



**MASARYKOVA UNIVERZITA**

**Filozofická fakulta**

**Ústav hudební vědy**

**Management v kultuře**

**Matteo Difumato**

**Magisterská diplomová práce**

**České divadlo po r. 2004**

aneb

**Od avataru k virtualitě**

**Vedoucí práce: Mgr. Bohumil Nekolný**

**2012**

Prohlašuji, že jsem tuto práci vytvořil samostatně, v konzultaci s pověřenými pracovníky a ve spolupráci se studiem odborné literatury a odkazy na ní, jejíž veškeré autory zde uvádím.

# Obsah

Předmluva .....	7
Úvod .....	10
1) Možnosti ekonomické podpory kultury a její projevy po r. 2004 .....	12
1.1) Krátce: před rokem 2004 .....	12
1.1.1) Obecné projevy před r. 2004 .....	12
1.1.2) Vznik nestátních neziskových organizací .....	14
1.1.3) Zrození Nadačního investičního fondu a jiných nadací .....	16
1.1.4) Státní fond kultury ČR .....	19
1.1.5) Zahraniční centra v ČR a Česká centra v zahraničí .....	20
1.2) Rok 2004 .....	21
1.2.1) Vliv kulturních strategií .....	21
1.2.2) Evropský rámec a ČR .....	22
1.2.3) Kulturní strategie EU .....	24
1.2.4) Kulturní strategie ČR .....	26
1.2.5) Program Culture 2000 .....	27
1.2.6) Norské fondy .....	27
1.3) Rok 2005 .....	28
1.3.1) Ve zkratce .....	28
1.3.2) Expo 2005 Aichi .....	29
1.4) Rok 2006 .....	31
1.4.1) Ekonomika kultury v Evropě .....	31
1.4.2) Koncepce účinnější podpory umění .....	31
1.5) Rok 2007 .....	34
1.5.1) Culture 2000 podruhé .....	34
1.5.2) Národní rozvojový plán pro období let 2007-2013 .....	36
1.5.3) Pražské quadriennale 2007 .....	37
1.6) Rok 2008 .....	37
1.6.1) Vznik Rakouského institutu v Brně .....	37
1.6.2) Další významné události v r. 2008 .....	38
1.7) Rok 2009 .....	41
1.7.1) Státní kulturní politika na léta 2009 – 2014 .....	41
1.7.2) Satelitní účet kultury 2009 .....	41
1.8) Rok 2010 .....	53
1.8.1) Kompendium kulturních politik a trendů v Evropě .....	53
1.8.2) Expo 2010 Šanghaj .....	54
1.8.3) Výběr z dalších událostí .....	55
1.9) Rok 2011 .....	57
1.9.1) Zpráva o státní podpoře umění 2011 .....	57
1.9.2) Pražské quadriennale 2011 .....	58
1.9.3) Ostravské centrum nové hudby .....	59
1.9.4) Anketa .....	60
1.10) Rok 2012 .....	66
1.10.1) Divadlo Archa .....	66
1.10.2) Divadlo Alfa Plzeň .....	73

1.10.3) Ostatní projekty podpořené EU .....	73
1.10.4) Divadelní Nitra .....	75
1.11) Co bude následovat? .....	76
1.11.1) Kreativní Evropa? .....	76
2) Dramaturgie v českém divadle po r. 2004 .....	78
2.1) Autoři .....	80
2.1.1) David Drábek (Embryo na povrchu) .....	80
2.1.2) Petr (ozubené) Kolečko .....	81
2.1.3) Petr Lébl .....	82
2.1.4) Vladimír Morávek ("kdo maže, ten jede") .....	82
2.1.5) Jan Antonín Pitínský (v Pitínského ulici) .....	83
2.1.6) Jan Nebeský + Egon Tobiáš ("vidím město veliké..") .....	84
2.1.7) Egon Bondy (agent 007) .....	84
2.1.8) Lenka Lagronová .....	85
2.1.9) Patrik Ouředník .....	85
2.1.10) Miroslav Krobot .....	86
2.1.11) Petr Zelenka (příchuť šilence) .....	86
2.1.12) David Jařab .....	87
2.1.13) Přemysl Rut (autorské "nečtení") .....	87
2.1.14) Jan Vedral .....	88
2.1.15) Michal Lang .....	88
2.1.16) Roman Sikora .....	89
2.1.17) Jiří Pokorný (zběsilost v srdci) .....	90
2.1.18) Arnošt Goldflam (biletář na potkání) .....	90
2.1.19) Jaroslav Vostrý (ostrá komedie) .....	91
2.1.20) Jan Kraus (nahniličko státu dánského) .....	91
2.1.21) Karel Kraus .....	92
2.1.22) Pavel Trtílek.....	92
2.1.23) Miroslav Bambušek.....	92
2.1.24) Další tvůrci .....	93
2.2) Komplex nevyhraněnosti .....	94
2.3) České drama v Evropě.....	95
2.4) Evropské drama v Česku.....	96
2.5) Náhled do divadelní dílny .....	97
2.5.1) Divadlo Na zábradlí .....	98
2.5.2.) Divadlo Komedie aneb ztráta za všechny .....	99
2.5.3) Centrum experimentálního divadla .....	99
2.5.4) Národní divadlo moravskoslezské .....	100
2.5.5) Divadelní společnost Petra Bezruče .....	101
2.5.6) Komorní scéna Aréna .....	101
2.6) Tvořivý management .....	102
Závěr .....	105
Resumé (CZ, IT, FR) .....	107
Bibliografie .....	109
Vyobrazení .....	112

Další užitečné odkazy .....	112
Přílohy .....	113
3) Příloha č. 1: Od avataru k virtualitě (Dall'avatar alla virtù) .....	114
3.1) Obecné vysvětlení pojmů .....	114
3.2) Hypermoderní dekonstrukce X použití virtù .....	116
3.3) Avatar jako nástroj myšlenek .....	117
3.4) Od avataru k virtualitě .....	118
3.5) Virtù je virtuální pojem .....	119
3.6) Modelová hra a použití principů .....	121
3.7) Hypermoderna .....	122
3.8) Dekonstrukce .....	123
3.9) Změna-ctnost, ctnost-změna .....	123
3.10) Deus ex machina odsouzen k zániku? .....	124
3.11) Virtù vejde do dějin .....	125
3.12) Netofilie a digitální média jako znak třetího principu .....	126
3.13) Teleport .....	126
3.14) Jevištní technologie, scénografie .....	127
3.15) Budoucnost jako obraz přítomnosti .....	127
3.16) Praxe .....	128
3.17) Pátá esence .....	129
3.18) Magie a divadlo .....	129
3.19) Přesah .....	130
3.20) Obecné dovysvětlení .....	131

# Předmluva

Již dlouho jsem se zamýšlel nad tím, jaký měl a má porevoluční vývoj událostí vliv na kulturu a vnímání naší národní identity i jednotlivých lidských entit. Jelikož se jednalo zejména o finanční a politické zásahy do našeho života, rozhodl jsem se tuto práci vytvořit jako zamyšlení nad možnostmi čerpání těchto inovačních zdrojů v kulturním rozsahu. A poněvadž jsem se již na předchozí škole zajímal především o divadlo, mé zaměření půjde dále i v této práci tímto směrem.

Polistopadové spektrum běhu věcí je velmi široké a zahrnuje epochu, kdy uplynulo více než dvacet let. Bylo by zřejmě velmi zběžné a neprofesionální, kdybych se v tak malém rozsahu a s tak malým časovým odstupem zabýval veškerými faktory, které během tohoto období nastaly, a to tak, abych něco nevynechal. Proto bylo zapotřebí zamyslet se nad dalším milníkem, který nás ovlivnil natolik, že jeho projevy (nejen v kultuře) cítíme všeobecně nad rámec politických, ekonomických, správních a jiných rozhodnutí. Přestože se vstup do Evropského společenství i v kulturní sféře připravoval několik let dopředu, rozhodl jsem se jako počátek období rozsahu studie definovat právě rokem 2004 jakožto vstupem Česka do Evropského hospodářského prostoru, aniž bych jakkoli profanoval, propagoval či negoval tuto jistě závažnou vůli státní moci.

Práce se dělí na tři části, z nichž jedna tvoří přílohu, a to:

1) "Možnosti ekonomické podpory kultury a její projevy po r. 2004", kde se rok po roce probírám jednotlivými stopami, které by nás mohly navést k interpretacím o dopadu nových možností financování při realizaci zásadních projektů v českém divadle (i v spolupráci se zahraničními partnery, která se stala v tomto období v některých případech typická a klíčová). Okrajově se zde dotýkám i problematiky dramaturgie. Rozhodně si nekladu za cíl zveřejnit veškeré tendence a projevy, které se v tomto období vyskytly.

2) "Dramaturgie v českém divadle po r. 2004", část, ve které jsem prostřednictvím veškerých dostupných zdrojů objevil společné rysy v českém divadelnictví a jeho dramaturgii, pokusil se nalézt indicie, do jaké míry čeští autoři spolupracují se zahraničím, příp. jak se česká dramatika dostává do světa, a v neposlední řadě také popisují dopad

evropské dramatiky na české divadelnictví vice versa.

3) "Od avataru k virtualitě" je třetí, poslední a zdánlivě nesouvisející kapitola (proto je také připojena jako příloha), ve které jsem se na rozdíl od předchozích dvou sekcí příliš neopřel o dostupnou literaturu a věrohodné zdroje. Jedná se o samostatnou studii, nepodloženou o fakta, kde se zamýšlím nad samotnou stavbou dramatu a jeho psaním (z pohledu dramatika). Jde o jakýsi „apendix“, který možná s výše uvedeným bádáním nemá co do činění a už vůbec ne v magisterské práci, avšak strávil jsem tímto „nepodloženým“ zkoumáním spoustu času a upřímně mi bylo líto zde tuto část nepřipojit. Pozornější čtenář této práce ovšem společné znaky jistě najde - pokud ne s financováním divadla, pak jistě ve spojení s jeho dramaturgií. Záměrně tedy tuto práci pojmenovávám magicky podle její poslední přiložené části s podtitulem „České divadlo po r. 2004“.

Na první pohled by se mohlo zdát, že míchám „jablka s hruškami“. Všichni ale moc dobře víme, že v dnešní čím dále tím více interaktivní a globalizované době se jednotlivé obory stále větší měrou propojují a vznikají nové, ucelenější pohledy na jednotlivé problémy. Proto jako student managementu kultury nenabízím jen přehled v jednotlivých tabulkách a systémech řízení ekonomiky či ekonomie kultury, potažmo managementu. Rád bych nabídnul širší záběr a zabýval se především obsahem kultury samotné jako jejím fenoménem, který je v tomto odvětví patrnější než v kterémkoli jiném sektoru. To také, alespoň doufám, může usnadnit budoucí práci nad jednotlivými projekty a jeho kvalitami nejen za účelem shánění finančních zdrojů.

