, keď ľudia čelia strachu, vážnym emocionálnym problémom či finančnej tiesni. Je to stratégia alebo postup, ktorý prináša nový pohľad na ľudské trápenie a umožňuje nájsť nové spôsoby, ako si s ním poradiť. Sú to práve dobré skutky a prejavy empatie, pre ktoré sa v tej chvíli rozhodujeme, aby sme pomohli všetkým tým, ktorí možno trpia rovnako. Je to teda filozofia založená na nádeji, že inštinktívne či vedome neostaneme nečinní, ale budeme konať.

PACT založili v roku 2006 Neeraj Kumar Mehta a Gouri Nilakantanová a v súčasnosti patrí k popredným divadelným súborom Dillí a Gurugramu v indickej Harijine. PACT sa venuje divadlu, umeniu a kultúrnemu manažmentu a pôsobí ako sprostredkovacia platforma medzi divákmi a účastníkmi. Venuje sa tiež vzdelávacím programom s využitím divadla na školách, univerzitách, v umeleckých komunitách, ako aj vo firmách, na ktorých sa za posledných 22 rokov v celej Indii a na svete zúčastnilo vyše 40 000 osôb. Okrem toho od roku 2012 v Gurugrame a Dillí organizujeme divadelný festival Fialový dáždík.

Naším predsavzatím je byť najuznávanejšou značkou v oblasti divadla, a to nielen v metropolitnom regióne Gurugram, ale tiež vo svete a venovať sa každému aspektu divadla, či už akademickému, inscenačnému, výchovnému, alebo vzdelávaciemu, ako aj organizácii festivalov. Chceme tiež formovať a spájať tvorivý talent účastníkov, aby sa mohli v umeleckom prostredí celostne vyvíjať a vytvoriť platformu, ktorá bude obohacovať účastníkov aj divákov o tvorivé a inšpiratívne skúsenosti a poskytovať im kvalitný a autentický divadelný

² BROWN, M. A. *Emergent strategy : Shaping change, changing worlds*. Chico (CA) : AK press, 2017, s. 6.

³ *Ibid.*

zážitok. Naším cieľom je ponúkať príležitosti, ktoré sú inkluzívne a otvorené pre všetkých bez ohľadu na národnosť, rod, náboženské vyznanie a jazyk.

PACT sa preto posledných osemnásť rokov neustále snaží prinášať nové autentické a inkluzívne podujatia, ktoré pomáhajú utužovať umelecké vzťahy na národnej aj medzinárodnej úrovni. Pandémia COVID-19 bola pre PACT príležitosťou prekročiť svoje možnosti, vymýšľať, tvoriť a hľadať nové postupy alebo prichádzať s novými emergentnými stratégiami.

Pandémia COVID-19 uvrhla svet do chaosu. Bolo nepredstaviteľné, aby sa celý svet, každý jeden človek, mladý či starý, hnedý, čierny či biely, ocitol v úplnej izolácii, oddelený od ostatných. Pandémia postihla každú sféru ľudského života. Najhoršie zasiahla svetovú ekonomiku, bezpríkladne zvýšila globálnu mieru nezamestnanosti, keďže mnohí po zatvorení škôl a pracovísk prišli o prácu, a viedla k zavedeniu prísnych opatrení a sociálneho odstupu.

Ľudia sa museli v mnohom prispôbiť a prevziať novú zodpovednosť. Znamenalo to vymyslieť nové spôsoby, ako nielen prekonávať depresie, ale tiež dopĺňať vyčerpané zdroje. Hoci zatiaľ nemáme dostatok empirických údajov ani záznamov, aby sme dokázali odhadnúť ich rozsah, máme dosť informácií o tom, aké inovatívne metódy zaviedli ľudia doma a v práci. Inými slovami, máme dôkazy o tom, aké postupy alebo plány v konečnom dôsledku vytvorili dobročinnú reťaz. Netýkalo sa to len jednej profesijnej skupiny, ako lekárov, učiteľov či administratívnych pracovníkov, ale aj umelcov a divadelníkov.

Keďže divadlo sa opiera o tímovú prácu a nielen o individuálny výraz (ako v prípade speváka, tanečníka či maliara), dá sa vymyslieť veľa stratégií. Divadelné dielo vzniká vďaka spolupráci skupiny ľudí, ktorí sa spolupodieľajú na jeho vzniku, a dokáže prekračovať definované hranice. Často sa neobmedzuje na jeden národ či kultúru, ale vďaka svojej rozmanitosti presahuje ich hranice. Aj organizácie na podporu umelcov dokázali prísť s novými metódami finančnej podpory divadelníkov v ich medzinárodnom pôsobení.

V čase pandémie COVID-19, keď sa život presunul do digitálnej oblasti, sa novým formátom nevyhnutne stal online streaming a online tvorba. Online priestor síce ponúkal početné príležitosti, ale v mnohom bol obmedzujúci, pretože znemožnil osobnú interakciu a tímy mohli pracovať a tvoriť jedine cez internet. Táto kríza však nanovo definovala aj kreativitu, no vzhľadom na obmedzené prostriedky boli tiež potrebné nové finančné zdroje.

Mnohé podporné organizácie si to uvedomovali. Nadácia Ázia-Európa (ASEF) a Kambodžské živé umenie (CLA) prišli umelcom na pomoc a iniciovali a finančne podporili spoločnú otvorenú výzvu určenú organizáciám „Kultúra pri káve“. Jej konkrétnym a jasným cieľom bolo organizovať malé, uzavreté stretnutia umelcov, či už osobné, virtuálne, alebo hybridné, ktoré účastníkom umožnili porozprávať sa a vymeniť si názory, hľadať možnosti spolupráce alebo skúmať zaujímavé či znepokojivé otázky, prípadne si vymieňať poznatky a skúsenosti. Podujatie sa mohlo tiež streamovať. Vybraní umelci mali v rámci neho prostredníctvom voľných rozhovorov propagovať kultúrnu výmenu nezaťaženú akýmkkoľvek predsudkami. Nadväzovaním nových a utužovaním existujúcich vzťahov sa tak podporil profesijný rozvoj kultúrnych pracovníkov. Projekt tiež poskytol príležitosť na podporu rozmanitosti pracovníkov kultúry, ktorí sa zúčastňovali na týchto výmenách a spolupráci.

Podrobnejšie o programe PACT

PACT usporiadal onlajnové podujatie o maskovanom tanci, metódach jeho výskumu a výučby v Kambodži, Thajsku, Singapure a Indii počas pandémie. Toto podujatie sa zameralo najmä na to, ako sa uchovávať, dokumentujú, vyučujú a praktikujú umelecké postupy, najmä postupy tradičného maskovaného divadla v podmienkach pandemickej izolácie. Zúčastnili sa na ňom starostlivo vybrané kapacity z divadelnej praxe a výskumu. Rečníkmi boli Chanborey Soy (tanečník žánru lakhon khol), Pornrat Damrhungová (odborníčka na khon a vysokoškolská pedagogička), Neha Srivastavová (umelkyňa a pedagogička na Middleton School v Singapure) a radža Pratap Aditya Deo (tradičný patrón tanečného žánru chhau a hlavný patrón Saraikely). Účastníkmi boli Atima Joshiová (riaditeľka Middleton School v Singapure), Albert (zástupca študentov St. Columba's School) a Ishank Malik (výkonný riaditeľ IMEM Solutions). Toto podujatie moderovala Gouri Nilakantanová Mehtová (umelecká riaditeľka PACT-u).

Vzhľadom na komplikovanú situáciu v oblasti umenia spôsobenú pandemiou sa toto podujatie zaoberalo tým, aké riešenia sa našli v Kambodži, Thajsku, Singapure a Indii a ktoré z nich by sa dali využiť pri analýze prípadových štúdií. Vznikla tak platforma, ktorá sa nevenovala iba problémom, ale aj rôznym riešeniam, s akými prišli umelci, vedci a pedagógovia. Moderátorka Gouri Nilakan-

tanová Mehtová hovorila s Kambodžským živým umením (CLA) o potrebe rozšíriť toto podujatie o medzinárodnú účasť a spolu našli najvhodnejších praktikov pôsobiach v Kambodži a Thajsku. Táto onlajnová udalosť otvorila oči nielen účastníkom, ale vďaka záznamu, ktorý sa teraz dostáva na sociálne siete, aj záujemcom z celého sveta. Využil sa tak potenciál onlajnového podujatia.

Podujatie sa najskôr deň vopred otestovalo a všetci rečníci dostali dostatok času na prípravu. Mohli tak urobiť zmeny pred konečnou prezentáciou a oboznámiť sa s pripravenými otázkami.

Splnené očakávania:

Podujatie splnilo očakávania PACT aj financovateľov:

1. Stalo sa medzinárodným podujatím, ktoré sa neobmedzilo iba na jednu krajinu.
2. Zistilo sa, že žánre lakhon pol, khon a chhau majú veľa spoločného.
3. Vďaka pedagógom umenia zo Singapuru z neho môžu profitovať aj žiaci v rámci umeleckého vzdelávania.

Výsledky:

- a. vzájomná výmena poznatkov na medzinárodnej úrovni a dokumentácia prejavov dobrej vôle,
- b. vytvorenie siete užitočných kontaktov,
- c. dokumentačný záznam z podujatia,
- d. rozšírenie príležitostí šírenia poznatkov o umení medzi študentmi,
- e. vzájomná výmena názorov na problémy a možné riešenia, ktoré by boli umelcom k dispozícii v prípade podobnej pandémie,
- f. nové príležitosti podobnej medzinárodnej spolupráce, ktoré má na starosti umelecká riaditeľka PACT.

Toto podujatie nájdete aj na Facebooku:

<https://www.facebook.com/pactors.co/videos/699472359011826>

Do budúcnosti:

PACT pracuje na nových podujatiach pre rečníkov a účastníkov, v rámci čoho:

- a. rokuje s indickými subjektmi zameranými na financovanie kultúrnych podujatí o realizácii živých rozhovorov v Naí Dillí,

- b. organizuje onlajnové tanečné vystúpenie kambodžského lakhon a chhau ako podobných tanečných žánrov,
- c. organizuje návštevu účastníkov vo východoindickej Saraikele, kde sa počas jarného festivalu (Chaitra Parva) predvádza tanec chhau,
- d. pracuje na štúdií o tanečných žánroch lakhon pol, khon a chhau, ktorú plánuje prezentovať na medzinárodných konferenciách alebo v medzinárodných časopisoch,
- e. vedie rozhovory s rečníkmi, ktoré majú vyjsť v *StageBuzz*, internetovom časopise s tromi miliónmi čitateľov.

Odporúčania:

- 1. Zahrnúť aj iné ázijské krajiny, ako Bhután, Nepál, Srí Lanku, Tibet a Mongolsko, ktoré majú podobné maskované tance.
- 2. Vytvoriť možnosti dokumentácie umeleckých postupov v rámci budhistických tradícií, ktoré sa uchovali v Indii, Thajsku, Kambodži, na Srí Lanke, v Bhutáne, Tibete, Mongolsku, Kórei a Japonsku.

PACT teda vytvoril model emergentnej stratégie. Bol to veľmi praktický a inovatívny krok, ktorý vyplynul z kritickej potreby kolaboratívnej stratégie alebo – slovami Nicka Obolenského – „množstva relatívne jednoduchých interakcií“. Vďaka tomu dokázal PACT nájsť spôsob, ktorý nám umelcom umožnil lepšie sa prizrieť našim pracovným postupom. Táto hlboká introspekcia nás potom viedla k prejavom dobrej vôle, empatie a solidarity. Umožnilo nám to odpovedať na zložité otázky vonkajšieho sveta a zistiť, čo všetko ešte dokážeme.

Vedie to k základnej premise: „Sme géniovia, pokiaľ ide o prežitie... a sme múdri – a celým svojím telom sa učíme, ako funguje svet.“⁴ Pozrime sa na ďalší výskum. Podľa Tuduovej a Hansdu: „Divadlo je živým vystúpením, ktorého podstatu možno pocítiť vďaka potlesku a prejavom uznania po jeho ukončení; je preto umeleckou formou, ktorá sa nedá nahradiť. V tejto generácii však živé predstavenie nahradila onlajnová platforma a diváci sa presunuli k pohodlnejšej voľbe. Je to len dočasné a väčšina tvorcov dúfa, že sa vráti k svojmu divadlu, kde počas celého predstavenia cíti povzbudenie a energiu živého publika. Práve diváci robia umelcov lepšími svojou vzácnou reakciou.“⁵

⁴ BROWN, M. A. *Emergent strategy : Shaping change, changing worlds*. Chico (CA) : AK press, 2017, s. 8.

⁵ TUDU, S. – HANSDA, P. „Effect of pandemic COVID-19 on theatre arts“. In *Journal of positive school*

V prípade PACT sú to diváci online. Organizovanie a nahrávanie jeho podujatí svedčí o nádeji, odvahe a nezmernej dobrej vôli. Tieto „transgresie“ však prinášajú nesmierne pozitívnu zmenu a odrážajú nielen dedičstvo každého národa, ale aj spoločné hodnoty. Lockdown, ktorý zaviedli takmer všetky krajiny, obmedzil ľudskú interakciu do takej miery, že to nevyhnutne viedlo k depresiám a pocitu bezradnosti. Hoci spôsobil nepredstaviteľné straty a utrpenie, bol tiež potrebný na to, aby sa mohol život vrátiť do normálu.

Divadlo a predstavenia sú vždy odvážnymi aktami vášne a uvedený model sa dá neustále replikovať a pretvárať. Sú to akty, ktoré sú vedomé, a o to väčšia je ich vízia. Umožňujú tiež rásť. Dostávajú novú a nanovo definovanú ozdravnú úlohu. Pozitivistický filozof Ernst Mach si uvedomuje vonkajšie fyzické stimuly, ktoré v jednotlivcoch vedú k vnútornej dynamickej akcii. Vraví, že „poznatok aj omyl vychádzajú z rovnakých duševných zdrojov; len úspech dokáže rozlíšiť jedno od druhého“.

Treba ešte dodať, že úspech je aj ľudská odolnosť, sila srdca aj mysle. Ako povedal slávny francúzsky filozof Auguste Comte: „Myšlienky dokážu ovládnuť svet alebo ho uvrhnúť do chaosu.“ Takže zatiaľ čo svet vonku sa počas pandémie zmieta v chaose, divadelníkom umožniť realizovať ich túžby.

Čo nás divadelníkov učí pozitivistická filozofia a emergentné stratégie?

Zmena je potrebná a dá sa neustále objavovať:

Ako divadelníci sa pri tvorbe riadime prísnyimi tradičnými pravidlami. Potrebujeme text, javisko, svetlá, hudbu atď. To všetko sa dá celkom zmeniť, lebo zmena je niekedy potrebná a možná. Bežná a normatívna divadelná prax môže prísť s novými formátmi. Takýto typ inovácie netreba zatracovať, aj keď z neho diváci môžu byť v pomykove. Podobné neformálne diskusie iniciovalo pod hlavičkou Divadla Adda aj Národné centrum scénického umenia (NCPA, pod vedením Brucea Guthrieho) v podobe tridsaťminútových zoomových stretnutí, ktoré raz do týždňa moderovali a viedli umelci a ktoré boli venované ich problémom

Toto je e-mail Brucea Guthrieho zo 17. mája 2020:

Minulú stredu som sa stručne predstavil na stretnutí ZOOM ADDA a rád by som využil túto príležitosť a oslovil Vás prostredníctvom tohto mailu. Volám sa Bruce Guthrie a vediem divadelné oddelenie v rámci NCPA v Bombaji. Žijem tu od septembra 2019, takže Bombaj už považujem za svoj domov. V NCPA pracujeme na rôznych stratégiách, ako tvoriť a umožniť tvorbu v našich priestoroch, keď sa situácia upokojí.

V duchu minulotýždňového stretnutia by som rád ponúkol 30-minútové rozhovory na platforme ZOOM každému, kto by sa chcel porozprávať. 14 blokov bude dostupných v poradí prihlásenia. Môžete hovoriť, o čom chcete. Čas je váš.

Zatiaľ hovorím iba po anglicky (ale už sa na tom pracuje!), no ak by niekto radšej hovoril v inom jazyku, môžeme sa dohodnúť. Všetci sú vítaní.

Stretnutia sa začnú 19. mája od 16.00 hod (IST).

utorok 19. 5.

utorok 26. 5.

utorok 2. 6.

utorok 9. 6.

Ak si chcete zarezervovať blok, pošlite mail na adresu NCPA.

O niečo podobné sa pokúsili aj iní divadelníci, ako napríklad divadelný súbor Ruchika pod vedením umeleckého riaditeľa Feisala Alkaziho.