Proto zde možná poněkud netradiční obsah i členění a forma diplomové práce, která svým uspořádáním může připomínat mozaiku či "koláž".

Velmi cenné zdroje, za které tímto děkuji a kterých si velmi vážím, jmenuji vždy na konci jednotlivých kapitol či pod čarou. Poděkování zde patří především panu Mgr. Bohumilu Nekolnému jakožto vedoucímu mé práce, panu Mgr. Viktorovi Pantůčkovi (oba z Masarykovy univerzity), paní Mgr. et Ph.D. Kateřině Sedláčkové za pomoc při tvorbě francouzského resumé, dále pak Martě Smolíkové z organizace ProCulture a rovněž chci poděkovat Institutu umění/Divadelnímu ústavu a jeho čelným představitelům (např. paní Evě Žákové), Kataríně Dudákové z divadla Archa, paní Evě Mikulkové jakožto manažerce Klicperova divadla v Hradci Králové, Darině Kárové z divadelního festivalu „Divadelní

Nitra“, Tomáši Froydovi z divadla Alfa Plzeň a v neposlední řadě instituci NIPOS, KULT a ČSÚ a opět jejich představitelům (zejména paní PhDr. Janě Radové). Pro konzultaci poslední připojené části jsem využil rady pana prof. Mgr. Petra Oslzlého. Tyto osoby mi zároveň daly souhlas, abych citoval z jejich zdrojů, pramenů, literatury či soukromé korespondence.



# Úvod

Podpora kultury nebo chceme-li umění všeobecně, souvisí především s rozpoznáním a chápáním jeho role ve společnosti. Tuto roli lze chápat samozřejmě pozitivně – jako všeobecně bohulibou, přirozeně prospěšnou. Naopak naivně doufat, že financování se prosadí díky své vlastní, vnitřní kvalitě umění samotného, je poněkud scestné.. Přestože jsme v historii nejednou zažili, že tvorba umělce byla doceněna až (ne/dlouho) po jeho smrti, pro označení postmoderního umělce se vším všudy, který má k dispozici veškeré výtvarné dovednosti doby, toto již spíše neplatí. Přestože je to vlastně neprokazatelné. Teprve totiž uvidíme, co napíše čas.

Avšak ve smyslu kolektivní podpory toto obecné, podle mého názoru značně pasivní a u nás bohužel stále ještě zažitě vnímání úlohy umění nestačí. Nedostačuje již totiž v dnešním konzumně, technokraticky a ekonomicky orientovaném světě, a zvláště ne v zemi, která po dlouhé odluce navázala styky s okolním světem a v tržním hospodářství (platí to i pro vnímání kultury), obejít se bez našich zahraničních partnerů, třebaže náš um orientujeme vyloženě na české publikum.

Účinná podpora kultury ovšem není otázkou nějakého jednotlivého zákona. Tak jako nelze uzákonit např. zdraví občanů, nemůžeme uzákonit ani to, aby kultura v naší zemi byla. Můžeme v jistých mantinelech nastínit systém, který však nemusí fungovat. Kultura tak může existovat v řadě subsystémů a alternativ, jak jsme toho byli svědky za minulého režimu ve snaze mít nad kulturou kontrolu. Stejně se vzepřela.. Je to spíše otázka vytváření vhodného motivačního prostředí a zvýšení povědomí o zodpovědnosti jednotlivých organizací vůči veřejnosti a především také aktivní hledání odpovědí, jaké role a úkoly kultury náleží (a také snaha o zvýšení tohoto povědomí). Precizní formulací tak můžeme definovat onu kulturní politiku, kterou pak lze skutečně prosazovat a naplňovat, což je ze všeho nejdůležitější (abychom nezůstali pouze u planých diskusí, sepisování dokumentů či deklaračních listin, pokud jsou činy následně vzdálené realitě, kterou jsme se pokusili formulovat). Dobře prováděná kulturní politika by měla mít za úkol v první řadě zabezpečit co největší nezávislost z uměleckého hlediska s možností pro nezávislé tvůrčí aktivity, které budou veřejnosti poskytovat zkušenosti, inovace i standarty kvality rozvíjené v naší zemi a v naší kultuře. Ale je toto dost dobře možné? Chceme-li si zachovat přízeň donátorů, ať již pocházejí odkudkoli, nepoštujeme si je proti sobě?

Do kulturní politiky je nutné zahrnout reálné ekonomické a synergické efekty včetně otázky zaměstnanosti, nabídek aktivit k využití volného času, celoživotního vzdělávání atp. Možnosti ekonomického rozvoje jsou založeny právě na kreativních individuálních aktivitách a současné kulturní strategie západních států jsou nazírány jako velmi důležité měřítko základní kvality života. To ve svém kontextu souvisí i se sociálními úkoly, které umění a kultura na sebe často bere, a jsou to také především dále zmiňované nestátní neziskové organizace, které vznikly po pádu železné opony a které si veškeré tyto role uvědomují leckdy jasněji a jsou schopny je plnit efektivněji a navíc levněji než veřejně etablované organizace.

# 1) Možnosti ekonomické podpory kultury a její projevy po r. 2004

## 1.1) Krátce: před rokem 2004

### 1.1.1) Obecné projevy před r. 2004

Jak jsem již uvedl, účinná podpora kultury není a ani nebyla otázkou nějakého jednotlivého zákona. Přestože Česko přijalo řadu dokumentů, z nichž nejznámější je v národním kontextu po r. 1989 asi Bílá kniha Pavla Tigrida odevzdaná při jeho odchodu z ministerstva v r. 1996, nikdy nedocházelo k jejich uplatňování prostřednictvím progresivní politiky či jejich naplňování do důsledku.

Česko se po své obnovené samostatnosti, znovunabytí demokracie a rozdělení se Slovenskem začalo poohlížet po jiných možnostech státního správcovství nejprve ve spolupráci s okolními zeměmi Visegrádské skupiny, poté zejména vstupem do OSN a NATO se Spojenými státy americkými a také Evropou jako organizovaným společenstvím, která se stmelovala dávno před listopadovými událostmi sametové revoluce.

V pohledu Marty Smolíkové z r. 2003 se můžeme na základě příspěvku k panelové diskusi "Stát pro umění 21. století", která se odehrála v Poslanecké sněmovně Parlamentu ČR, dočíst mimo jiné toto:

*„V posledních letech se v zemích EU stala kulturní politika nástrojem restrukturalizace měst a urbanistických celků i plánování koncepcí měst jako takových. Touto koncepcí měst se myslí nutná proměna těch měst, která jsou vázána na již nefungující průmysl, a které zpravidla trpí značnými sociálními problémy. Taková města nejen že potřebují zahájit náročné rekvalifikační programy větších skupin obyvatel, ale také citlivou sociální práci, na které se moderní kulturní instituce aktivně a úspěšně podílejí. Vedle toho je kultura v širokém slova smyslu v této proměně zásadní, neboť posiluje komunitu a tedy nedochází k tomu, že v takových oblastech lidé pouze pracují, vydělávají, ale i žijí, totiž také své peníze utrácejí a investují. Je třeba pochopit, že ona kulturní politika nejsou jen fráze či zajímavé formulace, ale strategie zahrnující konkrétní akce (které v důsledku povedou k vytvoření odpovídajících legislativních a ekonomických podmínek) a především popisující konkrétní výsledky (tedy to,*

čeho chceme – za pomoci dobrých legislativních a ekonomických podmínek – dosáhnout). Ony výsledky se týkají kvality života (uznávané v rámci společenského konsensu) a životní úrovně konkrétních lidí – tedy nás všech. To jsou obrovské výzvy a v důsledku úkoly, které – doufám – budou nevyhnutelné a na které bychom měli být připraveni, a to dobře, tedy profesionálně fungujícími institucemi, státními, veřejnými, neziskovými, ziskovými i diverzifikovanými zdroji jejich financování.“<sup>1</sup>

Nu, možná to tenkrát bylo poněkud zaslepené tvrzení s vidinou světlých zítřků, nicméně optimismu není nikdy dost. Marta Smolíková tady však uvedla jednu podstatnou věc, a to je založení formy nestátních neziskových institucí a s tím vznik nepostradatelné úlohy těchto organizací v kulturní sféře, což před r. 1989 možné nebylo. Na jiném místě v tom stejném článku uvádí Smolíková toto (krátce): „V příštím roce vstupuje Česko do Evropské unie, tudíž se v něm ještě více budou projevovat dopady globalizace. Přitom může právě umění řadu negativních důsledků této globalizace zmírňovat.“<sup>2</sup> Tady už je autorka trochu skeptičtější (já osobně nevidím na globalizaci nic špatného, vždyť zachování národní entity není závislé pouze na vnějších faktorech a z antropologického hlediska to může být velice přínosné), ale ačkoli to vysloveně nezmínila, ve dvou větách zahrнула i fenomén „glokalizace“. Přestože se celosvětová společnost stále více sceluje zejména díky nadnárodním hospodářským a tržním konglomerátům a také se svobodou volně šířitelného internetu a jiných technologií, přesto v té samé společnosti hraje roli "kontra" úloha, a to vliv sjednocujícího se světa v rámci lokálního prostředí a lokálních tradic - pokud bychom chtěli zůstat u přesné definice slova glokalizace, tedy fúze slov globalizace a lokalizace. Všichni dobře víme, že ve stejnokrojích už v zapadlých vesnicích z mladých téměř nikdo nechodí, avšak unifikující se svět má dopad i na lokální tradice, ať již v negativních či pozitivních konotacích. A ty mají na starosti mnohočetně právě menší neziskové organizace, působící např. ve vískách či menších okresech nejen v kulturní oblasti. Pojdme se tedy na jejich fungování podívat obšírněji.

---

<sup>1</sup> SMOLÍKOVÁ, Marta: *Kulturní neziskové organizace v ČR a podpora umění*, 2003, publikováno v časopise SAD XIV/4 a dostupné [online] na <http://www.proculture.cz/root/marta-smolikova-kulturni-neziskove-organizace-v-cr-a-podpora-umeni-32.html>.

<sup>2</sup> SMOLÍKOVÁ, Marta: tamtéž.