Vznikla tak online edícia Teesri Manzil. Ruchika vďaka možnostiam videokonferencie ponúkal každý piatok od 2. januára 2020 až do konca pandemickej izolácie čítanie divadelných hier a iné podujatia. Čítania starostlivo naskúšal a naplánoval jeho umelecký riaditeľ Feisal Alkazi ako skutočný prejav empatie, podpory a dobrej vôle. Keďže Feisal je tiež kvalifikovaným poradcom, snažil sa podporiť a vypočuť každého a vytvoriť srdečnú a príjemnú atmosféru aj napriek situácii, ktorá sa podpísala na všetkých. Uvedený prípad svedčí o dobrej vôli a empatii nielen Feisala, ale aj ďalších divadelníkov. Viac si môžete pozrieť na tomto odkaze: [\(9\) Video | Facebook](#).

V nešťastí sa skupiny ľudí a mnohí jednotlivci často cítia opustení alebo od cudzen. Potrebujeme preto nastoliť „autentickú vzrušujúcu jednotu“⁶. Treba na to veľa času a odhodlania, ale dá sa to. Prečo nie?

⁶ BROWN, M. A. *Emergent strategy : Shaping change, changing worlds*. Chico (CA) : AK press, 2017, s.18.

Zmena a prejavy dobrej vôle sú ako spontánny pohyb.

Divadlo je väčšinou naplánovaná činnosť, no v krušných a ničivých časoch musí prekročiť svoj tieň a byť spontánne ako tanec. Treba hľadať odpovede a riešenia nad rámec nacvičených slov a vytýčených smerov a kráčať ďalej v duchu jednoduchej demonštrácie lásky a empatie. So zmyslom pre spravodlivosť a rovnosť musíme dbať na prejavy dobrej vôle a súcitu. Inklúzia v takýchto nepokojných časoch pomáha vytvoriť jednotu, takú potrebnú v čase, akým bola pandémia.

Spolupráca a tímová práca sú kľúčom k úspechu.

Jedine spolupráca dokáže priniesť skutočný úspech. Jednotný tím však, samozrejme, musí mať rovnaké základné hodnoty. V spomenutom prípade PACT-u vznikla jednotu na základe podobných problémov a podobných riešení. Cieľom bolo skúmať maskované tanečné vystúpenia vo Vietname, Thajsku a Indii a pozrieť sa na to, ako sa tanec vyučuje na školách v Singapore. Ak sú základné hodnoty skupiny podobné, uľahčuje to vzájomnú spoluprácu.

Využitie technológie

Internet má nesmierny rozsah a moc a dokáže vytvárať účinné nástroje, ktorými sa dajú získavať a šíriť poznatky. Umožňuje tiež dokumentáciu na účely výskumu a ďalšie plánovanie. Pandémia dala nám, divadelníkom, možnosť objaviť niečo, čo pre nás bolo úplne nové. Keďže naše znalosti a zručnosti boli v tomto smere obmedzené, dostali sme príležitosť skúmať a prekračovať hranice. Vznikali nové definície, nové idiómy a nové jazyky.

Na záver ešte niekoľko slov Brownovej:

„Ako jednotlivec môžete vďaka schopnosti adaptácie prehodnotiť svoje automatické reakcie na zmenu a dosiahnuť, že tieto reakcie vám vytvoria priestor pre nové príležitosti, možnosti a ďalšie smerovanie za vašou víziou. Nemyslím si, že všetko sa deje z nejakého dôvodu – aspoň nie zjavného. Niekedy mi je útechou, že existuje chaos, že nie všetko dáva zmysel. Ale verím, že bez ohľadu na to, čo sa deje, je tu možnosť postupovať vedome a úmyselne smerom k rastu, vzťahu, obrode.“⁷ Nepozerať sa už na minulosť so strachom, kráčajme do budúcnosti a nezabúdajme na prejavy dobrej vôle.

⁷ BROWN, M. A. *Emergent strategy : Shaping change, changing worlds*. Chico (CA) : AK press, 2017, s.14.

Literatúra

BROWN, Maree Adrienne. *Emergent strategy : Shaping change, changing worlds*. Chico (CA) : AK press, 2017. 280 s. ISBN 978-1849352604.

Články, internetové a iné zdroje

„Ernst Mach“. In *Stanford encyclopedia of philosophy* [online] [publikované 3. 3. 2019]. Dostupné <https://plato.stanford.edu/entries/ernst-mach/>

Feisal Alkazi, osobný rozhovor, 29. 4. 2024.

„Positivism“. In *APA [American psychological asociation] Dictionary of psychology* [online] [publikované 19. 4. 2018]. Dostupné <https://dictionary.apa.org/positivism>

TUDU, Suchandra – HANSDA, Pandap. „Effect of pandemic COVID-19 on theatre arts“. In *Journal of positive school psychology*, 2022, Vol. 6, No. 4.

Finančná spolupráca ako naliehavo potrebná umelecká a humanitárna prax v rámci americko-medzinárodného produkčného modelu

NATALIE RINE

Abstrakt: Táto štúdia sa zaoberá zložitou sieťou finančnej spolupráce v rámci medzinárodného prezentačného modelu s dôrazom na viditeľné zhoršenie infraštruktúry a obmedzenie zdrojov na podporu organizácií pôsobiacich v Spojených štátoch, ktoré sa venujú podpore globálnych sietí a prezentovaniu medzinárodných scénických projektov. Zjavný rozklad týchto vitálnych zložiek vyvoláva naliehavé obavy o pretrvanie a životaschopnosť medzinárodnej kultúrnej výmeny v rámci čoraz výraznejšieho izolacionizmu globálnej politiky. Cieľom tejto štúdie je preskúmať, ako by sa mohli tvorcovia a nezávislí kreatívni producenti zjednotiť naprieč komerčnými a neziskovými filantropickými sektormi, aby vyriešili naliehavú potrebu nájsť a zabezpečiť nové a kreatívne spôsoby financovania globálnej prezentácie umenia v modernom priestore. Dôrazom na spoluprácu v rámci postupov neziskovej, konzorciálnej a komerčnej podpory sa táto štúdia pokúša podnietiť k tomu, aby sa spoločne prehodnotili finančné stratégie a spôsoby financovania produkcií, aby sa zainteresované strany podporili v spájaní zdrojov, vzájomnej výmene názorov a nápadov, skúmaní inovatívnych modelov financovania a spoločnom novom nazeraní na tému produkčného financovania ako kľúčovej nadstavby umeleckej a humanitárnej praxe, ktorá spolutvorí medzinárodnú produkčnú DNA. Tento kolaboratívny prístup sa chápe ako katalyzátor revitalizácie podpornej štruktúry medzinárodnej prezentácie, ktorý má zaručiť trvalú úspešnosť medzikultúrneho umeleckého snaženia komunit na globálnej scéne.

Kľúčové slová: koprodukcia, finančná stratégia, produkčný model

Úvod

Jednou z otázok, ktoré si kladie Lewis Hyde v knihe *The Gift: How the Creative Spirit Transforms the World (Dar: Ako kreatívny duch mení svet)*, je, či sa umelecké dielo mení v závislosti od spôsobu, akým sa s ním nakladá – buď ako s darom, alebo ako s predajnou komoditou. Podľa Hydea sa hodnota daru jeho

odovzdaním zvyšuje a práve s ohľadom na to by mohli scénickí umelci a tvorcovia zvážiť, čo sa deje s ich dielom, keď sa posúva ďalej, od pôvodnej produkcie a miestnej komunity na rozmanité iné miesta. Základná povaha divadla, jedinečné spojenie večného textu a prchavého predstavenia, dokonale umožňuje flexibilne permutovať takúto výmenu, napríklad producenti môžu získať licenciu na vlastné uvedenie textu alebo nejaká inštitúcia môže umožniť hosťovanie zahraničných umelcov v pôvodnej inscenácii pred novým publikom. Divadlo práve takúto vzájomnú výmenu, akú má vo svojej DNA, vie robiť najlepšie – a USA sú v súčasnosti pod zúfalým tlakom, aby o takéto výmeny neprišli.

USA, ktoré stoja na základnej premise multikulturalizmu a tešia sa vedúce-
mu postaveniu v globalizácii, majú nielen výnimočný historický a demografický záujem, ale morálnu povinnosť uvádzať medzinárodnú tvorbu v záujme vzdelávania a obohacovania svojej početnej a rozmanitej populácie. Namiesto toho po nedávnych rokoch poznačených rastúcou xenofóbiou a nacionalizmom spolu so zákazom cestovania, múrmi na hraniciach, zadržiavaním, deportáciami, izolacionizmom a odstupovaním od medzinárodnej spolupráce dochádza k viditeľnému rozkladu infraštruktúry a obmedzovaniu zdrojov dostupných organizáciám pôsobiacim v USA, ktoré podporujú a udržiavajú medzinárodné siete a kultúrnu výmenu prostredníctvom medzinárodnej scénickej tvorby. Hosťovanie medzinárodnej tvorby je, pravdaže, spojené s početnými výzvami; marketing neznámych titulov, preprava materiálnych zložiek produkcie a zložité zdaňovanie, to sú len niektoré z tých, nad ktorými mnohí producenti štandardne nariekajú. Je tu však ešte reálna politika čoraz prísnejšej imigračnej byrokracie, vďaka ktorej hrozí, že to americké umelecké programovanie už navždy odradí od kultúrnej výmeny.

V apríli 2024 sa vízové poplatky pre umelcov v USA zvýšili o 250 %, čím sa prekážka brániaca ich vstupu, ktorá bola už vtedy vysoká, zvýšila do alarmujúcich výšok pre každého s výnimkou najbohatších zájazdových korporácií. Americkí prezentéri, ktorí dovtedy mohli zvládnuť náklady vo výške 460 dolárov za žiadosť pre jedného hosťujúceho medzinárodného umelca, teraz čelia poplatkom vo výške 510 až 1 655 dolárov, k čomu ešte treba pripočítať právne, odborové a registračné poplatky, ktoré môžu predstavovať ďalších 1 440 dolárov na osobu. V prípade, že si nemôžete dovoliť mesiace čakať na schválenie, pridajte ešte 2 805 dolárov za urýchlené vybavenie žiadosti (Chiang). Pokrytecký dvojaký meter pri vyberaní týchto nacionalistických poplatkov pôsobí ako výsmech, keď sa vezme, že americkí tvorcovia môžu takmer neobmedzene vyvážať „mäkkú“

kultúru a americkí umelci môžu vstúpiť do väčšiny krajiny bez víz a vystupovať v nich na základe výnimky z pravidiel pre cestovný ruch (Sherman). Podľa údajov OSN vzrástol objem amerického exportu umeleckého tovaru vrátane živých vystúpení v roku 2012 na 75 miliárd dolárov, zatiaľ čo dovoz dosiahol iba 27 miliárd dolárov (Americans for the Arts 5).

Zoči-voči pandémie, nestabilnej ekonomike a ziskovým maržiam, ktoré sú už teraz často ultranízke, sú americkí producenti scénického umenia čoraz menej ochotní riskovať pri zavádzaní a uplatňovaní modelov medzinárodnej prezentácie. Medzinárodný divadelný a experimentálny festival BorderLight v Clevelande, založený v roku 2019, napríklad úplne odstránil zo svojho názvu a programu slovo „medzinárodný“ a obrátil svoj záujem a zameranie od pôvodných 267 predstavených umelcov z 8 krajín a 11 štátov USA na nedávnych 186 zúčastnených umelcov zastupujúcich 8 štátov USA a 11 clevelandských štvrtí (BorderLight Festival). Tento trend smerom k hyperlokálnosti poznačil dokonca aj newyorský festival Under the Radar, ktorý od svojho slávneho vzniku v dôsledku udalostí 11. septembra miešal medzinárodných a miestnych tvorcov v snahe vytvoriť niečo, čo jeho zakladateľ Mark Russell označil za „globálne mesto“. V dôsledku straty sponzorovaných priestorov, rozpočtových škrtov a už spomínaných zvýšených administratívnych nákladov to, čo bolo kedysi ohlasované ako víťaný odklon od amerického exceptionalizmu smerom k transnacionalizmu v kontexte globalizácie, v roku 2024 len tesne uniklo zániku pravdepodobne trvalým znížením pomeru medzinárodných a lokálnych, amerických tvorcov v dôsledku vytriezvujúcej neistoty súvisiacej s administratívnymi nákladmi (Soloski; Martin).

Okrem ekonomických dôsledkov reálnej politiky dochádza tiež k rozkladu ďalšieho prvku: mäkkej diplomacie, ktorá prebieha, keď sa americké obecnstvo stretáva s umelcami z iných kultúr. „Umelcov, ktorých prinášame, kontextualizujeme a robíme tiež vzdelávaciu osvetu,“ vraví Tom Frouge, výkonný riaditeľ Avokado Artists v Albuquerque v štáte Nové Mexiko. „Máme solidný vzdelávací program a sme v štáte – v jednom z najchudobnejších štátov únie –, ktoré inak nemajú možnosť zažiť tieto rozmanité kultúry z celého sveta (Tsioulcas).“ Rozklad medzinárodných programov v prospech tých hyperlokálnych robí vrásky na čele viacerým predstaviteľom tohto odvetvia, pretože „proklamovaný medzinárodný kontext (ich misii, podujatí a programov) sa rozplynul a ostal (iba) dôraz na americké divadlo“ (Malafonte). Lenže „táto katastrofa v našich radoch je globálna,“ ako sa vyjadril jeden z účastníkov festivalu Under the Radar, a tak k nej

treba aj pristupovať. Hoci sa motívy, prečo sa producenti angažujú v kultúrnej výmene, *rôznia (zvedavosť, zážitok, solidarita, udržiateľnosť a historické vzťahy)*, *financovanie je najpálčivejšou prekážkou a zároveň možnou spásou amerických producentov, ktorí sa chcú podieľať na medzinárodnej spolupráci*. Je teraz na amerických producentoch scénického umenia, aby preskúmali finančnú spoluprácu ako naliehavú humanitárnu prax a našli nové cesty financovania na udržanie kultúrnej výmeny v súčasnom obmedzujúcom prostredí v scénickom umení USA. Od tých, ktorí ho produkujú a prezentujú, si to vyžaduje, aby boli kreatívni, odvážni a aby spolupracovali na neziskových, konzorciálnych a komerčných modeloch financovania.

Kolaboratívne modely

Zásadnú zodpovednosť za zaručenie širokého prístupu verejnosti k umeniu a prekračovanie obmedzení umeleckých foriem nesie v USA 95 000 neziskových umeleckých organizácií. Na dosiahnutie tohto cieľa má typická nezisková umelecká organizácia rozpočet, ktorý na 60 % závisí od jej zisku (predaj lístkov, sponzorské príspevky), na 30 % od zdrojov zo súkromného sektora (jednotlivci, nadácie a firmy) a na 10 % od štátnej podpory (federálna, štátna a lokálna vláda). USA, ktoré nemajú ministerstvo kultúry, v roku 1965 založili Národnú nadáciu pre umenie (NEA), ktorá má byť vlajkonosičom štátnej podpory a zaručiť, aby sa tieto pomery percent zlepšili. Keďže sú však kompetencie a rozpočet NEA neustále pod prísnym dohľadom, súkromní darcovia a nadácia ďalej prichádzajú umeniu na pomoc a poskytujú väčšinu prostriedkov na jeho financovanie, čím filantropiu v umení pripútavajú k vkusu, rozmarom a presvedčeniu jednotlivcov a súkromného sektora. Stojí tiež za zmienku, že zatiaľ čo umenie a kultúra sa v rebríčku amerického filantropického darcovstva väčšinou umiestňujú na šiestom mieste (za náboženstvom, vzdelávaním, sociálnymi službami, nadáciami a zdravotníckym sektorom), medzinárodné záležitosti bývajú na predposlednom (Americans for the Arts 11). Ultrasúťaživá oblasť financovania v americkom umení je postavená na dokazovaní, že programovanie a projekty sú orientované na potreby komunity, vytvárajú v nej pracovné miesta a aj inak slúžia lokálnemu étosu, v opačnom prípade sa nepovažujú za dostatočne naliehavé alebo hodné filantropie. Takéto hyperlokálne mentálne nastavenie znemožňuje geografickú

kultúrnu výmenu, ktorá tak ostáva vyhradená výlučne pre najbohatšie a najväčšie trhy, ako New York a Washington, no ani tie, ako sme videli, to dnes nemajú ľahké.

Aj najmenšie výkyvy v príjmových príspevkoch, či už z dôvodu klesajúcej štátnej podpory, alebo v dôsledku rozmarov individuálnych darcov, môžu rozhodnúť o tom, či umelecká organizácia rozšíri svoj záber alebo bude čeliť deficitu. Podľa údajov Národného centra pre štatistiku charitatívnych inštitúcií v rámci Mestského inštitútu z roku 2013, takmer tri roky od konca recesie, 42% neziskových organizácií pôsobiacich v oblasti umenia podalo daňové priznanie s deficitom (3). Dalo by sa toto ochromujúce cyklické finančné správanie zmeniť, ak by existovalo viac možností, ako by si spolupracujúci národní a medzinárodní producenti mohli podeliť riziko a investície, čím by sa sprístupnili nové siete investorov, darcov a štátnej podpory, ktoré by v rámci tohto partnerstva vylepšili rozpočtovú maržu?