## 1.1.2) Vznik nestátních neziskových organizací

Zmínil jsem se, že nevládní neziskové organizace začaly vznikat v ČR teprve po roce 1989. Přesto se až do r. 2004 stále potýkaly a některé se potýkají i dnes s problémem nedostatečně diverzifikovaných zdrojů jejich financování pro zajištění své činnosti a vlastních kapacit, tedy i managementu. Kolem r. 2003 se rozběhly programy na posílení kapacity neziskových organizací v ČR, poněvadž se ale kulturní organizace obecně nevnímaly jako součást neziskového sektoru, bylo pro ně v konkurenci s organizacemi sociálního, ekologického či komunitního charakteru obtížné z těchto programů čerpat. Hlavními zdroji financí pro nestátní neziskové organizace kulturního charakteru tak byl stát, kraje a jen zřídkakdy fondy EU, které byly otevřené pro spolupráci již před samotným vstupem Česka do Evropského hospodářského prostoru. Byl to program Culture 2000, orientovaný převážně na literární překlady a kulturní programy nadnárodního rozsahu (zahrnující tedy i divadlo), většinou upřednostňující dlouhodobou spolupráci, zatímco pro oblast filmu, resp. audiovizuálních médií to byl program Media plus. Dále to byly nově vzniklé a mladé domácí a zahraniční nadace a nadační fondy, které však byly pro oblast umění a kultury zaměřeny velmi specificky, a to na podporu partikulárních projektů. Výhledově to znamenalo nepodpoření projektů dlouhodobějšího charakteru s možným dopadem na trvalé strukturální změny, což se v té době v jiných oblastech českého neziskového sektoru již dělo.

Objem státních dotací do neziskového sektoru nestačil vyrovnávat uzavírání zdrojů, otevřených od r. 1990 ze zahraničí na transformaci české společnosti. Tyto dotace směřovaly nebo ještě směřují především do nákupu služeb (nikoli do investic) a podpory institucionálního a systémového růstu jednotlivých organizací. Neziskové organizace tak měly velký problém s administrativním zajištěním a podporou projektů, které nemusely být a případně nejsou v souladu se současnými zájmy úřadů nebo firem. Zároveň se při přerozdělování dotací naráželo na potíž, že malé a zejména místně působící neziskové organizace nedosáhly na podporu, a to buď z důvodů nesplnění formálních kritérií, nebo kvůli nedostatkům při prokazování projektové historie.

Samostatnou kapitolou by byla nedostatečná kapacita kulturních organizací, včetně těch státních (!) pro získávání a respektive i užití finančních prostředků z programů EU. To platí i dnes a musím podtrhnout, že valná část podpory z těchto zdrojů je buď velice úzce profilově zaměřená, anebo se jedná o strukturální regionální operační zdroje „přelité“ z Evropy na podporu infrastruktury, rozvoj jednotlivých regionů, příp. na politiku

zaměstnanosti. Tyto výše popsané aspekty se tak velmi negativně projevíly na chodu jednotlivých sdružení, neboť spolupráce na přípravné fázi implementace strukturálních fondů EU byla celkově ze strany kulturního sektoru minimální.

Zde opět cituji ze zmiňovaného článku Martu Smolíkovou (a znovu připomínám, že se jedná o pohled z r. 2003):

*„Strukturální fondy jsou nástrojem regionální politiky EU a jejich úkolem je zajistit srovnatelnou životní úroveň obyvatel všech regionů v rámci členských států, tedy s ohledem na jejich historické, kulturní a geografické odlišnosti snížit rozdíly v hospodářské úrovni regionů. Na základě principu solidarity byly poskytovány finanční dotace do zaostávajících regionů nebo do regionů s nevyhovující strukturou průmyslu, které tak byly nuceny přeorientovat se na jiná odvětví. Evropská komise moc dobře věděla, že kulturní dimenze života a rozvoj turismu přispívá k ekonomickému a sociálnímu zatraktivnění regionů. Z těchto fondů tudíž mohla v důsledku získat podpora i umění, a to především ta konkurenceschopná, ale také rozvojové či inovativní aktivity. Podle zkušenosti z jiných zemí to byly právě strukturální fondy, které byly nejvýraznějším finančním zdrojem pro kulturu vedle peněz státních a prostředků plynoucích do jednotlivých zemí přímo z Bruselu. Např. ve Velké Británii prostřednictvím strukturálních fondů plynulo svého času z EU do země až 80% finančních prostředků a pouze 20% prostřednictvím „bruselských“ programů EU.“<sup>3</sup>*

Kde však ty peníze jsou? V případě Česka to bude asi jinak. V tomto ohledu jsem mnohem skeptičtější než autorka článku. Je však třeba uznat, že kulturní oblast stála a stále stojí zcela na okraji tzv. neziskového sektoru jako celku. Ve srovnání s ostatními oblastmi (jako jsou nadevše sociální a zdravotní) byla nezisková oblast kultury značně nerozvinutá a také neintegrována. Negativní příčinou této situace byla také skutečnost, že kulturní sektor neměl svého zástupce v Radě vlády pro nestátní a neziskové organizace (na rozdíl od cestovního ruchu nebo sportu).

---

<sup>3</sup> SMOLÍKOVÁ, Marta: *Kulturní neziskové organizace v ČR a podpora umění*, 2003, publikováno v časopise SAD XIV/4 a dostupné [online] na <http://www.proculture.cz/root/marta-smolikova-kulturni-neziskove-organizace-v-cr-a-podpora-umeni-32.html>.

### 1.1.3) Zrození Nadačního investičního fondu a jiných nadací

Ačkoli nadace a nadační fondy v České republice nemohly získávat žádné dotace ze státního rozpočtu, což v minulosti často činilo a stále činí potíže při dofinancování projektů podpořených např. Evropskou unií, přesto ony na specifické kulturní projekty komerčního i nekomerčního charakteru rozdělily řadu peněz. V zemích EU bylo běžné, že jednotlivé projekty (i ty operační) podporovala sama Unie, ale nadace a nadační fondy ze své podpory nevyjímal.

V souvislosti se zahraničními finančními zdroji a nadacemi, které působí či působily v ČR, je nutné zdůraznit, že docházelo postupně ke snižování a eliminaci zahraničních finančních zdrojů plynoucích do Čech, což byl následek soustředění pozornosti zahraničních nadací do jiných částí světa. Toto se týkalo např. programu pražské kanceláře Pro Helvetia. Z něj byl v Česku podpořen rozvoj především neetablovaných, nezávislých a inovativních uměleckých aktivit v částce vyšší než 20 milionů korun, pokud šlo o česko-švýcarskou spolupráci. Tento fond ukončil svou činnost v r. 2005.

Dále to byla Nadace Open Society Fund Praha<sup>4</sup>, která usilovala o vybudování struktury nestátních neziskových organizací podporou inovativních a experimentálních uměleckých projektů a jednotlivých aktivit, do nichž vynaložila za deset let svého trvání na umění a kulturu kolem 150 milionů korun (program Performing Arts byl ukončen v roce 2002, nicméně nadace podporuje i nadále projekty nekulturního charakteru nebo projekty s kulturou nesouvisející přímo). Proto mohla Nadace OSF Praha mít svoji podporu zaměřenou na aktivity začínajících, bezejmenných umělců, aby s pomocí některých mohla později přispět k vybudování nezávislé umělecké sítě, podporovat spolupráci s neatraktivními zeměmi, jako byly v 90. letech země bývalého komunistického bloku, a mohla stát u zrodu projektů stavěných na zelené louce, jako byl např. festival Čtyři dny v pohybu, nebo takových projektů, o kterých většina na počátku pochybovala, že najdou své publikum. Jenom v oblasti citovaného programu Performing Arts to znamenalo podporu okolo 400 projektů jednotlivých umělců a skupin, asistenci při založení neziskových organizací, a to zejména v prvních letech fungování, zprostředkování mezinárodní

---

<sup>4</sup> ALMEROVÁ, Zdenka: *OSF Praha, 1997-2010*, dostupné [online] na <http://www.osf.cz/o-nas/vyrocnizpravy>.

spolupráce pro umělce i organizace, prezentace českých umělců a skupin v zahraničí, poskytování finančních prostředků pro stáže a studium na uměleckých školách za hranicemi či posílání jednotlivců na specializované zahraniční kurzy. Navíc to bylo i napojení kulturních organizací na internet, školení zástupců kulturních organizací v počítačové gramotnosti a zdatnosti, poskytování prostoru pro publikování na webu a podpora vydávání odborných knih, v neposlední řadě i publikace v kulturních a uměleckých časopisech (čímž se už ocitáme nad rámec oněch 400 projektů).

A vhodné je uvést např. i program holandského Ministerstva zahraničí MATRA, které dlouhodobě spolupracovalo s různými subjekty a asistovalo při transformaci kulturního sektoru v České republice. Nejinak je to v případě British Council, který celosvětově funguje již od r. 1934.

Jak známo, v oblasti kultury získávaly vždy dotace snáze etablované organizace, zatímco financování inovativních progresivních aktivit nebo programů, které jsou interdisciplinární nebo přesahují do dalších oblastí (např. sociální), vždy představovalo problém. Takové aktivity byly většinou podporovány právě ze zahraničí. K těmto např. patřily taneční projekty, které se začínaly prosazovat na počátku 90. let jako něco zcela nového, a mezi nimiž vyrostla řada osobností a dnes již uznávaných akcí/festivalů. Mezi jinými zde uvedu jména jako Lenka Flory a soubor Déjà Donne, Kristýna Lhotáková, Duncan Center, festival Tanec Praha nebo již zmíněný festival Čtyři dny v pohybu, ale patří sem i platformy pro prezentaci umění – Univerzální prostor NoD a Roxy, Divadlo Alfred ve dvoře, brněnská Skleněná louka nebo občanské sdružení Mamapapa, které je zaměřeno na propagaci a zavádění specifických tvůrčích metod v oblasti performing arts. Tyto na osobní angažovanosti a zájmu postavené kreativní aktivity reprezentovaly stále častěji naši zemi a její umění v zahraničí a podílely se na práci dalších i státních institucí (např. Tomáš Žížka coby lídr citovaného sdružení byl ředitelem expozice Pražského Quadriennale 2003), a to nejenom českých. Tito lidé a organizace, v nichž působili, s sebou přinesli řadu námětů a podnětů a byli velmi schopní odvádět profesionální práci, byť třeba v odlišně chápaných měřítkách. Přesto jejich finanční realita byla plná nejen obrovských rizik, avšak často neumožňovala ani kvalitní a odpovídající realizaci jejich projektů. Přitom právě na těchto organizacích a lidech ležela, leží a bude stále více ležet úloha vyhledávat a podporovat talenty a mladé umělce, určovat trendy, přinášet a zprostředkovávat nové přístupy, pracovat s nimi a prosazovat je a především experimentovat – a to jak po stránce umělecké, tak po stránce organizační a managerské – při hledání různých metod, jak umění zprostředkovat publiku. Tedy dělat to, co si zpravidla nemohou dovolit etablované, veřejné



instituce, které to naopak mohou a mají jako ozkoušené a ověřené to přejímat. Právě v tom tkví základní přínos nestátních neziskových organizací a potažmo jejich přímá či nepřímá podpora související se vznikem nadací a nadačních fondů. A také pro tyto skutečnosti by se vyplatila jejich účinnější podpora z veřejných zdrojů, neboť tím bychom podpořili budoucí kvalitu také i veřejných institucí.

Abychom však neodbíhali od tématu, jakkoli toto zamyšlení „nad generálním stavem věcí“ s problematikou financování kultury souvisí. Za zmínku zde stojí jedna z pozitivních akcí, která před r. 2004 významně přispěla k rozvoji, respektive kapitalizaci českých nadací, a jejíž snahou bylo zmírnit důsledky předminulého režimu, který většinu českých nadací zničil a jejich kapitál znehodnotil. Bylo to založení Nadačního investičního fondu (NIF) v roce 1991. Vláda pro tento fond vyčlenila 1% akcií z druhé vlny kupónové privatizace. A v roce 2001 byl tento proces rozdělování prostředků jednotlivým nadacím úspěšně ukončen. Ve dvou kolech byla rozdělena celkem 1 miliarda 333 milionů a další peníze byly rozděleny po prodeji akcií monopolů strategických plynárenských a elektrárenských distribučních společností. Vláda se snažila prodat z portfolia NIFu také akcie ČSA a.s., což se však dodnes úplně nezdařilo (ono: co by nám tady zůstalo skutečně českého, když ne aspoň aerolinie?). Celkem bylo ve dvou kolech podpořeno 73 nadací (z toho 9 kulturních) s celkovou sumou 170, 5 milionů korun (!).

Z Nadačního investičního fondu byly – a to v obou etapách – nejvyššími částkami podpořeny na nadace proměněné tradiční české "fondue" (přetavení pojmu "fond" zde neužívám nezáměrně: vždyť kdo si na ta čísla dosáhne a kdo "slízne smetanu", pokud ne "VIP" českého "populárního nebe"?): hudební a literární (oba získaly přes 40 milionů korun, jejich roční výnos se blížil dvěma milionům). Inu, hudba není vždy hudbou a literatura nemusí být nutně literaturou (viz „fondue“). Přesto si dalších sedm nadací rozdělilo zhruba stejnou částku. Teoretický výnos NIFu pro všechny české kulturní nadace (počítáme-li 4% z bankovních produktů) mohl ale činit pouhých 7 700 000 Kč ročně. Nejednalo se tedy o žádnou zásadní sumu, která by v Česku zajistila zdroje pro nestátní neziskový sektor (znovu viz „fondue“). Nicméně to jistě přispělo i k vyšší profesionalizaci práce českých nadací. České oborové kulturní nadace jako Český literární fond, Český hudební fond, Český fond umění a Nadace české architektury byly a jsou totiž zatíženy vlastní historií a dědictvím socialistické éry (dominance hvězd však nebyla problémem pouze bývalého Sovětského svazu, je bohužel i problémem přejímání západních vzorů zejm. z USA). Na jejich činnosti se projevovala ztráta bývalých příjmů (též 1% ze všech uměleckých honorářů) a majetků (zejména vlastnictví mnohých nemovitostí využívaných

fondy jako ateliéry, pracovny, místa pro rekreační a tvůrčí pobyty či prezentace). Ono "dědictví" avšak brzdilo a stále brzdí jejich možné efektivní fungování. Jedním z hlavních cílů činnosti těchto nadací měla být právě identifikace potřeb neziskových organizací a formulování systematické strategie pro vytváření a posilování motivačního a stimulačního prostředí.

#### **1.1.4) Státní fond kultury ČR**

Také stát se snažil o vytvoření mimorozpočtových zdrojů pro financování kulturních aktivit: v období před rokem 2004 se jednalo o založení Státního fondu kultury ČR, který svou historii zahájil v květnu 1994 nešťastným projektem on-line loterie Česká Lotynka a na jehož náklady byly použity zisky z prodeje Gramofonových závodů. Projekt nakonec skončil s dluhem 286 miliónů (což je částka uvedená v dokumentu Ministerstva kultury ČR z roku 1998), přesto však v r. 2002 rozdělil tento fond v otevřeném grantovém řízení celkovou částku ve výši 5 475 000 Kč (druhý ze státních fondů, který operuje od r. 1997, si vedl o mnoho lépe, a je to Státní fond ČR pro podporu a rozvoj české kinematografie, který ročně disponoval v tomto období částkou 60 mil. korun – v roce 2002 např. fond rozdělil 67 mil. a jeho zdroji byly pouhá 1 Kč ze vstupného do kin a půjčovné za filmy natočené v letech 1965-91. Avšak vzhledem k tomu, že soudobý film byl a stále je vedle turismu a služeb nejprogressivnějším průmyslem přesahující význam hlavního města, stálo by jistě za námahu mimo spočítané zisky a čísla plynoucí z filmu do státního rozpočtu zvážit např. další synergické efekty v kooperaci s jinými kulturními odvětvími – vezměme vzhledem k divadelnímu směřování této práce fakt, že v dřívějších dobách byla spolupráce mezi televizním a filmovým průmyslem a divadelním světem – alespoň v záznamu divadelních inscenací a jejich adaptací – těsnější než je dnes; tak i ve spojení dnes již zastaralého rozhlasu a jeho dnes již málo poslouchanými rozhlasovými dramaty..).

### 1.1.5) Zahraniční centra v ČR a Česká centra v zahraničí

Je důležité zmínit také činnost zahraničních center v ČR, které zahájily nebo obnovily svou činnost v polistopadové historii, a které také nemalou měrou, ať již přímo či nepřímo, ovlivnily chod české kultury i divadla. Z nejznámějších je to Goethe Institut<sup>5</sup> se svým sídlem v Praze, založený r. 1990, který koordinuje ze zdejšího sídla spolupráci pro střední a východní Evropu. Dále je to Francouzský institut<sup>6</sup>, založený v Praze již v r. 1920 se svou vrcholnou érou v první republice. Jeho činnost byla posléze pronásledovaná komunistickým režimem pozastavena, aby byla slavnostně obnovena také v r. 1990. Z dalších zahraničních kulturních institucí, kterých je samozřejmě v Česku více, uvádím ještě např. Polský institut<sup>7</sup> v Praze, jehož historie rovněž sahá do dvacátých let dvacátého století a jehož novodobé dějiny se začaly psát s rokem 1994. Česko-polská spolupráce je však navzdory institucím u nás znát v různých formách např. ve Slezsku již od pradávna. Velmi znatelný je také vklad již zmíněné British Council<sup>8</sup>.

Naopak Česká centra v zahraničí prosazují českou kulturní scénu na mezinárodním poli a posilují dobré jméno České republiky ve světě. Jsou příspěvkovou organizací Ministerstva zahraničních věcí ČR zřízenou pro propagaci České republiky za hranicemi. Po vzniku České republiky byla tehdejší Kulturní a informační střediska přeměněna na Česká centra a došlo k rozšíření sítě o státy západní Evropy, USA a Asie. Podstatně se rozrostlo také spektrum činnosti organizace. Jako zatím poslední bylo v roce 2010 otevřeno České centrum v Tel Avivu. V současné době síť Českých center v zahraničí představuje 21 poboček v 19 zemích světa na 3 kontinentech.

Pro oba reciproční případy je dobré uvést, že všechny organizace tohoto druhu plní spíše funkci informativní a málokdy slouží jako nadace či fondy, které zaštiťují jednotlivé umělce. Podpora uměleckých aktivit je spíše symbolická a představuje zejména prezentaci v „chráněném“ prostoru či propagaci, eventuálně zařazení do knižního fondu (každá z těchto organizací většinou disponuje cizojazyčnou bibliotékou). Na stránkách center se navíc můžeme dočíst, že divadelní akce provozují jen výjimečně; s Goethe Institutem je však spjat

---

<sup>5</sup> *Goethe Institut*, viz <http://www.goethe.de>.

<sup>6</sup> *Francouzský institut*, viz <http://www.ifp.cz>.

<sup>7</sup> *Polský institut*, viz <http://www.polskyinstitut.cz>.

<sup>8</sup> *British Council Czech republic*, viz <http://www.britishcouncil.org/czechrepublic.htm>.

jakožto s partnerem např. velmi významný každoroční Pražský divadelní festival německého jazyka<sup>9</sup>.

## 1.2) Rok 2004

*„Čím více se náš globalizující svět zdá menší, tím více souvisí úspěšnost se schopností pohybovat se ve větším prostoru, orientovat se v množství informací, porozumět různým sociálním skupinám a jejich kulturám, přiměřeně a srozumitelně reagovat a vyrovnávat se s různorodými společenskými a kulturními podněty i vědeckými poznatky. Pro umělce je velmi důležité cestovat, pohybovat se v různých prostředích, konfrontovat se a také mezinárodně spolupracovat. Vstupem do Evropské unie se naše hranice posunuly, a to klade značné nároky na profesionální management. Od toho, kdo chce být současným evropským umělcem, se očekává účast na evropských projektech mezinárodního významu. Evropa je velká a rozmanitá, má mnoho jazyků a kultur, a z toho vyplývají různé kulturní, organizační i komunikační zvláštnosti. Přesto existuje celá řada prakticky i teoreticky ustálených a obecně užívaných pravidel, které usnadňují spolupráci.“<sup>10</sup>*

### 1.2.1) Vliv kulturních strategií

Diskurs chápání umění se v souvislosti s událostmi připravovanými dlouze před r. 2004 značně změnil. Byl více než kdy jindy silně motivován ekonomickými zájmy, společná mezinárodní politika se stala výrazně zaměřenou na obchod a na utváření podmínek tržního prostředí. Nejen to nás nejednou kladlo před problém naučit se své a kulturní hodnoty, ať byly sebevíc nepodbízivé, umět prodat.

---

<sup>9</sup> Pražský festival německého jazyka, viz <http://www.theater.cz>,

<sup>10</sup> SMOLÍKOVÁ, Marta: *Management umění*. Vyd. 1. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2008, 167 s. ISBN 9788086863245.