Pre začiatok by mohli byť vzorom, ktorý sa dá uplatniť aj na zahraničie, koprodukcie miest v rámci USA ako čoraz obľúbenejší spôsob spoločného využitia zdrojov, talentu a rozpočtov neziskových divadiel. Koprodukcie, chápané ako „akýsi manželský zväzok“, kde obe strany nesú „vážnu investíciu aj riziko“, si vyžadujú veľa sebaistoty, dôvery a proaktívneho krízového manažmentu dvoch alebo viacerých divadiel, aby spolu dokázali priviesť na svet spoločný projekt, ktorý zväčša spadá do jednej alebo viacerých z týchto foriem spolupráce (Cools 10):

1. spolu- alebo predfinancovanie: producenti si delia predprodukčné a/alebo produkčné náklady na projekt, čo im zaručuje, že sa uvedie aspoň raz v každom z ich divadiel/priestorov;
2. rezidencie umelcov: producenti, ktorí disponujú priestormi, poskytujú čas a priestor umelcom/súborom bez priestorov na tvorbu, pričom sa väčšinou očakáva javiskové uvedenie konečného diela;
3. tvorba na objednávku: producent si u umelca alebo súboru objedná projekt alebo časť projektu v rámci veľmi konkrétneho modelu produkcie alebo prezentácie (napr. pre festival alebo iniciatívu);
4. umelecké koprodukcie: producenti spoja umelecké kompetencie a ľudské zdroje na vytvorenie jedného uceleného diela.

Ak je cieľom rozšírenie producentských sietí, aby sa umožnilo výraznejšie medzinárodne zamerané programovanie najmä prostredníctvom foriem 1 a 4, ako najst' takýchto potenciálnych spolupracovníkov? V USA vznikajú konzorciá neziskových organizácií, ktoré spájajú vlákna amerického neziskového svalu, čo môže byť schodnou cestou aj z medzinárodného hľadiska. Národná sieť nových hier (NNPN) v súčasnosti zastrešuje program „Rolling World Premiere“, ktorý pomáha členským organizáciám „nájsť spôsob, ako spolupracovať, aby sa nemuseli biť o malý kúsok koláča, ale radšej sa pokúsili vytvoriť jeden väčší (Strange).“ V rámci tohto programu tri členské divadlá NNPN a jeden dramatik rok a pol spolupracujú na uvedení troch samostatných a rôznych naštudovaní doteraz neuvádzanej hry. Po stretnutí prostredníctvom NNPN sa susediaci marylandskí producenti Olney Theatre Center a Round House Theatre stali príkladom toho, ako môžu vzniknúť ďalšie koprodukčné modely; v jednej sezóne každé z týchto divadiel uviedlo na repertoári jednu časť rozsiahlych *Anjelov v Amerike* Tonyho Kushnera a v ďalšej sezóne si delili rozpočet, personál a zisk pri spoločnom naštudovaní hry Čern.

V oboch prípadoch ich spolupráca umožnila väčšiu produkciu, akú by si nemohli dovoliť samostatne, nehovoriac o spoločnom zážitku zamestnancov a divákov z novej tvorby a perspektív. Ďalším príkladom vnútroamerickej spolupráce je Fond pre tvorbu a rozvoj Národnej scénickej siete (NPN). Ten podporuje rasovú a kultúrnu spravodlivosť a financuje projekty s účasťou najmenej dvoch umeleckých organizácií z rôznych komunít vzdialených aspoň 100 míľ od seba, ktoré vystupujú ako finanční spoluobjednávatelia a zaručujú prezenčnú, virtuálnu alebo hybridnú výmenu medzi umelcom fondu a komunitou každého spoluobjednávateľa. Povzbudivým prejavom širších obzorov je, že fond NPN je geograficky otvorený projektom a spoluobjednávateľom zo Spojených štátov aj Mexika napriek tomu, že aktuálne medzi svojimi členmi nemá žiadne organizácie pôsobiace v Mexiku.

Popri regionálnom neziskovom produkčnom modeli existujú ďalšie konzorciá pre scénické umenie, ktoré podporujú prezentujúce organizácie pri hľadaní potenciálnych medzinárodných spolupracovníkov. Prezentéri sa od producentov z definície líšia najmä tým, že v prvom rade poskytujú priestory na uvádzanie scénického umenia, kde hostia sezónny program zložený z tvorby iných – je to akýsi umelecký realitný biznis, závislý od mixu sponzorských a štátnych príspevkov a vlastného zárobku, pri ktorom sa uvádza len minimum vlastných produkcií

alebo žiadne. Podľa nezávislej producentky a držiteľky Tony Award Mary Isaacsovej je kľúčom k udržateľnému prezentovaniu medzinárodnej tvorby v USA nejaký prostredník „budujúci vzťahy“, ako agent alebo konzorcium, ktorý dokáže spojiť dielo so zainteresovanými stranami (podcast *From the Ground Up: Ako napojiť vašeň pre spoluprácu na národnú sieť*). Hoci globálne konferencie, ako Združenie profesionálnych performatívnych umelcov (APAP) alebo Medzinárodná spoločnosť pre performatívne umenia (ISPA), sa schádzajú, aby sa podelili o novú tvorbu a najlepšie postupy, ich členstvo má nerovnomerné regionálne zastúpenie a noví členovia majú rôznu motiváciu, prečo vstupujú do takejto organizácie, zameranej skôr na spoločné diskusie ako na konkrétne zdroje spolupráce.

V USA vznikla asi pred dvadsiatimi rokmi Sieť nezávislých prezentérov ako konzorcium *štyridsiaticich* prevažne broadwayských prezentérov, divadiel a centier scénického umenia, ktoré funguje ako silný blok zameraný na investície a hlasovanie o cenách a vychádza zo spoločných záujmov členov a predstavy o tom, akú tvorbu chcú prinášať svojim komunitám, aby podporili ich lokálnu ekonomiku. Jej členovia prinášajú broadwayské produkcie do vyše 110 miest v Severnej Amerike, Spojenom kráľovstve, Japonsku a Číne; medzinárodní členovia sú však falošnou stopou z hľadiska medzinárodnej spolupráce, pretože majitelia priestorov, ako londýnska Ambassador Theatre Group, čínska ACOrange a Kyodo Tokyo, tvoria iba vyvolenú hŕstku potenciálnych medzinárodných partnerov a produkty idú len jedným smerom, a to smerom von.

Ďalším takýmto konzorciom je International Presenting Commons (IPC), dobrovoľná skupina amerických prezentérov scénického umenia a kreatívnych nezávislých producentov, ktorá vznikla v roku 2021 v začiatkoch pandémie a politickej xenofóbie, aby sa pokúsila presadiť udržateľnejšie politiky a modely financovania svojich programov zahraničnej tvorby a diskutovať o nich. Jej členmi sú americkí výkonní riaditelia, kurátori, programoví riaditelia festivalov a nezávislí producenti, ktorí sa chcú navzájom deliť o najlepšie postupy a uplatňovať ich. Jedine čas ukáže, či sa medzi nimi rozvinie koprodukčná spolupráca alebo či sa táto spolupráca rozšíri aj na medzinárodných partnerov, aby sa im podarilo udržať pri živote oslabené medzinárodné programy.

Ponaučenia z cudziny

Hoci sú tieto kolaboratívne konzorciálne modely ešte v plienkach, pohľad do zahraničia poskytuje predstavu o tom, od koho by sa mohli USA učiť, ak chcú v budúcnosti vytvoriť koprodukčnú utópiu plnú nezávislých producentov podporujúcich finančnú a umeleckú cezhraničnú výmenu. Rok 2024 sa pri príležitosti 60. výročia nadviazania diplomatických vzťahov medzi Francúzskom a Čínou oslavoval ako Francúzsko-čínsky rok kultúrneho turizmu v podobe rozmanitých umeleckých a finančných koprodukcí, ako boli *Bedári* vo francúzskej réžii s čínskym obsadením, ktorých koprodukovali francúzska producentka Anaïs Martanová a čínska zábavná spoločnosť Magnificent Culture (Global Times). Finančná a umelecká koprodukcija spojila aj poľských umelcov a divákov; v septembri 2025 sa vo varšavskom divadle Syrena a v máji 2026 v Teatre Rozrywki v Chorzówe uskutoční poľská premiéra hry *Beetlejuice*. Podobne aj rakúsky Musical Frühling, rýchlo sa rozvíjajúci muzikálový hub založený v roku 2015 so zameraním na nemeckojazyčné premiéry medzinárodne uznávaných diel, často spolupracuje s bavorským Stadttheater Fürth, vzdialeným necelých dvesto kilometrov. V roku 2024 tieto dve divadlá finančne koprodukujú nemeckojazyčnú premiéru hry *Drahý Evan Hansen*, uvádzanú v každom z týchto divadiel v rámci pokračujúcej koprodukčnej spolupráce, ktorá sa začala nemeckojazyčnou premiérou *Ženy v bielom* v roku 2022. Musical Frühling objavila aj Newyorská operná spoločnosť, ktorá ju v roku 2023 oslovila na koprodukciju premiéry pôvodného muzikálu *Listy od Ruth*, aj keď americká spolupráca spočívala skôr vo vlastníctve autorských práv a finančnom vlastníctve ako v umeleckom či dovoznom úsilí; táto opereta sa hrala v USA iba v úryvkoch, pričom uvedenie v Musical Frühling bolo jej prvým úplným naštudovaním.

V rôznych krajinách sa vynorili štátne organizácie, aby s využitím vládneho financovania ako katalyzátora a megafónu na propagáciu sietí a zdrojov presadzovali práve nadnárodné ciele v scénickom umení. Kórejská služba pre umelecký manažment (KAMS), štátna organizácia založená v roku 2006 a pridružená k ministerstvu kultúry, športu a cestovného ruchu, sa zameriava na poskytovanie podpory a služieb súvisiacich s medzinárodnou výmenou s cieľom posilniť konkurencieschopnosť kórejského scénického umenia v globálnom prostredí. V posledných desaťročiach kórejská vláda presadzovala takúto kultúrnu diplomaciu navyšovaním rozpočtov a podporou oddelení a politík, aby tak posilnila svoju

geopolitickú „mäkkú moc“ a zvýšila globálne povedomie o hodnote svojho kultúrneho priemyslu (Kim). KAMS poskytuje networking, financovanie a koordináciu pre iniciatívy, ako je Center Stage Korea, grant, ktorý kórejským umelcom umožňuje cestovať za medzinárodnými prezentérmi, a K-Musical Market, čo je výstavná skriňa pôvodných kórejských muzikálov pre potenciálne uvedenie na medzinárodnom trhu, ktorá prvýkrát navštívila USA v roku 2023. Ďalším príkladom je Performing Arts Hub Norway (PAHN), členská pobočka väčšieho konzorcia Norwegian Arts Abroad, ktoré pôsobí ako súčasť ministerstva kultúry a ministerstva zahraničných vecí v oblasti „riadenia grantových programov umeleckej, komerčnej a vývozného povahy (...) a ktorého členské organizácie pôsobia ako sprostredkovatelia medzi politickým vedením, výskumom a kultúrnymi odvetvami – a spájajú ich s verejnosťou.“ Podobne ako KAMS aj PAHN poskytuje zdroje a financovanie na podporu národnej tvorby ako potenciálneho medzinárodného účastníka svetových umeleckých prehliadok. Na webových stránkach oboch služieb však Európa a Ázia majú kvantitatívny náskok pred USA či Severnou Amerikou, pokiaľ ide o spoluprácu a prehliadky, čo svedčí o tom, že finanční a umeleckí spolupracovníci sú tu – stačí, keď sa USA rozhybu.

Návrhy

Ak je prepojenie týchto individuálnych národných platforiem s americkými producentmi problémom, ako inak môže skutočne globálna platforma, konzorcium či sieť divadelných súborov s nadnárodným záujmom nájsť finančnú podporu alebo vytvoriť sieť kontaktov v záujme udržateľnej spolupráce? Partnerstvo s komerčnými producentmi na získanie kontaktov a zdrojov by sieťam amerických divadelníkov výrazne rozšírilo medzinárodné príležitosti. Nezávislí komerční producenti, orientovaní skôr na jednotlivé projekty ako na programáciu sezón či priestorov, majú čas a záujem nadväzovať vzťahy, kamkoľvek ich projekty zavejú – takúto slobodu vďaka súkromnému biznisovému modelu neumožňuje ukotvenie na jednom mieste. Ku komerčným producentom, ktorí prepájajú tvorbu s rôznymi divadlami v rámci svojich globálnych sietí, patrí Harmonia Holdings, divadelná investičná a licenčná spoločnosť pôsobiaca medzi Broadwayom a Čínou. Harmonia je tiež súčasťou nedávno vzniknutého Medzinárodného divadelného fondu, broadwayského finančného koprodukčného subjektu s nerovnomerným

medzinárodno-americkým zastúpením v pomere 2 ku 4. Jeho proklamovaným cieľom sú investície do divadelnej tvorby, ktorá by sa v rámci jeho príslušných sietí mohla dostať aj na medzinárodnú scénu.

Takýto fond by sa dal podporiť podľa zahraničného vzoru, akým je napríklad rozsiahly štátny rizikový investičný fond známy ako Motae Fund (v kórejčine „materský fond“). Motae Fund sa zameriava na podporu startupov v niekoľkých konkrétnych odvetviach vrátane filmu a kultúry a ponúka súkromným investorom prispôsobené financovanie, čím vzniká hybridná súkromno-verejná kapitálová investícia. Väčšinou poskytuje Motae 50 až 60 % investícií a súkromní investori (väčšinou 3 až 4) prispievajú do výšky 40 %; zvyšných 1 až 10 % poskytuje spoločnosť s rizikovým kapitálom (OECD). Fond investuje na projektovej, ako aj organizačnej úrovni, teda niektoré prostriedky sa investujú napríklad do konkrétnych projektov, iné do konkrétnych súborov. Podľa podobného vzoru by sa dal zriadiť alebo rozšíriť skutočne medzinárodný broadwayský alebo divadelný investorský fond, ktorý by presadzoval záujmy medzinárodných prezentérov; jeho partneri by mohli spájať nielen jednotlivé siete súkromných investorov, ale aj obchodnícky fortieľ a znalosť lokálneho trhu, dôležité z hľadiska akýchkoľvek budúcich právnych, daňových a pracovnokultúrnych rozdielov pri uvádzaní inscenácií na nových miestach.

Ďalším príkladom toho, ako komerční producenti dokážu rozhodiť široké siete nadnárodnej spolupráce, je *Prince egyptský* hollywoodskeho štúdia DreamWorks Theatricals, ktorý mal svetovú premiéru ako finančná a umelecká koprodukcia v dánskom Fredericia Teater v roku 2019 pred navštevovanejšou westendovou premiérou v roku 2020. Výmenou americkému štúdiu za jeho financovanie a globálne duševné vlastníctvo bolo premiérové uvedenie na novom trhu s nižšími produkčnými nákladmi, ktoré umožnilo vyskúšať si obecenstvo a vytvoriť text a výpravu, kľúčové zložky nového diela. Zatiaľ čo americkí producenti nedisponujú vlastnými priestormi, medzinárodní majitelia priestorov, ako Fredericia alebo britská Ambassador Theatre Group či európsky Stage Entertainment, ponúkajú pôsobivé zdroje pre možné koprodukcie, a to nielen v podobe dohôd o finančnej podpore pre predbroadwayské naštudovania, ale tiež umeleckých a finančných koprodukcí, ktoré by sa dali hrať po oboch stranách oceánu.

V súčasnej trhovej situácii má medzinárodná spolupráca USA okrem licencovania duševného vlastníctva najčastejšie podobu vysielania individuálnych režisérov ako tvorivého dohľadu, ako to bolo v prípade uvedenia *Svadobnej hostiny*

v americkej réžii a obsadení hlavných postáv, ktoré malo premiéru v Taiwane v produkcii HUA Musical International Inc. a taiwanskej Agentúry pre kreatívny obsah (Gans). Napriek umeleckej spolupráci sa takmer žiadne z takýchto diel nedostane ako import na pôdu USA. Ak sa chcú nadnárodne zmýšľajúci producenti pokúsiť o takýto husársky kúsok, musia niekedy myslieť roky dopredu, aby sa rozpočet produkcie zabezpečil vybraným počtom koproducentov z rôznych krajín, ktorí vopred zafinancujú istý počet repríz v priestoroch, ktoré vlastnia alebo s ktorými spolupracujú. Výhodou je, že sa pritom čerpá z rôznych zoskupení investorov a trhových kompetencií, takže investície a riziko sa rozložia medzi oboch partnerov, čím sa zaručí uvedenie produkcie vo viacerých mestách.