Kulturní politika (ač se může z termínu zdát, nejedná se o politický termín – vychází z anglického slova "policy", což je spíše chápáno ve smyslu "strategie"), jak ji chápeme v současném pojetí, je poměrně mladá a vychází z konceptu společensko-kulturní odpovědnosti demokratických vlád<sup>11</sup>. Takto se prakticky začala rozvíjet teprve po druhé světové válce. "Právo na kulturu", z něhož současná kulturní politika vyrůstá, bylo přijato v r. 1948 ve Všeobecné deklaraci lidských práv na Valném shromáždění Spojených národů. Nejde sice o závazný dokument ve smyslu mezinárodního práva, avšak politická autorita tohoto dokumentu je uznávána na celém světě. Tato listina byla přijata a vyhlášena tři roky po ukončení druhé světové války a mj. říká: „Každý má právo účastnit se svobodně kulturního života společnosti a těšit se z umění“.

### 1.2.2) Evropský rámec a ČR

Již jsem zde psal o tom, že po r. 1989 se naše země přihlásila k demokratickým hodnotám, jejichž nositelkou byla kultura západní Evropy a Severní Ameriky. V oblasti umění a kultury jde však o dva rozličné přístupy. V Evropě je totiž na rozdíl od USA zvykem, že to jsou především státy, regionální veřejné správy a velká města, kdo nese za umění a kulturu odpovědnost. Samotná kulturní politika evropských států je velmi rozmanitá a vychází z národních tradic, úzce souvisí s historickým vývojem jednotlivých regionů a států, s uspořádáním společnosti, s pojetím výkonu státní moci a postavením a zodpovědností institucí i samotných občanů. Přesto lze kontinentální Evropu charakterizovat spíše etatistickým pojetím, kdy jsou umění a kultura tradičně podporovány státy, městy a regiony. Nejzřetelnější je tento přístup ve Francii, kde za Napoleona vznikl Občanský zákoník (Code civil français z r. 1804 je první a dodnes platný občanský zákoník, jež dal důraz na ochranu přirozených práv tvůrců<sup>12</sup>), který se stal vzorem pro práva jednotlivců v řadě států. Na druhé straně v zemích, které zažily zneužívání umění pro legitimizaci politického režimu a prosazování komunistické ideologie, inspiruje liberální přístup, kdy podpora umění a kultury je v rukou nezávislých občanských institucí, jako je tomu

---

<sup>11</sup> SMOLÍKOVÁ, Marta: *Management umění*. Vyd. 1. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2008, 167 s. ISBN 9788086863245.

<sup>12</sup> In: SMOLÍKOVÁ, Marta: tamtéž.

především ve Spojených státech, kde ale většina finančních zdrojů pochází z dobročinnosti jednotlivců, přičemž se klade důraz na komerční využití všech vkladů.

Česká republika prošla v 90. letech i v oblasti kultury obdobím radikální transformace. Došlo k zásadnímu odstátnění a vzniku nových zákonů, přičemž řada těchto k řízení umění a kultury byla bez náhrady zrušena. Došlo tak k zásadní liberalizaci oblasti umění a prakticky spontánnímu vzniku již zmiňovaných nevládních neziskových uměleckých a kulturních organizací a nejrůznějších firem a forem podnikání na prakticky neregulovaném a zanedbatelně stimulovaném či podporovaném trhu. Šlo především o to zrušit závislost umění a kultury na státu, čímž byla a dodnes je potlačována odpovědnost státu a veřejné správy za tuto oblast, a bylo tím také diskreditováno úsilí o účinnou kulturní politiku. Kulturní politika (znovu zde zdůrazňuji význam slova "strategie") je tak bohužel stále nahlížena s nedůvěrou především jako snaha o posilování řídicí role státu a veřejné správy, a nikoli jako zodpovědné úsilí vytvářet optimální a pluralitní podmínky pro vznik i ochranu hodnot kulturní povahy. Nejen toto tedy poznamenalo posledních patnáct let, kdy probíhala nelehká proměna autoritářských přístupů státu k jednotlivým rezortům. Neméně důležitá je též otázka, jak se transformovaly či vytvořily nové instituce, které by v občanské společnosti prožívaly vlastní přirozené autority a suverenitu. Česká republika přijala své členství v EU sice až v roce 2004, avšak zde již bylo uvedeno, že na vstupu se pracovalo dlouho předtím a ČR měla možnost v rámci tohoto prostoru podílet se na několika programech kulturní spolupráce. Trochu mylně se u nás ujala představa, že kulturní "policy" a podpora umění a kultury v EU je odjakživa samozřejmostí. V jednotlivých zemích sice ano, ale v rámci nového EHP jde o velice mladé téma (pro ujasnění pojmů: Evropský hospodářský prostor vznikl v roce 1994 a zahrnuje Evropské společenství, všech 27 členských států zemí EU a nečlenské státy Island, Lichtenštejnsko a Norsko, kterým umožňuje účastnit se jednotného evropského trhu). *„V jednotlivých zemích je podpora kultury a odpovědnost veřejných institucí za její financování věcí velmi živých debat. Nežádoucí je pak ustrnulost institucí, které se velmi lehce mohou stát žrouty veřejných peněz“*<sup>13</sup> (podivných "vytunelovaných" zakázek nejen v oblasti strukturálních fondů a regionálních operačních programů ve spojení např. s infrastrukturou najdeme více). *"Terčem kritiky pak bývá neefektivní vynakládání finančních prostředků, které však bylo v podstatě důsledkem špatně prováděné kulturní politiky."*<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> SMOLÍKOVÁ, Marta: *Management umění*. Vyd. 1. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2008, 167 s. ISBN 9788086863245.

<sup>14</sup> SMOLÍKOVÁ, Marta: *tamtéž*

### 1.2.3) Kulturní strategie EU

Snaha o kulturní spolupráci na evropské úrovni, třebaže byla patrná již od 70. let minulého století, si našla oficiální místo v EU teprve ve Smlouvě o Evropské unii z roku 1991. Tedy velmi krátce po pádu železné opony, kdy bylo patrné, že Evropa v novém slova smyslu se bude v následujících letech rozrůstat o další členy. Článek 151 Maastrichtské smlouvy prohlašuje, že: *„Společenství bude přispívat na rozkvět kultury členských států při současném respektování jejich národní regionální různorodosti a zároveň bude zdůrazňovat společné kulturní dědictví“*.

K vytvoření skutečného evropského kulturního prostoru tato smlouva požaduje, aby unie šířila kulturní spolupráci mezi členskými státy a v případě nutnosti ji podporovala a doplňovala navíc v oblasti umělecké, literární a audiovizuální tvorby, a to ve spojení a spolupráci se třetími zeměmi a odpovídajícími mezinárodními organizacemi.

Ačkoli i úmluva z UNESCO hovoří o ochraně kulturní rozmanitosti, je potřeba se zamyslet nad tím (v dnešním pohledu, tedy z r. 2012), do jaké míry je globalizovaná společnost v rámci unie "eurifikovaná". Odlišné kulturní tradice, alespoň pokud se sousedních států týče, jsou již spíše záležitostí jazyka než bohatostí v různorodosti. Zvyklosti i tradice ve všech zemích evropského společenství se ocitají poněkud na okraji ostatních událostí vzhledem k propagované "celonárodní" politice, kde je důležitější spíše společný trh než respektování ustrnulých a v podstatě již neexistujících státních identit a dalších kulturních struktur, neomezených již tolik ohraničeným prostorem. Příkladem jsou politická jednání mezi jednotlivými představiteli jednotlivých států a existence Evropského parlamentu v Bruselu, soudu v Haagu či fakta vstupu do Schengenského prostoru.

Ale vraťme se k Maastrichtské smlouvě. Teprve v přímé návaznosti na ni totiž Evropská komise podporovala po dobu deseti let kulturní spolupráci prostřednictvím tří klíčových experimentálních programů, které pokrývaly oblast reprodukčního a výtvarného umění, kulturního dědictví a knih. Byly to programy pojmenované Kaleidoskop, Ariane a Raphael. Evropská komise sice od roku 1985 každoročně uděluje titul Evropské město kultury, a to jako iniciativu členských států, avšak teprve v r. 2000 schválila rámcový program Culture 2000, který představil nový přístup ke kulturní oblasti. Cílem tohoto programu bylo vytvořit společný kulturní prostor, v němž bude probíhat kulturní dialog, tvorba a šíření kulturních hodnot, bude podporována mobilita umělců a jejich děl a bude rozvíjeno

kulturní dědictví. Program se zaměřoval i na nové formy kulturního vyjádření a socioekonomickou roli kultury.

Zřejmou kulturní strategii EU lze datovat od poloviny 80. let minulého století, resp. na počátek 90. let, nicméně základní přístup EU vychází z principu, že každý stát má svrchovanou autoritu i zodpovědnost vytvářet vlastní kulturní politiku; takovou, která reflektuje místní tradice a zavedenou praxi. Oblast umění a kultury nebyla a není součástí společně koordinovaných a prováděných politik EU, přestože dopad této "aglomerace" můžeme cítit v každé lidské oblasti.

Tedy zhruba od r. 2000 je kulturní spolupráce v Evropském společenství podporována zvláštními aktivitami, které jsou financovány v kontextu provádění hospodářské, regionální a sociální rozvojové politiky společenství. Tato spolupráce je pojata velmi široce, poněvadž většina programů je otevřena pro všechny státy Evropského hospodářského prostoru a také pro kandidátské země s možností účasti i některých třetích zemí a mezinárodních organizací.

Evropská komise nabízí v zásadě dva druhy podpory:

- a) komunitární programy
- b) strukturální pomoc

Mezi komunitární programy patří např. již zmíněný Culture, Media nebo obecnější program Evropa pro občany. Jde o programy, které jsou spravovány Evropskou komisí centrálně, tj. žádosti se podávají do Bruselu, kde také probíhá celá administrace programu včetně posuzování a výběru jednotlivých projektů k podpoře.

Strukturální pomoc se týkala ekonomicky a sociálně méně vyspělých členských států. Šlo o finanční prostředky, jejichž čerpání bylo dané prioritami, tedy politikou jednotlivých členských zemí, a za předpokladu, že nejsou v rozporu se společnými evropskými cíli, ale k těmto cílům, jakož i k rozvoji dané země přispívají. Evropská unie začala plánovat v sedmiletých cyklech. Česká republika měla možnost získat určité finanční prostředky z tzv. strukturálních fondů v rámci pilotního programového období ihned po svém vstupu do EU v letech 2004-2006. Přestože tyto prostředky nebyly primárně určeny pro oblast kultury, získala podporu i řada kulturních organizací.



## 1.2.4) Kulturní strategie ČR

Pokud se vrátíme k poměrně široce rozebranému tématu vzniku nestátních neziskových organizací, je třeba zdůraznit, že kulturní oblast stále stála zcela mimo hledáček jednotlivých sdružení v neziskovém sektoru. Účast Ministerstva kultury ČR na tvorbě strategických dokumentů navíc nebyla dostatečně efektivní, neboť v té době kupř. schválený Národní rozvojový plán pro období let 2004 - 2006 se zmiňuje o „*potřebě zlepšení kultury krajiny, potřebě uchování venkovské kultury, údržbě a obnově kulturně historického dědictví*“ častěji a spíše než o možnostech začlenit umění a kulturní organizace (nežkuli nestátní a neziskové) do tohoto důležitého dokumentu. Naštěstí v rámci panelových diskuzí NNO, které připomínkovaly tzv. Jednotné programové dokumenty, jež vláda předkládala Evropské komisi ke schválení, se alespoň částečně podařilo zahrnout kulturní organizace jako možné příjemce podpory ze strukturálních fondů, pozměnit kupř. revitalizační záměry nebo využití tzv. šedých zón nejen pro komerční využití (plánovaná business centra apod.), ale i pro kulturní účely. V tom sehrál pozitivní roli právě neziskový sektor, a to angažováním se při formulaci strategických dokumentů (v nejen oné potřebné kulturní politice).

Výsledkem jsou tedy např. více nebo méně dotažené a zdařilé projekty typu "brownfields": ze zahraničních příkladů, které inspirovaly české podhoubí, uveďme dánskou Kristiánii v Kodani, Ufa Fabrik v Berlíně, WUK ve Vídni; u nás jsou to potud Meet factory Davida Černého (projekty performing arts) nebo Mekka (čas od času i experimentální projekty různých divadelních souborů) či La Fabrica v Praze, Vaňkovka Brno (část jako výstavní galerie), Trojhalí Karolína a Dolní Vítkovice Ostrava (multifunkční hala, koncertní sál) nebo Šantovka Olomouc (její využití se zatím plánuje).

Velkým problémem přes výše uvedená pozitiva dopadu činnosti NNO byl oproti tomu fakt, že většina veřejných kulturních organizací dosud neprošla potřebnou transformací (zejm. divadelní síť). Samozřejmě bylo třeba vzít na vědomí negativní důsledky nedostatečné etablovanosti profesních a uměleckých sdružení, která by měla být schopná otevřít také širší diskuzi o závažných tématech, jako jsou implementace autorského zákona, správa kolektivních autorských zpráv (i zde mohly být finanční zdroje pro umění jako v příkladě Nadace OSA) či např. angažovat se vhodně při budování příznivého legislativního a daňového prostředí, definovat veřejnou prospěšnost kulturních institucí apod.

## 1.2.5) Program Culture 2000

Přidávám zde několik málo informací o několikrát zmiňovaném Programu Culture.

Má tři základní akční linie, a těmi jsou:

- podpora kulturních projektů, tj. projektů víceleté spolupráce (dlouhodobé projekty); příp. akce spolupráce (krátkodobé projekty); literární překlady; zvláštní akce
- podpora aktivních subjektů v oblasti kultury na evropské úrovni
- podpora studií, analýz, sběru a šíření informací v oblasti kulturní spolupráce a podpora národních kanceláří programu<sup>15</sup>

V Česku tedy funguje Česká kancelář Culture, která je dnes součástí Institutu umění/Divadelního ústavu ([www.culture2000.cz](http://www.culture2000.cz)) a jež pár let před vstupem do EU a v r. 2004 podpořila zejména výtvarné projekty a koncepce zaměřené na fotografii.

V oblasti evropského audiovizuálního průmyslu je to také již zmíněný Program Media (Media Desk Česká republika, [www.mediadeskcz.eu](http://www.mediadeskcz.eu)).

## 1.2.6) Norské fondy

EEA and Norway Grants (Norské fondy), tedy finanční mechanismy Evropského hospodářského prostoru (EHP) a Norska vznikly v roce 2004 po přijetí nových zemí do Evropské unie. Jsou určeny pro 13 členských zemí EU a mají poskytnout 1,167 miliardy eur (32 miliard korun). Prostřednictvím fondů chtějí Island, Lichtenštejnsko a Norsko přispívat zemím přistupujícím do EHP na projekty v rozšířeném vnitřním trhu. Projekt je podpořen především grantem z Norska prostřednictvím Norského finančního mechanismu. Z nových fondů se navíc mohou financovat i projekty, které nespadají do žádné z kategorií regionální pomoci z Bruselu.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> SMOLÍKOVÁ, Marta: *Management umění*. Vyd. 1. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2008, 167 s. ISBN 9788086863245.

<sup>16</sup> *Norské fondy*, viz <http://www.eeagrants.org>.

Hlavním smyslem podpory těchto fondů v sektoru kultury (fondy mají více cílových oblastí) je uchování a prezentace kulturního dědictví českého i světového divadla; v jejím rámci byla realizována rozsáhlá dokumentace a digitalizace divadelních fotografií, podrobné zmapování českého amatérského divadla a vytvoření archivu Pražského Quadriennale.<sup>17</sup>

Všechny tři části projektu byly plně digitalizovány a tudíž přístupné nejširší veřejnosti. Významnou měrou tak koncepce doplnila existující archivy a přispěla ke kvalitnější popularizační i ryze badatelské práci. Dokumentace českého divadla je dlouhodobým posláním Institutu umění/Divadelního ústavu, který disponuje například jednou z největších divadelních knihoven v Evropě.

## **1.3) Rok 2005**

### **1.3.1) Ve zkratce**

Alespoň jak se na první pohled zdá, vstup do EU české divadelnictví ovlivnil jen minimálně. Svědčí o tom řada českých jmen, která se v novodobých dějinách českého divadla opakují vícenásobně a téměř konstantně.

V roce 2005 se v databázi nynějšího Institutu umění/Divadelního ústavu<sup>18</sup> objevuje jméno Petr Kolečko, o kterém se více rozepíšu v druhé části. Plodný český autor David Drábek inscenuje v tomto roce hned pět významných inscenací, z nichž jmenuji "Akvabely" (autorův text, inscenovaný ve stejném roce hned 2x), "R.U.R." Karla Čapka v Klicperově divadle v Hradci Králové či poměrně pozapomenutá inscenace Drábkovy textu "Žabikuch" v pražském Studiu Citadela. S Hradcem Králové a především s Brnem je v tomto roce spjata také jméno dalšího divadelního tvůrce, a to režiséra Vladimíra Morávka. V Ostravě a Plzni působí v té době Jan Antonín Pitínský (jenž je t. č. také autorem premiéry inscenace „Renata Kalenská, Lidové noviny“), v Praze působí další nonkonformní režisér Jan Nebeský.

---

<sup>17</sup> Uchování a prezentace kulturního dědictví českého i světového divadla, viz <http://www.theatre-heritage.cz>.

<sup>18</sup> Institut umění/Divadelní ústav, viz <http://www.idu.cz>.

V r. 2005 byla uspořádána retrospektivní výstava *Petr Lébl: 1 : 1*, (tento významný divadelní tvůrce ukončil svůj život v r. 1999), která proběhla v Praze v Gallery Art Factory na Václavském náměstí. Představila jej v širokém spektru jeho tvorby a zmapovala jeho činnost od amatérských začátků až do konce jeho profesionální činnosti, tedy jeho tragické smrti. Na výstavě byly vystaveny jeho vlastní výtvarné návrhy scény i kostýmů a propagační texty z dob, kdy byl reklamním referentem Dopravního podniku hl. m. Prahy. V tomtéž roce byl také vydán jako příloha časopisu *Svět a divadlo* útlý svazek jeho posmrtně shromážděných básní. V českém divadelním kontextu se také objevují jména jako Lenka Lagronová, Arnošt Goldflam, Jaroslav Vostrý, Jan Kraus, Karel Kraus, Jan Vedral, Miroslav Krobot, Petr Zelenka, David Jařab, Přemysl Rut a další (většina z těchto divadelníků má i svou předrevoluční historii a jejich plná aktivita i šestnáct let po revoluci jen potvrzuje jejich silný potenciál – také o těchto jménech se blíže zmíním v druhé části této práce). Výrazné se stávají inscenace zejm. Pražského komorního a Dejvického divadla. Pozadu nezůstává ani ostravská Divadelní společnost Petra Bezruče či plzeňské divadlo Alfa.

V celoevropském měřítku se do popředí dostává pražské Divadlo Archa, financované z velké části evropskými zdroji, o kterém se podrobněji zmíním také dále.

### **1.3.2) Expo 2005 Aichi**

Investorem této důležité reprezentativní kulturní i politické události pavilonu EXPO 2005 byla rozpočtová organizace Ministerstva zahraničních věcí. Přesahem tak byl tento kulturní zážitek financován i z jiných zdrojů než jak jsme zvyklí u akcí státního či evropského rozsahu. Hlavním tématem Expo 2005 Aichi byla "*moudrost přírody*" a toto téma bylo respektováno ve všech částech expozice. Pavilony pro všechny státy jsou na rozdíl od předchozích výstav shodné a jednotlivé země mají možnost měnit pouze fasádu a interiér budovy.

Rozdíl od dřívějších prezentací je v kompaktnosti tvůrčího týmu tvořeného scénografem, výtvarníkem/architektem a režisérem, která eliminuje individualismus architektů a umělců a sjednocuje vlastní expozici a celkové architektonické řešení.