Mimo členských programov organizácií ako NPN, NNPN, IPN alebo IPC pre vnútroamerické zdroje neexistujú nezávisle dostupné zmluvné modely, ktoré by usmerňovali dvojstrannú medzinárodnú divadelnú spoluprácu, takže menší alebo nezávislí producenti môžu váhať, či kvôli takémuto experimentu v mene umeleckej a humanitárnej výmeny na svoje plecia naložia také ťažké právne bremeno. Predstavu o tom, ako by mohli vyzerat' usmernenia pre posilnenú, kolektívnu koprodukciiu, však ponúkajú film a televízia.

Vlády mnohých krajín, s výnimkou USA, uzavreli oficiálne zmluvy, ktoré diktujú podmienky nadnárodnej spolupráce filmových producentov. Tie musia byť splnené, aby producenti získali financovanie a zdroje v každej zo svojich krajín a/alebo prostredníctvom nadnárodných organizácií, ako je Európska únia, ktorá má vyčlenený rozpočet na podporu a stimulovanie medzinárodnej spolupráce a výmeny. Vládne dohody, ako Dohovor Rady Európy o filmovej koprodukcii, Nordisk Film & TV Fond a Latinskoamerická koprodukčná dohoda, definujú zmluvné podmienky potrebné na vytvorenie a nadviazanie takejto spolupráce, ako napr. národnostné zloženie štábu a percento finančných príspevkov každého partnera (Zannoni). Na to, aby sa projekt schválil, musí prípadne prejsť kultúrnym testom danej jurisdikcie, v ktorej sa má točiť, pričom sa preukazuje daná štátna príslušnosť, existujúce obchodné vzťahy a miestna angažovanosť. Príležitosť využiť medzinárodné produkčné stimuly, systémy daňových odpočtov, prístup k novým trhom a schopnosť predat' dielo ako „lokálnu produkciu“ v danej krajine alebo krajinách koprodukcie sú všetko podobné ciele, ktoré by sa mali podporovať a sledovať aj v prípade divadla. Výborný príklad toho, čo by sa malo v divadelnej koprodukčnej zmluve od takéhoto partnerstva požadovať, čo by sa v nej malo zohľadniť a ako by mala byť rámcovaná, poskytuje príručka

Mikea van Graana *Okrem zvedavosti a túžby: K férovejšej medzinárodnej spolupráci v umení a Koprodukčná príručka Národného operného centra organizácie OPERA America.*

Malí alebo strední producenti, ktorí aktuálne nemajú koprodukčného partnera alebo sieť, môžu zvážiť rýchlejšie, alternatívne metódy finančnej spolupráce na udržateľnom medzinárodnom programovaní. Individuálni filantropickí darcovia môžu, podobne ako to robia v prípade iných kultúrnych či rodových nerovností, vyčleniť samostatné finančné prostriedky na financovanie medzinárodného alebo imigrantského programovania, akým je napríklad festival Global Forms newyorského Rattlestick Theatre, ktorý spolupracuje výlučne s medzinárodnými umelcami pôsobiacimi v USA na základe imigrantských pracovných víz. Producenti môžu tiež brať ako alternatívnu mäkkú moc divadelné licencovanie. Bez všetkých tých komplikácií a nákladov spojených s pracovnými americkými vízami predstavuje voľný pohyb nápadov a duševného vlastníctva cez hranice vďaka licencovaniu nielen spôsob, ako môže obecnstvo objavovať nové diela, ale tiež účinne prispieva zahraničným umelcom na živobytie. Tantiémy vyplácané umelcom poskytujú vzácne možnosti kultúrnej výmeny a pasívneho príjmu, a keďže dielo vzniklo bez ich prítomnosti na americkej pôde, pre producenta to znamená len minimálnu právnu a daňovú záťaž, zatiaľ čo umelecká a humanitárna výmena sa maximalizuje (The Playwrights Realm). K organizáciám, ktoré sa v takejto zložitej téme vyznajú, patrí Broadway DNA, medzinárodná licenčná spoločnosť autorky tejto štúdie, ktorá spája nové hry s medzinárodnými producentmi, a newyorské Repertorio Español, producent, ktorý sa zameriava na licencovanie súčasných španielskych hier spolu s americkou novou tvorbou, čím umožňuje zahraničným dielam a lokálnemu obecnstvu vzájomný dialóg o spoločných ľudských témach.

USA, ponechané samy na seba v úplnej duševnej, ak nie aj zemepisnej izolácii, čelia nielen okresaným rozpočtom a rastúcej xenofóbii, ale aj mikrokozmu vlastného ega. Hoci existuje množstvo neziskoviek, ktoré slúžia novej tvorbe, väčšinou zosilňujú hlas mnohonárodnostných menšín a imigrantov a zasadzujú sa o ich uznanie, no nepodieľajú sa na priamej kultúrnej výmene s ich materskými krajinami. Aj keď americká mentalita taviaceho kotla prednostne uplatňuje politiky postavené na identite dramatikov, aby v rámci našich vlastných komunít konečne pozdvihla minoritné identity, kedy toto úsilie presiahne aj navonok? Rozmanitosť perspektív a príbehov amerických menšinových, prisťahovalec-

kých či zosnulých autorov ešte nereprezentuje všetky novodobé perspektívy, histórie a komunity ani nenahrádza spoluprácu so živými krajinami a komunitami, ktoré dokážu hovoriť samy za seba, ponúknuť nové pohľady a viesť kultúrny dialóg s našim obecnstvom tu a teraz. Ak má v USA vzniknúť živé, komplexné národné divadelné prostredie rovnako rozmanité ako ich obyvateľstvo, nesmie sa americká minoritná a medzinárodná tvorba chápať ako konkurencia v boji o ten istý investičný dolár, ale ako rovnocenný partner, ktorý si tiež v modeloch financovania zaslúži umelecké a humanitárne zváženie.

USA, postihnuté individualizmom a presvedčením o vlastnej výnimočnosti, musia prestať byť krátkozraké a začať aktívne vyhľadávať kreatívnu koprodukčnú spoluprácu a zapájať sa do nej, aby sa zaručila ďalšia podpora rôznorodej kultúrnej výmeny. Bránou ku kultúrnej výmene je kolaboratívne financovanie. Vytváranie kombinovaného mixu financovania od jednotlivcov, konzorcií a z komerčných zdrojov, vďaka ktorým sa spoja americkí producenti s medzinárodným programovaním, je inherentne humanitárnou obchodnou praxou, ktorá chráni a docenjuje rolu nadnárodnej umeleckej tvorby a umelcov tým, že zabezpečuje pokračovanie kultúrnej výmeny bez ohľadu na americké makropolitické alebo ekonomické súvislosti. Umenia umožňujú vzájomné porozumenie a citové spojenie a je nevyhnutné, aby americkí umeleckí producenti a prezentéri využívali tieto nové spôsoby financovania, ak o tento dar kultúrnej výmeny nechceme prísť.

Literatúra

COOLS, Guy. *International co-production & touring*. Brussels : Informal European Theatre Meetings, IETM, 2004. 29 s. Dostupné online https://www.ietm.org/system/files/publications/international_coproduction_and_touring.pdf

HYDE, Lewis. *The Gift : How the creative spirit transforms the world*. New York : Vintage Books, 2019. 480 s. ISBN 978-1984897787.

MARTIN, Carol. Under the Radar festival, New York: Experimental, urban, and global. In KNOWLES, Ric (ed.). *The Cambridge companion to international theatre festivals*. Cambridge : Cambridge University Press, 2020, s. 118-131. ISBN 978-1108348447.

Public and private funding for cultural and creative sectors. In *The culture fix : Creative people, places and industries*. Local Economic and Employment Development (LEED). Paris : OECD Publishing, 2022, s. 213-256. ISBN 978-92-64-59044-1. Dostupné online <https://doi.org/10.1787/29f05369-en>. Dostupné aj https://www.oecd.org/content/dam/oecd/en/publications/ports/2022/06/the-culture-fix_fda3a600/991bb520-en.pdf [cit. 29. 7. 2022].

VAN GRAAN, Mike. *Beyond curiosity and desire : Towards fairer international collaboration in the arts*. Brussels : IETM – International Network for Contemporary Performing Arts, Mar. 2018. 34 s. ISBN 978-2-930897-31-8. Dostupné online https://www.ietm.org/en/system/files/publications/ietm_beyondcuriosityanddesire_2018.pdf

Články, internetové a iné zdroje

Arts funding in America: A less than perfect picture : A program of Americans for the arts. National arts policy roundtable, 17. – 19. 9. 2015. Dostupné online <https://www.americansforthearts.org/sites/default/files/pdf/2015%20NAPR%20Topic%20Brief.pdf>

BorderLight Fringe Festival Cleveland 2023. Dostupné online <https://www.borderlightcle.org/2023festival/> [cit. 26. 4. 2024].

„From the ground up : Connecting collaborative passion to a national network“ [podcast]. In *Howlround* [online] [publikované 15. 2. 2022] [cit. 28. 4. 2024]. Dostupné howlround.com/connecting-collaborative-passion-national-network, disc S2:E8

GANS, Andrew. „Telly Leung will star in the Wedding Banquet musical in Taipei“. In *Playbill* [online] [publikované 15. 4. 2024] [cit. 29. 4. 2024]. Dostupné <https://playbill.com/article/telly-leung-will-star-in-the-wedding-banquet-musical-in-taipei>

CHIANG, Dawn. „Want to perform in the USA? Here’s how to get a visa now.“ In *TheatreArtLife* [online] [publikované 27. 4. 2021]. Dostupné www.theatreartlife.com/on-the-move/perform-in-the-usa-get-a-visa-now/

„Independent presenters network resumes its biennial meeting in London“. In *Blumenthal Arts* [online] [publikované 14. 11. 2022] [cit. 28. 4. 2024]. Dostupné <https://www.blumenthalarts.org/news/detail/independent-presenters-network-resumes-its-biennial-meeting-in-london>

KIM, Minsung. „The growth of South Korean soft power and its geopolitical implications“. In *Journal of Indo-Pacific Affairs* [online] [publikované 31. 10. 2022] [cit. 28. 4. 2024]. Dostupné <https://www.airuniversity.af.edu/JIPA/Display/Article/3212634/the-growth-of-south-korean-soft-power-and-its-geopolitical-implications/>

MALAFRONTÉ, Ashley. „Blessings and provocations from the 2024 Under the Radar symposium.“ In *Howlround Theatre Commons* [online] [publikované 8. 4. 2024]. Dostupné <https://howlround.com/blessings-and-provocations-2024-under-radar-symposium>

National performance network : Creation & development fund [online] [cit. 28. 4. 2024]. Dostupné <https://npnweb.org/programs/cdf/>

Norwegian Arts Abroad (NAA) : Support programs for international art and culture collaboration [online] [cit. 28. 4. 2024]. Dostupné <https://www.stikk.no/reisestotte/index.php?lang=en>

SHERMAN, Maria. „Visa fees for international artists to tour in the US shot up 250% in April. It could be devastating“. In *AP News* [online] [publikované 16. 4. 2024] [cit. 26. 4. 2024]. Dostupné <https://apnews.com/article/music-visa-free-international-artists-immigration-4077f28ce-201ab32817b60a650cbd79c>

SHIN, Hyesun. „Post-9/11 international artist exchanges between the United States and the Middle East.“ In *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, Vol. 43, No. 4, Oct. 2013, s. 203-214. Dostupné online <https://doi.org/10.1080/10632921.2013.841112>. Dostupné aj <https://barnettcenter.org/>

- osu.edu/sites/default/files/2019-08/post_911_international_artist_exchanges.pdf [cit. 3. 12. 2021].
- SOLOSKI, Alexis. „At a revamped under the Radar, New York greets a ‚Global Downtown.‘“ In *The New York Times* [online] [publikované 3. 1. 2024] [cit. 26. 4. 2024]. Dostupné nytimes.com/2024/01/03/theater/under-the-radar-festival.html.
- STRANGE, Jared. „Better together : How co-productions spread the love (and risk) around“. In *American Theatre* [online] [publikované 28. 9. 2023] [cit. 28. 4. 2024]. Dostupné <https://www.americantheatre.org/2023/09/28/better-together-how-co-productions-spread-the-love-and-risk-around/>
- The National Opera America Center : Co-production handbook*. December 2015. 41 s. Dostupné online <https://s3-eu-west-1.amazonaws.com/s3-euw1-ap-pe-ws4-cws-documents.ri-prod/9781138838840/Opera-America-Co-Prod-Handbook.pdf>
- TSIOULCAS, Anastasia. „Visa Fees May Be Hiked for Performing Artists Traveling to the U.S.“. In *NPR (National Public Radio)* [online] [publikované 27. 3. 2023] [cit. 26. 4. 2024]. Dostupné www.npr.org/2023/03/27/1166340494/visa-fees-may-be-hiked-for-performing-artists-traveling-to-the-u-s.
- „Working with international artists : A primer for non-profit organizations“. In *The Playwrights Realm* [online] [publikované 11. 2. 2021] [cit. 29. 4. 2024]. Dostupné www.youtube.com, 11 Feb. 2021, www.youtube.com/watch?v=T9RwHqv_OcY
- XU, Liuliu. „Co-produced French classic Les Misérables to dazzle Chinese audiences“. In *Global Times* [online] [publikované 17. 1. 2024] [cit. 28. 4. 2024]. Dostupné <https://www.globaltimes.cn/page/202401/1305590.shtml>
- ZANNONI, David. „How international co-productions work“. In *Stage 32* [online] [publikované 2020]. Dostupné www.stage32.com/blog/how-international-co-productions-work-2378

Umenie sponzorstva: Ako sa zorientovať v mocenských vzťahoch medzi firemnými sponzormi a malými organizáciami scénického umenia

BENNY LIM

Čínska univerzita v Hongkongu

Abstrakt

Diskurz o manažmente umenia zvykne prehliadať rozdiely medzi väčšími a menšími organizáciami. Nie je celkom jasné, čo v kontexte scénického umenia definuje malé organizácie, keďže na to chýbajú všeobecne akceptované kritériá. Dvoma bežnými determinantmi sú veľkosť organizácie a jej finančný obrat. Predchádzajúci výskum tiež naznačuje, že kľúčovými determinantmi veľkosti sa stávajú aj kultúrne politiky, keďže niektoré organizácie scénického umenia dostávajú nálepku „vlajkových lodí“ či „významných inštitúcií“ na základe objemu financovania, aké dostávajú. „Malosť“ sa dá vnímať aj ako postoj. Niektoré organizácie scénického umenia vedome uvádzajú len nenákladné a komorné projekty. Menšie organizácie sú však v umeleckej ekológii potrebné, pretože často rady experimentujú a umelecky riskujú. Sú lepšie usposobené na to, aby oslovili svoje bezprostredné komunity a podporili rozmanitosť a inklúziu v účasti na umení. Často sa však stretávajú s problémami pri získavaní firemného sponzorstva, najmä peňažného, vzhľadom na očakávania firiem, pokiaľ ide o rozpoznateľnosť a dosah značky. Niektoré z týchto organizácií váhajú, či vôbec má zmysel, aby sa uchádzali o firemnú podporu, keďže majú pocit, že by to bolo zbytočné. Táto štúdia vychádza zo situácie v Singapure a Hongkongu a skúma mocenské vzťahy medzi firemnými sponzormi a menšími organizáciami scénického umenia. Zaoberá sa tiež tým, ako sa menšie organizácie môžu zorientovať v rozdieloch v mocenskom postavení a zvládnuť ich.

Kľúčové slová: malé organizácie scénického umenia, sponzorstvo umení, firemné sponzorstvo, mocenská dynamika, vecné sponzorstvo

Úvod

Napriek malej rozlohe majú Singapur aj Hongkong živé performatívne scény. V roku 2021 sa v Singapore uskutočnilo vyše 9 835 scénických podujatí, z ktorých 4 118 bolo na vstupenky.¹ Tieto čísla sú takmer totožné s číslami pred pandémiou COVID-19, čo znamená, že scénické umenie v tomto malom mestskom štáte sa z pandémie rýchlo otriaslo. Scénické podujatia pred pandémiou navštívili vždy v priemere 2 milióny návštevníkov ročne. Za zmienku stojí aj to, že v Singapore pôsobí takmer 2 000 organizácií scénického umenia, nepočítajúc rozmanité nezahrnuté záujmové skupiny v rôznych komunitách na obvodnej úrovni.