Architektonický koncept navržený arch. Jiřím Bučkem vytvářel prostor pro nejdůležitější část pavilonu - výstavní scénu "Zahrada fantazie a hudby". Jejím autorem byl kolektiv mladých umělců vedených Petrem Niklem. V prostoru expozice je umístěno 18 objektů originálně navržených tak, aby se návštěvník stal aktivním účastníkem a vlastní kreativitou dynamicky měnil celou expozici. Srdcem a zároveň hlavním projektem je vodní bazén, který pomocí světelných odrazů od rozvlněné vodní hladiny vytvářel dojem nekonečného pohybu světla. V horní části expozice bylo umístěno kaleidoskopické kino sloužící k prezentaci českých regionů. Expoziční prostor na úrovni přízemí byl rampou propojen s foyerem, kde návštěvník mohl shlédnout tři animované filmy Jiřího Bártý, Michaely Pavlátové, Pavla Koutského nebo se osvěžit v české restauraci navržené Barborou Škorpilovou. Zakončením návštěvy české expozice byla cesta do multimediálního kina, kde se filmový snímek nazvaný "Sklárna" autora Aurela Klimta propojoval s reálnou scénografií a vytvářel tak tajemný prostorový efekt. Vnější část českého pavilonu reflektovala hravost expozice a soudobý design vytvořený z cca 20 000 dřevěných tyčí, vzájemně diferenčně natočených, připomínala křivky i mnohočlenné struktury podobné přírodním motivům. Dramaturgem tvůrčího týmu byl filmový režisér Jan Hřebejk, který měl na starosti také kinematografickou sekci.<sup>19</sup>

Obrázek A



Zdroj: *SIAL architekti a inženýři spol. s r. o.*, viz <http://www.sial.cz>.

<sup>19</sup> *Ministerstvo zahraničních věcí*, viz <http://www.mzv.cz>.

## 1.4) Rok 2006

### 1.4.1) Ekonomika kultury v Evropě

Především pro EU vzniká velmi důležitá studie "Ekonomika kultury v Evropě", kterou pro Evropskou komisi zpracovává Kern European Affairs právě v tomto roce. Studie se stala jedním ze základních podkladů pro vytvoření první evropské strategie pro kulturu na rok 2007. Byla nechána ke zpracování, aby jasně doložila, že kultura má v současnosti v celoevropském měřítku zcela nedoceněný ekonomický potenciál. Tvrdá data také ukázala, že obrat kultury v Evropě je větší než v automobilovém průmyslu či informačních technologiích. Hrubá přidaná hodnota evropské kultury je vyšší než například HPH evropského trhu s nemovitostmi, oděvním průmyslem či trhem s potravinami a nápoji. Dokonce se ukázalo, že celkový růst přidané hodnoty v letech 1999-2003 byl o více než 12% vyšší než celkový růst evropského hospodářství. Lze tedy předpokládat, že v budoucím desetiletí musí být oblast umění a kultury v zájmu nejen jednotlivých politiků, ale i všech veřejných politik, a tento zájem bude dále narůstat, což se již v některých zemích dělo.<sup>20</sup>

### 1.4.2) Koncepce účinnější podpory umění

S tím více či méně souvisí také poprvé jasně definovaná "Koncepce účinnější podpory umění na léta 2007-2013", která vychází z předpokladu dříve vymezeného Národního strategického plánu, a to vzhledem k tomu, že úloha kultury nebyla v předchozích dokumentech jasněji formulována.

Je delegována z Rozhodnutí Rady EU z října 2006, které stanovilo obecné strategické zásady společenství pro hospodářskou, sociální a územní soudržnost. Tyto strategické pokyny společenství obsahovaly principy a priority strategie soudržnosti a ukazovaly cesty, jakými mohly evropské regiony využít tzv. strukturální fondy (o nichž již byla řeč), a které

---

<sup>20</sup> Kern European Affairs, viz <http://www.keanet.eu>, říjen 2006.

byly vyčleněny pro národní a regionální programy pomoci na léta 2007-2013. Cílem těchto pokynů byla nadevše podpora harmonického, vyváženého a udržitelného rozvoje.

Jakkoli tyto formulace mohly znít snově či vizionářsky, k naplňování těchto priorit docházelo v celém spektru společenských událostí „půl na půl“. Vždy vítězila lobby jednotlivých organizací a orgánů, které zaštiťovaly jednotlivé projekty. Příkladem je například vznik řady podnikatelských aktivit, které slibovaly přiznáním části z evropských dotací, zakládáním účtů a jinými "profesionálními" konzultačními aktivitami ušití "na míru" klientovi vyprojektováním konceptu, tak i jeho finančním plněním, ke kterému ale nesčetněkrát nedocházelo. Do kapes si pak samozřejmě tyto instituce účtovaly zřizováním různých bankovních účtů a peníze se inkasovaly z řad daňových poplatníků či důvěřivých živnostníků, samoživitelů i jiných např. nevládních neziskových organizací. Jednalo se o regionální operační programy a strukturální fondy nejen v Moravskoslezském kraji a aktivity různých firem s tímto spojené.

Přes všechny tyto intence a inovace v tomto období v Česku stále hraje v kulturní politice důležitou roli stát, přestože jeho podíl představuje pouze už jen asi třetinu celkových veřejných výdajů.

Ale zpět ke koncepci. Tento první a platný strategický dokument po roce 1989 pro oblast umění a kultury byl vládou přijat teprve až v roce 2006 s platností do roku 2013 (o jeho všeobecné platnosti a jeho akceptovatelnosti můžeme samozřejmě diskutovat). Deklaruje, že *"umění je důležitou součástí lidského života a kultury, spoluvytváří naši identitu a podílí se na tvorbě společností uznávaných a respektovaných hodnot. Umění je považováno za sílu, jež život člověka i společnosti proměňuje, přináší nové ideje, podněty a způsoby myšlení o nás samotných i o společnosti, ve které žijeme, a utváří nové příležitosti pro další osobní i společenský rozvoj."*<sup>21</sup>

Shrňme si nejdůležitější body. Tato koncepce pojímá umění jako:

- součást trvale udržitelného rozvoje a podmínek stability společnosti
- významný ekonomický faktor
- důležitý nástroj zahraniční politiky státu
- indikátor kvality demokracie a občanské společnosti

---

<sup>21</sup> *Koncepce účinnější podpory umění na léta 2007-2013*, dostupné online viz <http://www.mkcr.cz>, 2006 – nechalo vypracovat MK ČR (kolektiv autorů).

Cíle podpory přitom mají zajistit podmínky pro svobodné tvůrčí vyjadřování a prezentaci uměleckých děl včetně jejich kritické reflexe a zpracování + uchování těchto děl jako kulturní bohatství pro další generace (i o tomto, paradoxně „budovatelském“ smyslu koncepce, by se dalo v jistém chápání a určitostech naplnění pochybovat).

Jednotlivá opatření mají směřovat k:

- posílení role umění ve společnosti
- posílení prezentace českého umění v zahraničí a ukotvení mezinárodní spolupráce
- zachování a rozvoji umělecké různorodosti s důrazem na podporu kreativity a s ohledem na vyvažování vlivů konzumní společnosti (dávám zde velké +, pakliže je to pravda)
- zajištění dostupnosti umění pro občana
- posilování infrastruktury včetně investiční podpory kulturních institucí

Dokument mimoto také podrobně specifikuje nástroje podpory, mezi které patří:

- nástroje institucionální
- nástroje ekonomické
- nástroje legislativní
- nástroje řídicí
- nástroje metodické
- nástroje společenské

O jednotlivých nástrojích se zde podrobněji rozepisovat nebudu. Tyto metody totiž pocítí v praxi každý, kdo chce fungovat v kooperaci s kulturní organizací v běhu a dalšími strukturami, které v podstatě nejen finančně zajišťují provoz celé organizace, ale na nichž je i jejich úřední existence závislá (pokud jde např. o nájem, provoz, reklamu a návštěvnost).\*

\* Zdrojem pro vypracování této kapitoly se staly texty publikované ve stati: SMOLÍKOVÁ, Marta: *Management umění*. Vyd. 1. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2008, 167 s. ISBN 9788086863245.



## 1.5) Rok 2007

### 1.5.1) Culture 2000 podruhé

V roce 2007 došlo k zásadní transformaci klíčového programu Culture 2000<sup>22</sup>, který byl formulován na dalších sedm let do roku 2013 v nové rozšířené podobě. Tomu předcházela celoevropská debata o potřebě podpory umění a kultury, o roli kultury v evropském projektu i možném podílu kultury na hlavních politikách EU, kterými jsou ekonomický, sociální a regionální rozvoj (viz předchozí kapitola).

V tomto roce tento dotační program podpořil celkem dvanáct projektů v krátkodobé či dlouhodobé spolupráci, z nichž uvedu kooperaci s Mezinárodním centrem pro umění a nové technologie<sup>23</sup> (zkratka CIANT - grant ve výši 184 092 €), řadu literárních překladů a také podpořil subjekty působící v oblasti kultury na evropské úrovni rozdělením celkem 44 grantů, z nichž se jednalo o 6 vyslanců, 24 sítí a 14 festivalů. V případě CIANT jde vzhledem k ostatním projektům zřejmě o nadprůměrnou dotaci, aniž by se k mým uším alespoň něco o jejich bohu libé činnosti doslechlo.. To samé se týká i dodnes protěžovaného Divadla Archa, se kterým Culture 2000 dlouhodobě spolupracuje. Tento jistě úžasný divadelní prostor je v hledáčku řady nejen pražských umělců, kteří zapojením získají nemalé možnosti na realizaci i ve spolupráci se zahraničními partnery z celého světa, leč je malým českým divadelním světem mnohokrát kritizováno právě pro neprůhledné financování, skládající se vzhledem k jinak malým dotacím pražských nekomerčních divadel jako něco nemístného. Jedná se zde opět o můj názor, nepodložený přesvědčivými fakty o jejich činnosti, kterou si mohu ve výročních zprávách stáhnout z internetu. Přesto Archa odevzdala řadu zajímavých projektů – z mého pohledu by se daly vytvořit i za menší peníze, ačkoli může jít o alternativu par excellence..

---

<sup>22</sup> Program Culture, viz <http://programculture.cz>.

<sup>23</sup> CIANT - international centre for art and new technologies, viz <http://www.ciant.cz>.

## 1.5.2) Národní rozvojový plán pro období let 2007-2013

Přestože tento<sup>24</sup> byl plánován již v r. 2006, ve zkratce se k němu ještě vrátím s ohlednutím na Koncepti účinnější podpory umění, vzniklou v souvislosti s deklarováním tohoto strategického dokumentu.

V programovém období 2007-2013 byla konečně možnost obhájit kulturu a její potenciální podíl na celkovém rozvoji země o něco snazší, neboť Česká republika poprvé zařadila kulturu do vlastních strategických dokumentů a navíc i Evropská komise uznala kulturu jako oblast, která za určitých podmínek může přispívat k regionálnímu a sociálnímu rozvoji. Otázkou je, jak se tyto skutečnosti nakonec zohlednily a využily v praxi a zda evropské peníze skutečně umožnily realizovat konkrétní projekty, které napomohly rozvoji umělecké a kulturní infrastruktury, kulturních služeb i vzdělávání a konkurenceschopnosti v oblasti umění a kultury, a to nejen revitalizací kulturních památek.