Hoci v prípade Hongkongu nie sú dostupné presné čísla o počte organizácií scénického umenia, zo zbežného pohľadu na stránku Hongkongskej rady pre rozvoj umenia (HKADC) vyplýva, že ide o stovky. Podobne ako Singapur aj Hongkong mal pred pandémiou prosperujúcu scénu s 5 289 jedinečnými scénickými podujatiami, ktoré v rokoch 2018/19 prilákali 3,36 milióna návštevníkov.² Hoci zisky z podujatí scénického umenia v Singapore sa nezverejňujú, ceny vstupeniek a počet návštevníkov v prípade podujatí na vstupenky v Singapore sú podobné ako v Hongkongu, čo znamená, že aj príjmy by mali byť porovnateľné. Hongkonské odvetvie scénického umenia však bolo od pandémie v nezávideniahodnej situácii vzhľadom na prísne protipandemické opatrenia a obmedzenia.

Hoci sú tieto predajné čísla silné a povzbudivé, ani v Singapore, ani v Hongkongu ich výška nestačí na udržanie ekosystému scénického umenia. Jedným názorným príkladom môže byť Hongkonská filharmónia, ktorá mala v rozpočtovom roku 2022/23 náklady vo výške 160,5 milióna HKD (20 miliónov USD). V skutočnosti ceny lístkov na scénické umenie v oboch mestách neodrážajú skutočné realizačné náklady. Aj návštevnosť (priemerne 40 % populácie každého mesta) vytvára ilúziu živého trhu scénického umenia. Táto štatistika však nepredstavuje počet návštevníkov, ale počet návštev, čo znamená, že skutočný počet návštevníkov je oveľa nižší, čo vysvetľuje aj relatívne krátku reprízovanosť na jedno scénické podujatie. V prípade Hongkongu malo v rokoch 2017 a 2022

¹ Pozri *Singapore cultural statistics 2022*. Singapore : Ministry of Culture, Community and Youth ; National Heritage Board ; National Arts Council ; People's Association, 2022. Dostupné online https://www.nac.gov.sg/docs/default-source/resources-files/research/others/scs-2022-report.pdf?sfvrsn=bd-1c5afa_2

² Pozri HKADC [Hong Kong Arts Development Council] : *Annual arts survey result dashboard – 2021/22 : Performing arts* [online]. Dostupné https://www.hkadc.org.hk/en/research/annual-arts-survey-result-dashboard-2021-22-performing-arts_3163

každé scénické podujatie v priemere len jednu reprízu. Stručne povedané, predaj vstupeniek ani v jednom z týchto miest nikdy nebol hlavným zdrojom príjmov organizácií scénického umenia.

Už desaťročia sa scénické umenie v Singapore a Hongkongu do veľkej miery opiera o vládne dotácie, za čo vďačí existencii politik financovania. Spoliehať sa výlučne na vládne financovanie však nikdy nemôže byť udržateľné, keďže na štátne rozpočty často vplývajú širšie ekonomické a politické faktory. Okrem toho rozpočet vyčlenený na umenie nerastie vždy rovnakým tempom ako počet nových organizácií, z ktorých každá si chce ukrojiť kúsok z finančného koláča. Vedie to k tomu, že vládne financovanie sa stáva predmetom súperenia a zdroje sa rozmieňajú na drobné. Organizácie by si mali uvedomiť obmedzenia takejto nadmernej závislosti a diverzifikovať zdroje príjmu, aby dokázali prežiť. Jednou z možností je firemné sponzorstvo.

Malé organizácie však môžu mať problém ponúknuť firemným sponzorom dostatočnú viditeľnosť vzhľadom na svoju „menšiu“ veľkosť a možný záber. Niektoré z týchto organizácií sa ani nesnažia získať firemnú podporu, lebo takúto snahu považujú za márnu. Na základe situácie v Singapore a Hongkongu sa táto štúdia zaoberá mocenskými vzťahmi medzi firemnými sponzormi a menšími organizáciami scénického umenia. Rozoberá tiež, ako sa tieto menšie organizácie môžu zorientovať v rozdieloch v mocenskom postavení a zvládnuť ich.

Malé organizácie scénického umenia

Učebnice manažmentu umenia ponúkajú jasný návod, ako manažovať organizácie scénického umenia, pričom sa zaoberajú témami, ako je vedenie, strategické plánovanie, organizačný rozvoj, finančné riadenie a produkčný manažment. Hoci ide o dôležité témy, mnohé učebnice prehliadajú rozdiel medzi veľkými a malými organizáciami. V skutočnosti neexistuje univerzálny kľúč na manažovanie organizácií scénického umenia. Prevádzka menších organizácií býva väčšinou organickejšia, pričom zamestnanci v nej plnia viaceré úlohy a snažia sa využiť obmedzené zdroje na maximum. Manažment menších organizácií preto vyzerá inak ako manažment ich väčších náprotivkov.

Pravdaže, nie je celkom jasné, ktoré organizácie sa dajú považovať za „malé“, keďže neexistujú všeobecne platné kritéria na ich rozlíšenie. Dvoma kritériami

je veľkosť organizácie a jej finančný obrat.³ Nie sú to však jediné determinanty. Z môjho predchádzajúceho výskumu vyplýva, že „malosť“ môže byť tiež dôsledkom aktuálnych politík financovania.⁴ V Hongkongu napríklad pôsobí deväť hlavných organizácií, ktoré priamo od vlády dostávajú vyše 400 miliónov HKD (asi 80 miliónov USD). Všetky ostatné organizácie, ktoré nepatria k tejto privilegovanej deviatke, sa automaticky považujú za „malé“. Treba však povedať, že niektoré menšie organizácie nemajú ambíciu rásť. „Malosť“ preto môže vyplývať aj z postoja umelcov a ich osobného presvedčenia. Inými slovami, organizácie ostávajú malými z vlastnej vôle. V tejto súvislosti „malosť“ nie je len o veľkosti organizácie či jej finančnom obrate. „Malosť“ vystihuje aj čínorodosť, flexibilitu a často inovatívneho a experimentálneho ducha menších umeleckých organizácií.⁵

Okrem uvedených faktorov je relatívne, čo je vlastne malé, a určuje sa to vždy vo vzťahu k niečomu „veľkému“ (a naopak). Napríklad umelecká organizácia na úrovni mesta sa môže považovať za „malú“ oproti súboru na štátnej úrovni. Táto relativita z hľadiska veľkosti je dôvodom, prečo v tejto štúdii väčšinou používam prídavné mená „menší“ a „väčší“ namiesto jednoznačnejších prívlastkov „malý“ a „veľký“.

Menšie organizácie čelia početným výzvam najmä z hľadiska vedenia, správy a prideľovania zdrojov. Ľudia na čele menších organizácií často sedia na viacerých stoličkách – plnia rolu manažérov a zároveň tvorcov. Väčšinou sa venujú priebežnému riešeniu každodenných problémov, ktoré ich zamestnáva príliš na to, aby mohli postupovať podľa nejakej dlhodobejšej stratégie.⁶ Menším organizáciám tiež chýbajú jasné riadiace štruktúry, t. j. výkonná rada. Aj keď nejakú majú, väčšinou ju tvoria známi zakladatelia, ktorí nemusia disponovať potrebnými znalosťami, aby organizácia dosiahla udržateľný rast.

³ Pozri WOONG, J. Ch. „How ‚small‘ are small arts organizations?“ In *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 2010, Vol. 40, Issue 3, s. 217-234. Dostupné online <https://doi.org/10.1080/10632921.2010.504604>

⁴ Pozri LIM, B. „Beyond size and scale: Reflections on small performing arts organizations“. In *RICE Journal of Creative Entrepreneurship and Management*, January – April 2022, Vol. 3, No. 1, s. 55-65. Dostupné online <https://www.doi.org/10.14456/rjcm.2022.6>. Dostupné aj <https://www.ricejournal.net/index.php/rice/article/view/rjcm.2022.6/47>

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*; pozri tiež SCHWARTEN, Ch. E. The power and pitfalls in strategic planning for small, nonprofit arts organizations [Master's thesis, University of Akron]. In *OhioLINK Electronic Theses and Dissertations Center*, 2014. Dostupné online https://etd.ohiolink.edu/acprod/odb_etd/ws/send_file/send?accession=a-kron1415102556&disposition=inline

Zriadenie výkonnej rady a riadiacich štruktúr však môže byť v prípade malých organizácií na škodu. Tieto organizácie sa často sústreďujú na konkrétny vývoj v umení a komunitnú angažovanosť ako svoje hlavné poslanie a ich výsledky sa často nedajú vyčíslieť. Navyše, ako už bolo povedané, niektoré organizácie nemajú v úmysle rásť, čo odporuje hlavnému účelu silnej rady a riadiacich štruktúr, ktoré sú väčšinou na to, aby zaručili finančnú udržateľnosť a organizačný rozvoj.

Menšie organizácie scénického umenia väčšinou nemajú ani dostatok finančných a ľudských zdrojov na to, aby dokázali naplno rozvinúť svoj potenciál. Často sa im nedarí dosiahnuť plánovanú finančnú a sponzorskú podporu a musia neustále prispôbovať svoje umelecké a prevádzkové plány a robiť kompromisy. Menšie organizácie tiež oproti tým väčším nemajú úspory z rozsahu. Ako vyplýva z výskumu, väčšie organizácie na rozdiel od tých menších dokážu na svoju podporu pritiahnuť viac neplatených dobrovoľníkov.⁷ Navyše menšie organizácie mávajú menej repríz, takže ich investície do výpravy, kostýmov a iných realizačných zložiek majú nižšiu návratnosť oproti projektom väčších organizácií, ktoré sa obvykle reprizujú dlhšie.

Napriek týmto výzvam menšie organizácie scénického umenia významne prispievajú do umeleckého ekosystému. Je známe, že pohotovejšie reagujú na aktuálne problémy a často posúvajú hranice umeleckého výrazu tým, že na seba berú väčšie riziko a experimentujú. Ich rozsah a komunitné zameranie znamenajú, že dokážu lepšie osloviť najbližšie komunity a podporiť rozmanitosť a inklúziu v účasti na umení.⁸

Scénické umenie a peniaze

Diskusia o peniazoch v scénickom umení je často zdrojom sporov, keďže naznačuje komercializáciu, čo vedie k pojmom ako „marketing“ a „komodifikácia“. Problém je v tom, že tieto pojmy sa často spájajú s kapitalistickými aktivitami, pri ktorých sa môže úsilie o finančný zisk v scénickom umení podpísať na umeleckej integrite. „Marketing“ sa tiež často spája s rastúcim predajom, čo môže spôsobiť,

⁷ Pozri BLAU, J. R. – NEWMAN, L. – SCHWARTZ, J. E. „Internal economies of scale in performing arts organizations“. In *Journal of Cultural Economics*, Vol. 10, No. 1, 1. 6. 1986, s. 63-76.

⁸ Pozri WOONG, J. Ch. „How ‚small‘ are small arts organizations?“ In *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 2010, Vol. 40, Issue 3, s. 217-234. Dostupné online <https://doi.org/10.1080/10632921.2010.504604>

že umelecká tvorba začne nadviehať publiku.⁹ Na rozdiel od tohto názoru však definície marketingu umenia vždy kladú umenie pred trh s tým, že umenie by malo vzniknúť skôr, ako si začne hľadať publikum.¹⁰

S ešte väčším podozrením sa v umeleckých kruhoch nazerá na „komodifikáciu“.¹¹ Takýto skeptický postoj zodpovedá postoju frankfurtskej školy s jej kritikou kultúrneho priemyslu, ktorého masová výroba kultúry narúša samotnú podstatu umenia a „ohlupuje“ spoločnosť a ľudí v nej.¹² Napriek čoraz väčšej akceptácii idey „kreatívneho priemyslu“ od 90. rokov pretrvávajú veľmi reálne obavy z komercializácie umenia. V Singapure a Hongkongu patrí scénické umenie medzi sektory kreatívneho priemyslu spolu s dizajnom, reklamou či softvérovým vývojom. Medzi scénickým umením a spomínanými sektormi je však obrovský nepomer, pokiaľ ide o mieru, akou prispievajú do kreatívnej ekonomiky. Navyše napriek relatívnemu úspechu kreatívneho priemyslu v Singapure a Hongkongu mnohé organizácie a tvorcovia scénického umenia naďalej pracujú v prekrešných podmienkach.¹³

Chong¹⁴ ponúka vyváženejší názor na vzťah umeleckej tvorby a komercializácie. Zdôrazňuje, že je dôležité robiť dobré umenie bez ohľadu na to, či naň finančné zdroje poskytla vláda alebo či pochádzajú z komerčných zdrojov. V neziskovom subvencovanom prostredí sa má umelecká organizácia usilovať o dobré umenie, zatiaľ čo v ziskovom prostredí majú organizácie robiť dobré umenie a zároveň sa snažiť, aby boli ziskové.

⁹ Pozri HILL, L. – O’SULLIVAN, C. – O’SULLIVAN, T. – WHITEHEAD, B. *Creative arts marketing*. London : Routledge, 2017. Dostupné online <https://doi.org/10.4324/9781315447681>

¹⁰ *Ibid.*; pozri tiež BOORSMA, M. „A Strategic logic for arts marketing : Integrating customer value and artistic objectives“. In *International Journal of Cultural Policy*, 2006, Vol. 12, No. 1, s. 73-92. Dostupné online <https://doi.org/10.1080/10286630600613333>. Dostupné aj <https://mestovetra.wordpress.com/wp-content/uploads/2008/06/a-strategic-logic-for-arts-marketing2.pdf>

¹¹ Pozri KASIYAN. „Art, art education, creative industry: Critique of commodification and fetishism of art aesthetics in Indonesia“. In *Cogent Arts & Humanities*, 2019, Vol. 6, Issue 1. Dostupné online <https://doi.org/10.1080/23311983.2019.1586065>. Dostupné aj <https://www.tandfonline.com/doi/epdf/10.1080/23311983.2019.1586065?needAccess=true>

¹² Pozri CONNER, Ch. T. – DICKENS, D. R. „Electric empires: From countercultural movement to corporate enterprise“. In *Deviant Behavior*, 2023, Vol. 44, No. 7, s. 1063-1080. Dostupné online <https://doi.org/10.1080/01639625.2022.2139208>. BENNETT, J. *Television personalities : stardom and the small screen*. London : Routledge, 2010. Dostupné online <https://doi.org/10.4324/9780203842683>

¹³ Pozri LEONG, C. – LO, J. „Isabella Chiam: Cultivating risks“. In *Arts Equator* [online] [publikované 8. 11. 2022]. Dostupné <https://artsequator.com/isabella-chiam/>. HO, L. Some thoughts on Hong Kong Artist Union. In WAI-PING, T. (ed.). *Hong Kong Visual Arts Yearbook*. Hong Kong : Department of Fine Arts, The Chinese University of Hong Kong, 2018, s. 182-193.

¹⁴ Pozri CHONG, D. *Arts management*. London : Routledge, 2009. Dostupné online <https://doi.org/10.4324/9780203865347>

Vládne financovanie odjakživa zohráva vo financovaní organizácií scénického umenia v Singapure a Hongkongu kľúčovú úlohu. Vlády majú záujem na zachovaní kultúry a kultúrnom živote verejnosti a vždy považovali umenie za prostriedok, ako zaangažovať a vzdelávať verejnosť v spoločenských otázkach.¹⁵ Oproti spoločenským hnutiam je tiež umenie mierumilovnejším prostriedkom dialógu a vyjadrovania spoločenských záujmov a obáv.¹⁶ Na makroúrovni dokážu investície do umenia pozdvihnúť imidž národa alebo mesta a prispieť ku kultúrnemu cestovnému ruchu a diplomacii.¹⁷ Vládne financovanie umožňuje umelcom a organizáciám, aby sa sústredili na proces umeleckej tvorby bez starosti o komerčné prežitie. Pravdaže, tieto granty sú často kompetitívne a generujú príjmom istú formu symbolického kapitálu.¹⁸ Vládne financovanie však ide ruka v ruke s podmienkami. Keďže v prípade týchto prostriedkov ide v podstate o peniaze daňovníkov, od príjemcov sa očakáva, že sa podriadia zoznamu niekoľkých kľúčových výkonnostných ukazovateľov a pravidelne budú nahlasovať, na čo prostriedky použili.¹⁹

Ak sa organizácie scénického umenia príliš spoliehajú na vládne financovanie, môže to viesť k závislosti od subvencií. Môže ísť len o ďalšiu formu nadbiehania – tentoraz nie obecnstvu, ale vkusu a preferenciám financujúcich orgánov. Umelcov to môže pripraviť o schopnosť brať na seba riziko a organizácie viesť k uvádzaniu konvenčnejšej a bezpečnejšej tvorby. Vládne financovanie môže byť ovplyvnené aj verejným záujmom v podobe, v akej ho definujú a chápu štátne orgány. V Singapure a Hongkongu boli prípady, keď organizácie prišli o financovanie.

¹⁵ Pozri CROSSICK, G. – KASZYNSKA, P. *Understanding the value of arts and culture : The AHRC Cultural Value Project*. Swindon (UK) : Arts and Humanities Research Council, 2016. Dostupné online <https://www.ukri.org/wp-content/uploads/2021/11/AHRC-291121-UnderstandingTheValueOfArts-CulturalValueProjectReport.pdf>

¹⁶ Pozri MÖRI, Y. „New collectivism, participation and politics after the East Japan Great Earthquake“. In *World Art*, 2015, Vol. 5, Issue 1, s. 167-186. Dostupné online <https://doi.org/10.1080/21500894.2015.1047038>

¹⁷ Pozri LIM, B. A Postmodern Approach to Curating and Managing Arts Festivals. In BYRNES, W. – BRKIČ, A. (eds.). In *The Routledge Companion to Arts Management*. London and New York : Routledge, 2019, s. 263-275. Dostupné online <https://doi-org.easyaccess2.lib.cuhk.edu.hk/10.4324/9781351030861-18>
KONG, L. „Ambitions of a global city: Arts, culture and creative economy in „Post-Crisis“ Singapore“. In *International Journal of Cultural Policy*, 2012, Vol. 18, No. 3, s. 279-294. Dostupné online <https://doi-org.easyaccess2.lib.cuhk.edu.hk/10.1080/10286632.2011.639876>. Dostupné aj https://ink.library.smu.edu.sg/cgi/viewcontent.cgi?article=3041&context=soss_research

¹⁸ Pozri MILLER, D. L. „Symbolic capital and gender: Evidence from two cultural fields“. In *Cultural Sociology*, 2014, Vol. 8, Issue 4, s. 462-482. Dostupné online <https://doi.org/10.1177/1749975514539800>

¹⁹ Pozri LECCI, F. – RUIZ-GUTIÉRREZ, J. Arts performance measurement. In ADDIS, M. – RURALE, A. (eds.). *Managing the cultural business : Avoiding mistakes, finding success*. London and New York : Routledge, 2021, s. 143-183.

vanie, pretože ich projekty boli v rozpore s údajným verejným záujmom.²⁰

Je preto dôležité, aby organizácie v záujme udržateľnosti diverzifikovali zdroje svojich príjmov, a jednou takouto cestou je firemné sponzorstvo. Podľa Národnej rady neziskových organizácií „firemné sponzorstvo je finančná platba podniku určená neziskovej organizácii na podporu jej poslania, pričom sa uvedie informácia, že činnosť, program alebo podujatie tejto neziskovej organizácie podporil ten a ten podnik“.²¹ Podľa mňa podstata firemného sponzorstva spočíva práve v tomto „uvedení danej informácie“. Jednoznačne sa tým sponzorstvo prezentuje ako recipročná výmena, pri ktorej sa sponzorovi pred čo najpočetnejším a najrozmanitejším publikom dostáva verejného uznania za jeho podporu.

Niektoré firmy môžu umelecké sponzorstvo považovať za istý prejav firemnej spoločenskej zodpovednosti. Takýmto spôsobom sa prezentujú ako zodpovední korporátni občania, ktorí rôznym spôsobom podporujú svoju komunitu.²² Túto formu sponzorstva motivuje altruizmus a sociokultúrny príspevok. Na druhej strane môže byť firemné sponzorstvo aj prevažne strategické, ak mu ide v prvom rade o reciprocitu. V takýchto situáciách chápu firmy svoje sponzorstvo ako budovanie značky a imidžu, pričom od príjemcov sa očakáva, že im za to zabezpečia istú formu osvetu. Takýto strategický prístup k sponzorstvu môže byť niekedy znepokojivý, najmä ak si firmy uzurpujú rozhodovanie o obsadení a trvajú na umiestňovaní produktov, tzv. product placement, v scénických projektoch.

Metodika

Tento výskum využíva pri skúmaní mocenských vzťahov a menších organizácií scénického umenia kvalitatívne metódy. Kvalitatívne metódy sú vhodné na definovanie východísk a opis povahy firemného sponzorstva v Singapure a Hongkongu a umožnili mi pochopiť a analyzovať zložité mocenské vzťahy a dynamiku medzi firemnými sponzormi a organizáciami.

²⁰ YAU, C. „Funding cuts, cancelled shows leave Hong Kong arts groups guessing about ‘red lines’ caused by national security law“. In *MyNEWS* [online] [publikované 8. 2. 2024]. Dostupné <https://www.scmp.com/news/hong-kong/politics/article/3251139/funding-cuts-cancelled-shows-leave-hong-kong-arts-groups-guessing-about-red-lines-caused-national>

²¹ Pozri Corporate Sponsorship. In *National Council of Nonprofits* [online]. Dostupné <https://www.councilof-nonprofits.org/running-nonprofit/fundraising-and-resource-development/corporate-sponsorship>

²² Pozri BZDAK, Michael. *Corporate cultural responsibility : How business can support art, design, and culture*. London : Routledge, 2022. Dostupné online <https://doi.org/10.4324/9781003099222>

Tento výskum je rozdelený na dve samostatné fázy, pričom druhá sa začína až po ukončení prvej. V prvej fáze sa využívajú metódy deskriptívneho výskumu, a to osobným, priamym pozorovaním povahy umeleckého sponzorstva,²³ ako aj skúmaním a analýzou materiálu vo verejnej doméne, teda viditeľnosti sponzorov v programových brožúrach organizácií scénického umenia, mediálnych správach, ako aj na webových stránkach sponzorov a organizácií. Metódami deskriptívneho výskumu sa mi podarilo pochopiť a zdokumentovať súčasný stav umeleckého sponzorstva v Singapore aj Hongkongu. Metódy deskriptívneho výskumu však majú svoje limity. Pozorovanie a metódy textovej analýzy väčšinou odpovedajú na otázku „čo“, ale nedokážu vysvetliť, prečo k daným javom dochádza. Prebehla preto druhá fáza výskumu, ktorej súčasťou boli neformálne rozhovory s kľúčovými predstaviteľmi menších organizácií v oboch mestách.

Vo svojej každodennej akademickej práci zameranej na manažment umenia často vediem neformálne diskusie alebo nezáväzné rozhovory s relevantnými zástupcami rôznych organizácií scénického umenia, či už veľkými, alebo malými. Táto prax je nesmierne prínosná, pretože mi umožňuje v krátkom čase zhromaždiť rôzne pohľady na vec a názory na rozmanité dianie vo svete scénického umenia. Hoci sa neformálne diskusie alebo neštruktúrované rozhovory nevyužívajú veľmi často ako výskumné metódy, nijako nezaostávajú za bežnejšími štruktúrovanými či napoly štruktúrovanými rozhovormi. Keďže neformálne rozhovory nemajú žiadnu vopred danú štruktúru ani otázky, táto metóda sa pre daný výskum obzvlášť hodí, keďže každá diskusia o peniazoch, najmä v súvislosti so scénickým umením, zvykne vyvolať silnú emocionálnu reakciu. Štruktúrovanejší rozhovor by mohol účastníkom zabrániť v tom, aby sa otvorene podelili o svoje pocity a názory.²⁴

Moje rozhovory s kľúčovými predstaviteľmi menších organizácií scénického umenia prebiehali medzi štyrmi očami a vždy som začínal od bežných, nesúvisiacich tém, aby sa navodila uvoľnená a vhodná atmosféra. Tieto rozhovory neboli nahrávané ani z nich nemám poznámky. Nahrávanie by mohlo skresliť emocionálne údaje, cenné pre tento výskum. Navyše nikdy nebolo mojím úmys-

²³ Pozri ATMOWARDOYO, H. „Research methods in TEFL studies : Descriptive research, case study, error analysis, and R & D“. In *Journal of Language Teaching and Research*, 2018, Vol. 9, No. 1, s. 197-204. Dostupné online <http://dx.doi.org/10.17507/jltr.0901.25>

²⁴ Pozri SWAIN, J. – KING, B. „Using Informal Conversations in Qualitative Research“. In *International Journal of Qualitative Methods*, March 2022, Vol. 21, No. 3, s. 1-10. Dostupné online <https://doi.org/10.1177/16094069221085056>. Dostupné aj https://www.researchgate.net/publication/359464392_Using_Informal_Conversations_in_Qualitative_Research

Hoci môže takéto zosúladenie viesť k zmysluplným projektom, niektoré organizácie majú pocit, že to ohrozuje ich umeleckú víziu, najmä ak takéto projekty nie celkom zodpovedajú ich základným umeleckým hodnotám alebo smerovaniu.

Okrem umeleckých rozhodnutí menších organizácií môžu firemní sponzori priamo ovplyvňovať a meniť aj dizajnovú estetiku ich propagačných materiálov, ich stratégie na získavanie obecnstva či dokonca finančné operácie. Sponzori môžu napríklad kedykoľvek z rôznych dôvodov oneskoriť sponzorské platby. A hoci platobné podmienky jasne stanovuje v sponzorská zmluva, je pre menšie organizácie ťažké vzoprieť sa alebo podniknúť právne kroky, keďže by ich to mohlo o sponzora celkom pripraviť. V dôsledku oneskorených platieb sa potom menšie organizácie ocitajú v zložitej finančnej situácii. Ak navyše firemné sponzorstvo vybavil nejaký popredný predstaviteľ danej organizácie, napr. člen rady alebo generálny manažér, je to o to zložitejšie. Tento človek môže tiež vyvíjať tlak na umelecký tím, aby svoje projekty prispôbil očakávaniam sponzorov.

Väčšie organizácie majú už s veľkou pravdepodobnosťou vybudovanú hodnotnú značku a pravidelnú divácku základňu. Vďaka nim sú prítiažlivé pre firemných sponzorov, môžu si s potenciálnymi firemnými sponzormi dohodnúť podmienky a zároveň si uchovať väčšiu kontrolu nad svojimi umeleckými a prevádzkovými rozhodnutiami. Treba povedať, že aj niekoľkým menším organizáciám sa vďaka uznávanej umeleckej ponuke podarilo vybudovať hodnotnú značku. No aj tak vedia len ťažko zaručiť dosah, o aký ide firemným sponzorom, keďže ich divácka základňa je špecifická a relatívne malá.

Menšie organizácie by sa možno vedeli vyrovnávať svojim väčším náprotivkom, keby uvádzali väčšie a reprízovanejšie projekty. V prípade Singapuru a Hongkongu to však z niekoľkých dôvodov nie je vždy možné. Po prvé, vzhľadom na prílišnú závislosť od vládneho financovania si menšie organizácie nevytvorili dostatočnú rezervu, aby mohli investovať do väčších produkcií. Po druhé, nemajú silnú základňu lojálnych divákov, aby mohli svoje projekty uvádzať dlhšie. V neposlednom rade, menšie organizácie nemusia disponovať dostatočnými skúsenosťami ani prevádzkovou kapacitou, ako sú ľudské a finančné zdroje, aby väčšie produkcie zvládli. V prípade Hongkongu je tu ešte jeden problém, ktorý stojí za zmienku – nedostatok inscenačných priestorov. Väčšie priestory často dávajú prednosť väčším organizáciám, čím pre menšie ostáva oveľa obmedzenejšia časová disponibilita.

Pri neformálnych rozhovoroch s členmi rôznych menších organizácií som si všimol ich mylné predstavy o firemnom sponzorstve a grantoch poskytovaných dobročinnými nadáciami zriadenými firmami. Tieto dva zdroje financovania sa čiastočne prekrývajú. Oba tieto typy financovania musia byť väčšinou v súlade s firemnými záujmami a filantropickými cieľmi a od organizácií sa očakáva, že za tieto firemné príspevky preukážu vďaka alebo ich budú propagovať.

Medzi oboma sú však aj jasné rozdiely. Firemné sponzorstvo často kladie dôraz na dosah a vplyv, aký môžu organizácie sponzorovi ponúknuť²⁶, zatiaľ čo granty dobročinných nadácií sa vo všeobecnosti zameriavajú na nejaký konkrétny cieľ a spájajú sa s nimi štruktúrovanejšie finančné pokyny a postupy.²⁷ Svojím spôsobom sú tieto mylné predstavy pochopiteľné. Ako som ukázal v tejto časti, menšie organizácie sa podriaďujú a stavajú firmy do vyššej mocenskej pozície. Akýkoľvek firemný dar, či už sponzorstvo, alebo grant, sa vníma podobne. Keď v tejto mocenskej hre menšie organizácie získajú firemné sponzorstvo, ničím sa nelišia od poskytovateľov služieb, ktorých hlavnou úlohou je splniť firemné ciele a požiadavky.

Vyrovnanie mocenských pozícií medzi firemnými sponzormi a malými organizáciami scénického umenia

V predchádzajúcej časti som spomenul rôzne výzvy a problémy, ktoré súvisia s mocenskými vzťahmi medzi firemnými sponzormi a menšími organizáciami scénického umenia. V tejto časti sa pokúsim ponúknuť niekoľko názorov a odporúčaní, ako by sa ich mocenské postavenie dalo vyrovnať.

Z mojich pozorovaní vyplýva, že niektoré typy projektov scénického umenia, napríklad tie, ktoré sa sústreďujú na tradičné vystúpenia alebo umelecké vzdelávanie, sa ľahšie zosúladujú s cieľmi v rámci firemnej spoločenskej zodpovednosti. To ešte neznamená, že iné typy podujatí scénického umenia sú z tohto hľadiska nevyhovujúce. Prispôsobovanie projektov cieľom firemnej spoločenskej zodpovednosti by sa nemalo chápať ako vplyvanie firiem na organizácie a podriaďo-

²⁶ Pozri WAKEFIELD, L. – WAKEFIELD, K. – LANE KELLER, K. „Understanding sponsorship: A consumer-centric model of sponsorship effects“. In *Journal of Advertising*, 2020, Vol. 49, No. 3, s. 320-343. Dostupné online <https://doi.org/10.1080/00913367.2020.1751011>

²⁷ Pozri DODGSON, M. – GANN, D. *Philanthropy, innovation and entrepreneurship*. Cham : Palgrave Pivot, 2020. Dostupné online https://doi.org/10.1007/978-3-030-38017-5_3

vanie sa organizácií potrebám a želaniam sponzorov. Nakoniec, stratégie v rámci firemnej spoločenskej zodpovednosti sú vždy zamerané na nejaké konkrétne spoločenské otázky. Oproti väčším organizáciám, ktoré sa snažia osloviť širší trh, menšie organizácie dokážu lepšie nadväzovať vzťahy s konkrétnymi komunitami, či už komunitami v nejakej zemepisnej oblasti, alebo konkrétnymi spoločenskými skupinami. Táto výhoda umožňuje organizáciám využiť ich tvorivé prednosti na to, aby sa zaoberali problémami týchto komunít a poukazovali na ne.

Zatiaľ neboli vypracované spôsoby merania a rámce hodnotenia efektívnosti umeleckého sponzorstva²⁸, aké existujú v iných oblastiach, napríklad v športe, kde sa dá merať pomerne presne. Domnievam sa, že v konečnom dôsledku by menším organizáciám malo ísť o to, aby si s firemnými sponzormi udržali dlhodobé vzťahy a prešli od oportunistických partnerstiev k strategickým, z ktorých budú mať prospech tak firmy, ako organizácie scénického umenia.

Jedným z možných riešení je, že by sa firmy a menšie organizácie spolupodieľali na dlhodobých komunitných projektoch, ktoré firmám umožnia, aby si splnili ciele spoločenskej zodpovednosti. Takéto partnerstvá môžu tiež presiahnuť rozmer bezprostredného finančného prospechu a pozitívnej publicity a ponúknuť príležitosť zaangažovať a profesionálne rozvíjať zamestnancov. Na druhej strane, dlhšie trvanie takýchto projektov znamená, že menšie organizácie si môžu vytvoriť silnejšie väzby na komunity, ktoré sa v konečnom dôsledku môžu stať ich podporovateľmi a divákmi. Menším organizáciám môže zmysluplné partnerstvo s firemnými sponzormi umožniť prístup k rozsiahlejším sieťam a zdrojom, ktorými môžu podporiť svoju umeleckú tvorbu a prevádzkové kapacity. Jednoducho povedané, synergickým, obojstranne výhodným partnerstvom postaveným na vzájomnom rešpekte a spoločných cieľoch sa môžu rozdiely v mocenskom postavení medzi menšími organizáciami scénického umenia a firmami vyrovnat' a odstrániť.

V Hongkongu vedie prehnaná závislosť od financovania od HKADC k niekoľkým znepokojivým scenárom. Projekty, ktorým sa nepodarilo získať financovanie, sa nerealizujú, pretože často nemajú žiadny alebo takmer žiadny záložný plán na získanie alternatívnych zdrojov financovania. Aj keď sa projektom podarí zabezpečiť vládne financovanie, mnohé menšie organizácie znižujú svoje

²⁸ Pozri TOSCANI, G. – PRENDERGAST, G. „Arts sponsorship versus sports sponsorship: Which is better for marketing strategy?“ In *Journal of Nonprofit & Public Sector Marketing*, 2019, Vol. 31, No. 4, s. 428-450. Dostupné online <https://doi.org/10.1080/10495142.2018.1526748>

prevádzkové a umelecké ambície podľa reálne poskytnutej výšky financií. Hoci to vyzerá ako skôr pragmatické manažérske rozhodnutie, opäť to poukazuje na neschopnosť organizácií zvoliť si pri získavaní financií iné cesty a podobné kompromisy časom brzdia ich ambície v tvorbe a rozvoji.

Kľúčovú úlohu pri prekonávaní mocenskej nerovnováhy medzi firemnými sponzormi a menšími organizáciami môžu zohrať vlády. Okrem rozdávania grantov môžu účinne ovplyvňovať umelecký ekosystém kultúrnymi politikami a strategickými akčnými plánmi pre umenie.

Jedným z riešení by mohla byť povinnosť organizácií scénického umenia uvádzať v budúcich žiadostiach o grant stratégie diverzifikácie zdrojov príjmu. Ďalšou prínosnou možnosťou môže byť školenie organizácií vo finančnej gramotnosti a fundraisingových stratégiách, ako aj organizovanie networkingových podujatí pre menšie organizácie a firmy. Takéto iniciatívy nielen pomáhajú menším organizáciám v praktických záležitostiach, ale tiež zvyšujú ich viditeľnosť a atraktivnosť u potenciálnych sponzorov.

Tvorcovia politik by mali zvážiť aj plány na podporu dlhodobej udržateľnosti menších organizácií scénického umenia. Jednou takouto iniciatívou bol nedávny „Náš singapurský umelecký plán (2023 – 2027)“, realizovaný Národnou umeleckou radou (NAC) Singapuru. Plán si uvedomuje limitovanosť NAC ako jediného subjektu zodpovedného za rozvoj umenia a snaží sa vytvoriť živý ekosystém na podporu umení angažovaním rôznych zainteresovaných aktérov vrátane firiem, individuálnych darcov, ako aj verejnosti. Hoci NAC realizuje iniciatívy v oblasti umeleckého vzdelávania už od roku 1993, tento plán kladie dôraz na potrebu urobiť z umeleckého zážitku neoddeliteľnú súčasť každodenného života.

Plán tiež vyzýva verejné aj súkromné firmy, aby sa stali partnermi umenia. Hoci neupresňuje, ako sa majú takéto partnerstvá nadväzovať, táto myšlienka „partnerstva“ ide nad rámec súčasnej iniciatívy odmeňovania firemných sponzorov a individuálnych darcov v podobe Ceny pre patrónov umení. Od svojho zavedenia v roku 1983 má tento mechanizmus oceňovania nesmierny úspech a umenie vďaka nemu v roku 2022 získalo pôsobivých 45 miliónov SGD (33 miliónov USD) v peňažnej aj nepeňažnej podobe.²⁹ Napriek úspešnosti tohto ocenenia treba podotknúť, že väčšinou z neho profitujú významné alebo väčšie umelecké

²⁹ Pozri LIM, Ch. „Over \$45m donated to the arts in 2022, a significant rise from previous two years“. In *The Straitstimes* [online] [publikované 14. 11. 2024]. Dostupné <https://www.straitstimes.com/life/arts/over-45m-donated-to-the-arts-in-2022-surpassing-321m-in-2021-and-391m-in-2020>

inštitúcie a organizácie. Navyše oceňovanie samo osebe nepodporuje zmysluplnú angažovanosť a partnerstvo firiem a umenia.

Len pre zaujímavosť, 43 % zo tých 45 miliónov SGD, ktoré dostalo umenie v roku 2022, predstavuje nepeňažné sponzorstvo. Význam nepeňažného sponzorstva netreba podceňovať. Pre menšie organizácie v Singapure a Hongkongu sa zdá byť úsilie o nepeňažné sponzorstvo logickou stratégiou. Nakoniec, menším organizáciám často chýbajú administratívne aj skúšobné priestory, ako aj skladovacie priestory pre kulisy, rekvizity a kostýmy. Nepeňažné sponzorstvo môže zahŕňať poskytnutie priestorov, vybavenia, materiálu, marketingových a propagačných služieb a akejkolvek inej podpory, ktorá znižuje finančnú záťaž organizácií. Poistovňa môže napríklad organizáciu scénického umenia podporiť tým, že sponguje scénické podujatia medzi poistencami. Takáto podpora môže byť veľmi cenná najmä pre menšie organizácie, ktoré nemajú širokú divácku základňu.

Nepeňažné sponzorstvo môže byť pre menšie organizácie odrazovým mostíkom k nadviazaniu vzťahov s firemnými sponzormi. Ázijské spoločnosti vôbec kladú väčší dôraz na budovanie vzťahov než na získavanie peňažnej podpory.³⁰ Úsilie o získanie nepeňažného sponzorstva môže byť vhodnejším spôsobom, ako iniciovať vzťah medzi firmami a organizáciami scénického umenia, najmä menšími organizáciami, ktoré nemusia mať potrebný symbolický kapitál. Pre firmy sú tiež nepeňažné dary pohodlnejším spôsobom, ako urobiť prvý krok v sfére umeleckého sponzorstva. Čím utuženejšie budú vzájomné vzťahy, tým budú firmy ochotnejšie zväziť rozšírenie svojej podpory aj o prípadné peňažné sponzorstvo. S rastúcou dôverou môžu tiež firmy vnímať svoj príspevok ako investíciu do komunity a kultúry, čím sa zmenší rozdiel v mocenskom postavení firiem a organizácií.

Záver

Táto štúdia sa zaoberá mocenskými vzťahmi medzi firemnými sponzormi a menšími organizáciami scénického umenia v Singapure a Hongkongu. Môj záujem o túto tému vychádza z môjho aktuálneho výskumu kultúrnej mediácie v kontexte kultúrneho manažmentu. Koncept kultúrnej mediácie sa využíva v od-

³⁰ Pozri ÇAVUŞGİL, S. T. – GHOURI, P. N. – AKCAL, A. A. *Doing business in emerging markets*. London : SAGE Publications, 2012.

boroch, ako je prekladateľstvo a sociokultúrna psychológia, vďaka príspevkom vedcov, ako sú David Katan³¹ a Ronald Taft³². Kultúrni mediátori v oblasti kultúrneho manažmentu sa často potrebujú zorientovať v spleťtých vzťahoch medzi rôznymi stranami, počnúc umelcami, umeleckými organizáciami, divákmi, financovateľmi, sponzormi až po tvorcov politik. Kultúrni manažéri by mali prioritizovať potreby tých, ktorí majú menšiu moc a vplyv. Od kultúrnych mediátorov sa preto očakáva, že budú neustále prehodnocovať svoje stratégie, aby ich prispôsobili meniacej sa mocenskej dynamike a vzťahom zúčastnených strán.³³

Singapur a Hongkong som si vybral z niekoľkých dôvodov. V prvom rade som akademik so singapurským pôvodom pôsobiaci v Hongkongu. Singapur a Hongkong majú okrem toho veľa spoločného, pokiaľ ide o politiky financovania a postavenie menších a väčších organizácií. Uvedomujem si však, že stav firemného sponzorstva menších organizácií v týchto dvoch mestách sa môže líšiť od situácie v iných krajinách a regiónoch. Napríklad v Malajzii pôsobí väčšina organizácií scénického umenia v relatívne malom rozsahu. Vlastne je tu len pár organizácií, ktoré sa venujú výlučne scénickému umeniu. Mnohí z tých, čo v nich pracujú, majú tiež pracovné záväzky mimo umenia. Okrem toho je v Malajzii obmedzené aj vládne financovanie a firemné darcovstvo.

Napriek týmto rozdielom majú všetky jedno spoločné: nikdy nedôjde k tomu, že sa mocenské postavenie firemných sponzorov a organizácií scénického umenia celkom vyrovná. Rozdiely v mocenskom postavení sa však dajú zmenšiť zmysluplnou a udržateľnou spoluprácou oboch strán. Naďalej je tiež kľúčová vládna intervencia v podobe politik, ktoré umožňujú podporu umenia a znižujú zraniteľnosť menších organizácií. Hoci sa táto štúdia zameriava na firemné sponzorstvo, je dôležité, aby menšie organizácie aktívne vyhľadávali rôznorodé zdroje financovania. Závislosť od jedného typu financovania vrátane firemného sponzorstva má svoje riziká a môže ohroziť ich prežitie. Dúfam, že táto štúdia podnieti ďalšiu diskusiu o filantropii v scénickom umení.

³¹ Pozri KATAN, D. – TAIBI, M. *Translating cultures: An introduction for translators, interpreters and mediators*. London : Routledge, 2004. Dostupné online <https://doi.org/10.4324/9781315759692>

³² Pozri TAFT, R. The Role and Personality of the Mediator. In BOCHNER, S. (ed.). *The mediating person: Bridges between cultures*. Massachusetts : G K Hall & Co., 1981, s. 53-88.

³³ Pozri LIM, B. Introduction. In LIM, B. – HO, O. (eds.). *Empower Arts, Animate Communities*. Hong Kong : Department of Cultural and Religious Studies, The Chinese University of Hong Kong, 2021, s. 1-5. Dostupné online <https://doi.org/10.54165/9789887928522/00>

Literatúra

- BENNETT, James. *Television personalities : stardom and the small screen*. London : Routledge, 2010. 240 s. ISBN 978-0415481892. Dostupné online <https://doi.org/10.4324/9780203842683>
- BZDAK, Michael. *Corporate cultural responsibility : How business can support art, design, and culture*. London : Routledge, 2022. 190 s. ISBN 978-0367567439. Dostupné online <https://doi.org/10.4324/9781003099222>
- CROSSICK, Geoffrey – KASZYNSKA, Patrycja. *Understanding the value of arts and culture : The AHRC Cultural Value Project*. Swindon (UK) : Arts and Humanities Research Council, 2016. 200 s. Dostupné online <https://www.ukri.org/wp-content/uploads/2021/11/AHRC-291121-UnderstandingTheValueOfArts-CulturalValueProjectReport.pdf>
- ÇAVUŞGİL, S. Tamer – GHAURI, Pervez N. – AKCAL, Ayse A. *Doing business in emerging markets*. London : SAGE Publications, 2012. 416 s. ISBN 9781446289747.
- DODGSON, Mark – GANN, David. *Philanthropy, innovation and entrepreneurship*. Cham : Palgrave Pivot, 2020. 119 s. ISBN 978-3-030-38019-9. Dostupné online https://doi.org/10.1007/978-3-030-38017-5_3
- HILL, Liz – O’SULLIVAN, Catherine – O’SULLIVAN, Terry – WHITEHEAD, Brian. *Creative arts marketing*. London : Routledge, 2017. 322 s. ISBN 9781138213777. Dostupné online <https://doi.org/10.4324/97811315447681>
- HO, Louis. Some thoughts on Hong Kong Artist Union. In WAI-PING, Tam (ed.). *Hong Kong Visual Arts Yearbook*. Hong Kong : Department of Fine Arts, The Chinese University of Hong Kong, 2018, s. 182-193. ISBN 978-962-7055-33-4.
- CHONG, Derrick. *Arts management*. London : Routledge, 2009. 264 s. ISBN 978-0203865347. Dostupné online <https://doi.org/10.4324/9780203865347>
- KATAN, David – TAIBI, Mustapha. *Translating cultures: An introduction for translators, interpreters and mediators*. London : Routledge, 2004. 384 s. ISBN 978-1900650731. Dostupné online <https://doi.org/10.4324/9781315759692>
- LECCI, Francesca – RUIZ-GUTIÉRREZ, Jaime. Arts performance measurement. In ADDIS, Michela – RURALE, Andrea (eds.). *Managing the cultural business : Avoiding mistakes, finding success*. London and New York : Routledge, 2021, s. 143-183. ISBN 978-0-367-90078-6.
- LIM, Benny. A Postmodern Approach to Curating and Managing Arts Festivals. In BYRNES, William – BRKIĆ, Aleksandar (eds.). In *The Routledge Companion to Arts Management*. London and New York : Routledge, 2019, s. 263-275. ISBN 978-1032089324. Dostupné online <https://doi-org.easysaccess2.lib.cuhk.edu.hk/10.4324/9781351030861-18>
- LIM, Benny. Introduction. In LIM, Benny – HO, Oscar (eds.). *Empower Arts, Animate Communities*. Hong Kong : Department of Cultural and Religious Studies, The Chinese University of Hong Kong, 2021, s. 1-5. ISBN: 978-988-79285-1-5. Dostupné online <https://doi.org/10.54165/9789887928522/00>
- TAFT, Ronald. The Role and Personality of the Mediator. In BOCHNER, Stephen (ed.). *The mediating person: Bridges between cultures*. Massachusetts : G K Hall & Co., 1981, s. 53-88. ISBN 978-0816190164.

Články, internetové a iné zdroje

ATMOWARDOYO, Haryanto. „Research methods in TEFL studies : Descriptive research, case study, error analysis, and R & D“. In *Journal of Language Teaching and Research*, 2018, Vol. 9, No. 1, s. 197-204. Dostupné online <http://dx.doi.org/10.17507/jltr.0901.25>

BLAU, Judith R. – NEWMAN, Laurie – SCHWARTZ, Joseph E. „Internal economies of scale in performing arts organizations“. In *Journal of Cultural Economics*, Vol. 10, No. 1, 1. 6. 1986, s. 63-76.

BOORSMA, Miranda. „A Strategic logic for arts marketing : Integrating customer value and artistic objectives“. In *International Journal of Cultural Policy*, 2006, Vol. 12, No. 1, s. 73-92. Dostupné online <https://doi.org/10.1080/10286630600613333>. Dostupné aj <https://mestovetra.wordpress.com/wp-content/uploads/2008/06/a-strategic-logic-for-arts-marketing2.pdf>

CONNER, Christopher T. – DICKENS, David R. „Electric empires: From countercultural movement to corporate enterprise“. In *Deviant Behavior*, 2023, Vol. 44, No. 7, s. 1063-1080. Dostupné online <https://doi.org/10.1080/01639625.2022.2139208>

Corporate Sponsorship. In *National Council of Nonprofits* [online]. Dostupné <https://www.councilofnonprofits.org/running-nonprofit/fundraising-and-resource-development/corporate-sponsorship>
HKADC [Hong Kong Arts Development Council] : *Annual arts survey result dashboard – 2021/22 : Performing arts* [online]. Dostupné https://www.hkadc.org.hk/en/research/annual-arts-survey-result-dashboard-2021-22-performing-arts_3163

KASIYAN. „Art, art education, creative industry: Critique of commodification and fetishism of art aesthetics in Indonesia“. In *Cogent Arts & Humanities*, 2019, Vol. 6, Issue 1. Dostupné online <https://doi.org/10.1080/23311983.2019.1586065>. Dostupné aj <https://www.tandfonline.com/doi/epdf/10.1080/23311983.2019.1586065?needAccess=true>

KONG, Lily. „Ambitions of a global city: Arts, culture and creative economy in ‚Post-Crisis‘ Singapore“. In *International Journal of Cultural Policy*, 2012, Vol. 18, No. 3, s. 279-294. Dostupné online <https://doi-org.easypass2.lib.cuhk.edu.hk/10.1080/10286632.2011.639876>. Dostupné aj https://ink.library.smu.edu.sg/cgi/viewcontent.cgi?article=3041&context=soss_research

LEONG, Caitlin – LO, Joy. „Isabella Chiam: Cultivating risks“. In *Arts Equator* [online] [publikované 8. 11. 2022]. Dostupné <https://artsequator.com/isabella-chiam/>

LIM, Benny. „Beyond size and scale: Reflections on small performing arts organizations“. In *RICE Journal of Creative Entrepreneurship and Management*, January – April 2022, Vol. 3, No. 1, s. 55-65. Dostupné online <https://www.doi.org/10.14456/rjcm.2022.6>. Dostupné aj <https://www.ricejournal.net/index.php/rice/article/view/rjcm.2022.6/47>

LIM, Charmaine. „Over \$45m donated to the arts in 2022, a significant rise from previous two years“. In *The Straitstimes* [online] [publikované 14. 11. 2024]. Dostupné <https://www.straitstimes.com/life/arts/over-45m-donated-to-the-arts-in-2022-surpassing-321m-in-2021-and-391m-in-2020>

MILLER, Diana L. „Symbolic capital and gender: Evidence from two cultural fields“. In *Cultural Sociology*, 2014, Vol. 8, Issue 4, s. 462-482. Dostupné online <https://doi.org/10.1177/1749975514539800>

MÖRI, Yoshitaka. „New collectivism, participation and politics after the East Japan Great Earthquake“. In *World Art*, 2015, Vol. 5, Issue 1, s. 167-186. Dostupné online <https://doi.org/10.1080/21500894.2015.1047038>

SCHWARTEN, Christi Esterly. The power and pitfalls in strategic planning for small, nonprofit arts organizations [Master's thesis, University of Akron]. In *OhioLINK Electronic Theses and Dissertations Center*; 2014. 96 s. Dostupné online https://etd.ohiolink.edu/acprod/odb_etd/ws/send_file/send?accession=akron1415102556&disposition=inline

Singapore cultural statistics 2022. Singapore : Ministry of Culture, Community and Youth ; National Heritage Board ; National Arts Council ; People's Association, 2022. 17 s. Dostupné online https://www.nac.gov.sg/docs/default-source/resources-files/research/others/scs-2022-report.pdf?sfvrsn=bd1c5afa_2

SWAIN, Jon – KING, Brendan. „Using Informal Conversations in Qualitative Research“. In *International Journal of Qualitative Methods*, March 2022, Vol. 21, No. 3, s. 1-10. Dostupné online <https://doi.org/10.1177/16094069221085056>- Dostupné aj https://www.researchgate.net/publication/359464392_Using_Informal_Conversations_in_Qualitative_Research

TOSCANI, Giulio – PRENDERGAST, Gerard. „Arts sponsorship versus sports sponsorship: Which is better for marketing strategy?“. In *Journal of Nonprofit & Public Sector Marketing*, 2019, Vol. 31, No. 4, s. 428-450. Dostupné online <https://doi.org/10.1080/10495142.2018.1526748>

WAKEFIELD, Lane – WAKEFIELD, Kirk – LANE KELLER, Kevin. „Understanding sponsorship: A consumer-centric model of sponsorship effects“. In *Journal of Advertising*, 2020, Vol. 49, No. 3, s. 320-343. Dostupné online <https://doi.org/10.1080/00913367.2020.1751011>

WOONG, Jo Chang. „How ‚small‘ are small arts organizations?“. In *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 2010, Vol. 40, Issue 3, s. 217-234. Dostupné online <https://doi.org/10.1080/10632921.2010.504604>

YAU, Cannix. „Funding cuts, cancelled shows leave Hong Kong arts groups guessing about ‘red lines’ caused by national security law“. In *MyNEWS* [online] [publikované 8. 2. 2024]. Dostupné <https://www.scmp.com/news/hong-kong/politics/article/3251139/funding-cuts-cancelled-shows-leave-hong-kong-arts-groups-guessing-about-red-lines-caused-national>

Životopisy autorov

Michal Babiak v rokoch 1986 – 1991 pôsobil ako asistent na Katedre slovakistiky Filozofickej fakulty Univerzity v Novom Sade (Srbsko); od roku 1991 pôsobí na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave. Vydal knihy *Literatúra a kontext* (1999), *Spomínanie medzi bytím a zabúdaním* (2009), *Anabáza* (2011) a *Tradícia a identita* (2016). Spolu s Jaroslavom Blechom a Jurajom Hamarom vydal monografiu *Slovenský Loutkář 1928* (2018). Je editorom kníh *Interpretácia umenia – umenie interpretácie* (1997), *Vzťah estetiky a umenia v 21. storočí* (2009, spolu s Oliverom Bakošom) a *Podoby ruského umenia 19. a 20. storočia* (2015, spolu s Antonom Eliášom). Na knižné vydanie pripravil časť z diela Jozefa Podhradského, Štefana Petruša, Vladimíra Hurbana Vladimírova, Michala Harpáňa a Michala Ďugu. Okrem vedeckej a pedagogickej činnosti sa venuje aj divadelnej a opernej réžii (režiroval okolo sto inscenácií na Slovensku, v Srbsku, Chorvátsku, Rumunsku a Slovinsku). Vydal aj dve knihy dramatických textov: *Tri scenáre* (1997), *Drámy 2* (2008); jeho sedem divadelných hier bolo inscenovaných v profesionálnych divadlách na Slovensku a v Srbsku.

Michal Denci vyštudoval hudobnú, divadelnú a filmovú produkciu na Florentskej univerzite v Taliansku. Vo svojej doktorandskej práci, ktorú obhájil na Divadelnej fakulte VŠMU, sa koncentroval na talianske divadlo 20. storočia. Aktuálne pracuje na manažérskej pozícii v Divadle LUDUS a vyučuje dejiny talianskeho divadla na DF VŠMU. Spolupracuje tiež s Talianskym kultúrnym inštitútom na realizácii rôznych projektov.

Bishnupriya Dutt je profesorkou divadelných a performatívnych štúdií na Fakulte umení a estetiky Univerzity Džaváharlala Néhrúa v Dillí v Indii. Jej oblasť výskumu zahŕňa politiku a divadlo, feministický výklad indického divadla, súčasné performatívne postupy a populárnu kultúru. K jej najnovším publikáciám patrí *Maya Rao and Indian Feminist Theatre* (Cambridge, 2022) a *Post-colonial imaginations: Afro-Asian dialogues in the past and present* v publikácii *Theatre, Performance and Commemoration* (Methuen, 2023). Viedla tiež niekoľko medzinárodných projektov v spolupráci s Univerzitou vo Warwicku, Freie Universität v Berlíne a Univerzitou v Kolíne. Je prezidentkou Medzinárodnej federácie pre

divadelný výskum. Bola ocenenou vedeckou pracovníčkou na Temporal Community, EXC2020 (2023), Freie Universität v Berlíne a v súčasnosti je držiteľkou pozície Leverhulme Distinguished Professorship na RCSSD v Londýne.

Georgiana Ene je doktorandkou na Divadelnej a filmovej univerzite v Bukurešti. Špecializuje sa na divadlo a scénické umenie a jej výskum je zameraný na nové smery v marketingu národných divadiel v Rumunsku. Absolvovala kultúrny manažment a marketing na Divadelnej a filmovej univerzite v Bukurešti, súbežne s odborom manažment a komunikácia na Národnej škole politických a administratívnych štúdií (SNSPA) a špecializuje sa na manažment výkonnosti.

Benny Lim je docentom v odbore praxe kultúrneho manažmentu a garantom magisterského programu umenia a kultúrneho manažmentu na Čínskej univerzite v Hong Kongu (CUHK). V súčasnosti je aj predsedom neziskovej umeleckej organizácie Along the Edge Limited, ktorá pôsobí v Hong Kongu, členom programového výboru singapurského súboru TENG a takisto členom poradného výboru Univerzitného umeleckého centra CUHK v Šen-žene. Pôsobí aj ako poradca pre umelecké otázky a administratívu pre hongkonský Výbor pre rozvoj umenia.

PhDr. Peter Michalovič, PhD., vyštudoval odbory filozofia a estetika na FF UK v Bratislave, kde od roku 1987 pôsobí. Zaoberá sa estetickou teóriou, štrukturalizmom, postštrukturalizmom a teóriou rozprávania. Je autorom knižných publikácií *Az idióma keresése* (Hľadanie idiómu, 1997), *Úvod do štrukturalizmu a postštrukturalizmu* (1997, s Pavlom Minárom), *Orbis terrarum est speculum ludi* (1999), *Krátke úvahy o vizualite a filme* (2000), *Dal Segno al Fine* (2003), *Omnibus in omnibus* (2004), *De disciplina et arte* (2005), *Juraj Jakubisko* (2005, s Vlastimilom Zuskom), *Interpretatio. Fila – Klimt* (2007), *Znaky, obrazy a stíny slov* (2009, s Vlastimilom Zuskom), *Ivan Csudai: Vita brevis, ars longa* (2010), *Rozprava o westerne* (2014, druhé vydanie 2015, spolu s Vlastimilom Zuskom), *Rudolf Fila* (2016, spolu s Ľudovítom Hološkom), *Rudolf Fila, Imagológia* (2018, spolu s Martinom Kaňuchom), *Vita circulus est* (2020), *Filmové svety Miloslava Luthera* (2021, spolu s Petrom Dubeckým), *Ivan Csudai: Causa vivendi* (2023). Publikoval vyše štyristo vedeckých štúdií a odborných článkov. Venuje sa kurátorskej činnosti, realizoval viac ako sto výstav doma aj v zahraničí.

Jakub Molnár v roku 2018 absolvoval bakalárske štúdium odboru dejín a teórie divadelného umenia na VŠMU a v roku 2020 aj magisterské štúdium divadelnej dramaturgie na JAMU v Brne. Už počas školy začal prispievať do viacerých slovenských i českých divadelných a kultúrnych periodík a médií (*kød*, *Monitoring divadiel*, *Kapitál*, *Svět a divadlo*, *Taneční zóna*, *MLOKi* a i.). Spoluzakladal študentský časopis *Ateliér 205* na JAMU a v rokoch 2017 – 2022 bol redaktorom internetového portálu MLOKi. Taktiež je členom Medzinárodnej asociácie divadelných kritikov AICT/IATC. Od ukončenia štúdií začal pôsobiť primárne ako dramaturg na voľnej nohe. Odvtedy spolupracoval s niekoľkými slovenskými i českými divadlami (BDnR Banská Bystrica, Actores Rožňava, Viola Prešov, Studio G Ostrava, ZSVOŠU – Dílna Městského divadla Zlín). Medzi jeho úspechy patrí inscenácia PLANU (réžia M. David, Studio G), ktorá získala Cenu Jantar za inscenáciu roku 2021 v kategórii malá scéna a nomináciu na Cenu Marka Ravenhilla 2022. Okrem odbornej reflexie súčasného divadla a dramaturgickej praxe sa zaoberá aj dianím v oblasti ochotníckeho divadla. V rokoch 2021 – 2022 bol šéfredaktorom časopisu *Javisko* (dnes člen redakčnej rady), pravidelne je členom festivalových redakcií a odborných porôt na postupových súťažiach alebo amatérskych prehliadkach. V rokoch 2021 a 2022 bol súčasťou programovej rady festivalu Scénická žatva. Venuje sa aj publikačnej činnosti. V roku 2020 napísal knihu *T160VEC: Premeny divadla pod Hradovou* o histórii ochotníckeho divadla v Tisovci a v roku 2022 bol zostavovateľom a spoluautorom publikácie *Festival festivalov* o storočnej histórii ochotníckych festivalov na Slovensku, ktorú vydalo Národné osvetové centrum.

Gouri Nilakantan Mehta získala magisterský titul z divadelných štúdií na Univerzite v Miami a z archeológie na Univerzite v Pune. V súčasnosti pôsobí ako umelecká riaditeľka Akčnej platformy pre tvorivé divadlo (Platform for Action in Creative Theatre) a akademická poradkyňa na Národnej otvorenej univerzite Indiry Gándhiovej (IGNOU). Publikovala vyše 26 recenzovaných článkov v časopisoch a kapitoly v knihe o divadle. Predniesla akademické príspevky na podujatiach v Kanade, Spojených štátoch, Dubaji, Srbsku, Japonsku, Indii a Pakistan. Je skúsenou režisérkou, scénografkou a svetelnou dizajnérkou – spolupracovala na viac ako stopäťdesiatich inscenáciách.

Natalie J. Rine študovala manažment umenia na Americkej univerzite vo Washingtone a v Soule. Je aktívnou členkou americkej sekcie Medzinárodnej asociácie divadelných kritikov AICT/IATC. Pôsobí ako generálna riaditeľka Broadway DNA, medzinárodnej produkčnej a licenčnej agentúry, ktorá sa zameriava na distribúciu nových produkcií na medzinárodný trh. Je autorkou viacerých štúdií a blogerkou.

Nad'a Rumanovská Uherová študovala na Vysokej škole múzických umení v Bratislave, na ktorej v roku 2015 obhájila doktorát. Od roku 2009 je súčasťou World Theatre Training Institute, kde sa naďalej aktívne a lektorsky vzdeláva pod vedením režiséra Dr. Jurija Alschitza. V roku 2015 založila projekt every-dayACTOR, prostredníctvom ktorého sa rozhodla zdieľať a ukázať, že umenie herectva je využiteľné naozaj pre každého a v každodennom živote. Ako režisérka, dramaturgička a autorka pôsobí v o.z. Cult Creative, spolupracovala napríklad s Bratislavským bábkovým divadlom, Divadlom LUDUS, poľským Teatr Tecza, A4 – priestorom súčasnej kultúry, viackrát sa režijne podieľala na multižánrovom performance pre hudobný festival Orfeus a tiež režírovala festival rómskej kultúry Cigánsky bašavel. V súčasnosti vyučuje dramatickú pedagogiku na Vysokej škole pedagogickej vo Viedni (KPH) a venuje sa tiež písaniu a réžii divadelných hier, prevažne pre deti. Zaoberá sa aj technikou javiskovej reči a divadelným výskumom. Je členkou Idea Austria a združenia Asociácie hlasových a rečových trénerov Vasta.

Andrij Sendeckyj je doktorandom na Národnej akadémii kultúrneho a umeleckého manažmentu v Kyjeve a umeleckým riaditeľom Centra pre kultúrne a umelecké programy a projektu „ScenA8“ divadla LADTheater. Pôsobí aj ako herec, režisér, scénograf a pedagóg. K jeho profesionálnym skúsenostiam patrí prednášková činnosť v Poľsku a na Ukrajine, stáže vo varšavských divadlách a účasť na vedeckých konferenciách. Je umeleckým riaditeľom medzinárodných projektov ako „Art Axis“, medzinárodného festivalu KAZ.KAR. a divadelnej platformy „Okamžite opona“. Je členom viacerých kultúrnych organizácií, vrátane Medzinárodnej asociácie umenia pri UNESCO a Národnej asociácie divadelných aktivistov.

Robo Švarc pôsobí ako vizuálny umelec, kurátor, autor a prekladateľ. Zúčastnil sa domácich aj zahraničných výstav, divadelných aj multimediálnych projektov. Absolvoval maľbu na Kunstakademie Düsseldorf (2015). V roku 2019 bol kurátorom projektu 1989 Dialóg (Angažmán prostredníctvom kultúry pred a po roku 1989) v BOZAR Centre for Fine Arts Brussels. Roku 2021 kurátoroval celoročný multimediálny festival Beuys will be Beuys v Goetheho inštitúte v Bratislave. Dramaturgicky a performatívne participoval na divadelnom projekte Neviditeľný hosť (KIOSK Žilina 2023). Roku 2021 mu vyšla kniha *Non Exit* aj preklad knihy *Kongo tribunál* od Mila Raua. Aktuálne pracuje na preklade knihy *Spoločenské hry. Politické divadlo súčasnosti* od Floriana Malzachera.

Katarina Tomps pracuje ako divadelná producentka v centre scénických umení Vaba Lava v Estónsku, ktoré pripravuje divadelné projekty v medzinárodnej spolupráci. Magisterský titul má z divadelných štúdií na Univerzite v Tartu. Vo svojej diplomovej práci sa zamerala na kultúru divadelných festivalov v Estónsku. Je aktívnou členkou Estónskej asociácie divadelných výskumníkov a divadelných kritikov. Publikuje články i rozhovory v miestnych novinách.

FILANTROPIA V PERFORMATÍVNOM UMENÍ

Zborník príspevkov z konferencie, ktorá sa uskutočnila 16. a 17. mája 2024 počas 20. ročníka festivalu Nová dráma/New Drama 2024

1. vydanie

Edícia Teória v pohybe

Zostavila Dária Fojtíková Fehérová

Recenzentky: Mgr. art. Lenka Dzadíková, ArtD., Mgr. art. Alžbeta Vakulová, PhD.

Štúdie: Michal Babiak, Michal Denci, Bishnupriya Dutt, Georgiana Ene, Benny Lim, Peter Michalovič, Jakub Molnár, Gouri Nilakantan Mehta, Natalie Rine, Nad'a Rumanovská Uherová,

Andryj Sendeckyj, Robo Švarc, Katarina Tomps

Úvod: Dária Fojtíková Fehérová

Grafika a layout: Klára Madunická

Autor loga na titulke: Martin Mistrík

Odborná redakcia: Dária Fojtíková Fehérová

Jazyková redakcia: Zuzana Andrejco Ferusová

Bibliografia: Martina Ulmanová

Preklad anglických príspevkov do slovenčiny: Katarína Vajdičková

Vedúce redaktorky: Andrea Domeová, Dária Fojtíková Fehérová

Divadelný ústav/The Theatre Institute

Jakubovo nám. 12, 813 57 Bratislava

tel.: +421 2 204 871; +421 2 204 874 00;

e-mail: du@theatre.sk

www.theatre.sk

ISBN 978-80-8190-132-4

EAN 9788081901324