Jde-li o ochranu movitého či nemovitého kulturního dědictví, tam jistě nastala řada pozitivních změn (pakliže vezmeme v úvahu jako pozitivum jejich částečné odstátnění a předání do rukou soukromých vlastníků, ale také veřejným subjektům: obcím či krajům). Památky a jiné stavby historického významu se nadále rekonstruovaly a mnohokrát sloužily také jako centrum společenského setkávání nejen v oblasti divadla.

Na druhou stranu je třeba se znovu zamyslet nad tím, zda financování kultury v celoevropském měřítku není možné jen s účastí zahraničních partnerů, pokud řada umělců (bavíme se znovu o divadle a především o hercích, jejichž jazykem je bohužel čeština a jejich produkce je závislá právě na sdělení prostřednictvím řeči) nemá možnost spolupracovat přeshraničně na bezesporu zajímavých projektech (zahraniční spolupráce zde není myšlena pouze česko-slovenská spolupráce nebo spolupráce mezi Čechy a Poláky v příhraničních oblastech). Paradoxně se tak české divadlo stává o to chudší, o co je to „evropské“ bohatší. Třebaže funguje řada interaktivních pojetí a různých fúzí na hranici mezi audiovizuální, koncepční či konceptuální instalaci umění (a to zaměřených především na pohyb a tanci), "malé" české sdělení je jaksí v pozadí a potýká se vzhledem i k zavádění nových technologií s menší návštěvností. Přes všechna úskalí stále horšího financování

---

<sup>24</sup> Ministerstvo pro místní rozvoj, viz <http://www.mmr.cz> - zřizovatelem Národního strategického plánu pro jednotlivá období je Ministerstvo pro místní rozvoj ČR, 2006 (kolektiv autorů).

např. oblastních divadel význam okresního fungování kultury narůstá. Občas to místní divadelní spolky řeší přeorientováním na komerční repertoár (nebo např. inscenacemi populární vlny britského současného divadla), jindy to zachraňují zavedením zaběhaných a již ověřených divadelních tradic, které přežívají především u starší části publika. Nemluvím zde samozřejmě o opeře či tanci, kde je situace vzhledem k často cizojazyčným textům či nonverbální komunikaci samozřejmě jiná.

Abychom se však vrátili k pozitivům tohoto dokumentu: je jistě chvályhodné, že se jmenuje "národní", ať již je na investicích zahraničních podílů závislý či nikoli.

### **1.5.3) Pražské Quadriennale 2007**

Zmínil jsem se jen okrajově o dalším významném fenoménu, jehož základy tkví hluboce zakořeněně již v šedesátých letech dvacátého století jako významný odraz zejména výtvarného pojetí českého divadelnictví v celosvětovém kontextu. Pražské Quadriennale (PQ) si klade za cíl prozkoumávat a představovat veřejnosti současnou scénografii zahrnující scénický, kostýmní, světelný a zvukový design i další součásti divadelního designu. Posláním PQ je zároveň mapování nejnovějších trendů vývoje forem a pole působnosti soudobé scénografie, kterou chápeme jako zásadní složku divadelního představení, přičemž sledujeme její aplikace i v jiných oborech.

Toto poslání je naplňováno prostřednictvím přehlídky Pražské Quadriennale scénografie a divadelního prostoru, která se od roku 1967 odehrává každé čtyři roky v Praze. Akce zahrnuje mezinárodní setkání, sympózia, dílny, databáze, publikace, výstavy a internetové projekty a podporuje i výzkum vývoje praktických, teoretických a kurátorských aspektů současné scénografie mezi jednotlivými ročníky akce. Průběžné aktivity mezi konáním Quadriennale hrají rovněž zásadní roli v naplňování funkce PQ, zejména v posílení mezinárodní a interdisciplinární diskuse o současné scénografii a oslovování nejen profesionálů, ale i studentů a širší veřejnosti.

11. ročník výstavy se konal v Průmyslovém paláci a v Křížíkově pavilonu E pražského Výstaviště. Vystavovalo 52 zemí. Projekt podpořilo jak Ministerstvo kultury ČR, tak program Kultura Evropské unie.

Z mnoha projektů zde uvedu "divadelní pout" "Floating theatre Mystery" na lodích bratří Formanů.

Obrázek B



Objekt, který ve svých útrobách skrývá tajemství příběhu železné, 350-ti tunové plovoucí vany na přepravu písku, uhlí a kamení, proměněné na divadelní loď "Tajemství" s inscenací Nachové plachty. Fotograf: Martina Novozemská, Signatura: \_MG\_9785.

## 1.6) Rok 2008

### 1.6.1) Vznik Rakouského institutu v Brně

Rakouský institut (v originále *Österreich Institut*) je instituce rakouské zahraniční politiky působící při velvyslanectvích Rakouské republiky, která představuje Rakousko jako německy hovořící zemi a součást Evropské unie. Organizuje akce týkající se Rakouska, jakož i soutěže pro účastníky, učitele a žáky. Institut spolupracuje také s Goethe Institutem, British Council a se španělským Institutem Cervantes. Všechny Rakouské instituty působí

jako centra pro zkoušky ÖSD - Rakouský jazykový diplom z německého jazyka. Tento certifikát je mezinárodně uznáván.

Společnost byla založena v roce 1997<sup>25</sup>. Krátce poté byly organizovány kurzy německého jazyka v zahraničních zastupitelských úřadech v Bratislavě, Budapešti, Krakově, Milánu a Varšavě a byly zahrnuty a nově vedeny pod hlavičkou institutu.

Od roku 2008 existují Rakouské instituty v městech Bělehrad, Bratislava, Budapešť, Krakov, Lublaň, Řím, Varšava, Vratislav a má licenčního partnera i v Istanbulu. Nově byl v tomto roce založen v Brně. Centrála ve Vídni připravuje materiály pro vyučování, např. časopis Österreich Spiegel, multimediální portál Österreich Portal, sbírky materiálů odborné terminologie a didaktizace filmů, které jsou užívány při výuce němčiny.

Ročně projde kurzy institutu více než 10 000 účastníků. V roce 2004 byl dosažen doposud nejvyšší počet 10 167 účastníků. Rakouský institut získává jednak státní podporu od Rakouské republiky, ale od roku 2002 je samofinancován přibližně ze 70 %<sup>26</sup>.

Uvidíme, kdy se institut více zapojí do kulturního života a společenského dění nejen v Brně.

## 1.6.2) Další významné události v r. 2008

Z pohledu v podstatě nevýznamné malé osady, neupírající však kulturní význam a půvab tohoto místa, je Český Krumlov městem, kde se v tomto roce událo hned pět významných kulturních událostí. Jmenujme 17. Mezinárodní hudební festival, Mezinárodní divadelní festival Miraculum, 22. Festival komorní hudby, Kouzelný Krumlov a především Dny evropského dědictví (EHD). Ten poslední je významnou celoevropskou kulturně poznávací a výchovnou akcí, mezi jejíž hlavní cíle náleží: zlepšování informovanosti o jiných kulturách, ochrana kulturního dědictví a respektování všech kultur bez ohledu na jejich rozšíření. Veřejnosti se otevírají památky, budovy, objekty a prostory včetně těch, které jsou jinak zčásti nebo zcela nepřístupné. Tyto dny se samozřejmě netýkaly pouze Českého Krumlova. Od roku 1991 se EHD pravidelně konají v celé České republice, vždy okolo poloviny měsíce září. Od roku 1998 je jejich národním garantem Sdružení historických

---

<sup>25</sup> Rakouský institut, viz <http://www.oei.org> – domovská stránka; Rakouský institut v Brně, viz <http://www.oesterreichinstitut.cz>.

<sup>26</sup> Internetová encyklopedie Wikipedia, viz <http://www.wikipedia.cz>.

sídel Čech, Moravy a Slezska, které vždy ve spolupráci s jedním z členských měst pořádá jejich národní zahájení. Partnery národního garanta jsou Ministerstvo kultury ČR a Ministerstvo pro místní rozvoj ČR. Místem, které naplňuje v Česku roli Národního koordinačního sekretariátu Národního garanta EHD, je sekretariát Sdružení historických sídel Čech, Moravy a Slezska. Od roku 2001 se součástí Národního zahájení EHD stalo udílení titulu Nositel tradice lidových řemesel ministrem kultury ČR.<sup>27</sup> V Českém Krumlově se rovněž vyostřuje léta propíraný spor o otáčivé hlediště v zámecké zahradě.

V rámci již několikrát zmiňovaného Programu Culture byly opět podpořeny literární překlady, mezi nimi texty Jáchyma Topola a Patrika Ouředníka do cizích jazyků. V rámci krátkodobých projektů bylo celkem podpořeno 92 projektů (ze 420 žádostí; úspěšnost činila 21, 91 %), v rámci dlouhodobých projektů se jednalo o 11 projektů (ze 72 žádostí; úspěšnost činila 15, 28 %).<sup>28</sup>

Z českých organizací uspěly v rolích vedoucího projektu čtyři organizace (ze sedmnácti podaných žádostí v rámci krátkodobých projektů a dvou v rámci dlouhodobých projektů; úspěšnost činí u krátkodobých žádostí 23, 52 %, u dlouhodobých 0 %) a sedmnáct organizací v rolích spoluorganizátorů (ve čtrnácti projektech).

Zde uvádím klíčové: Divadlo Archa o. p. s. (opět, na krátkodobý projekt téměř 200 000 €!), Moravská galerie v Brně p. o., Struny podzimu o. s., Národní muzeum p. o., Centrum experimentálního divadla (CED) p. o., Národní archiv, Západočeské divadlo v Chebu, Mezinárodní centrum pro umění a nové technologie (CIANT, opět a také částka 200 000 €!), Divadelní fakulta Akademie múzických umění (DAMU), Jazz bez hranic o. s., Svět knihy s. r. o., Společnost poezie o. s. nebo Literární akademie – Soukromá vysoká škola Josefa Škvoreckého s. r. o.

Je skvělé, že jsme se mohli podílet na tolika projektech nadnárodního významu a s transkulturním, jistě nedocenitelným přesahem, ale za tak draho?

---

<sup>27</sup> Ministerstvo kultury ČR, viz <http://www.mkcr.cz>; Dny evropského dědictví, viz <http://www.ehd.cz>.

<sup>28</sup> Program Culture, viz <http://www.programculture.cz>.

K mým připomínkám uvádí Eva Žáková (vedoucí tohoto programu a zaměstnankyně Institutu umění/Divadelního ústavu, kam Program Culture dnes spadá) na mé otázky, jak ovlivňuje evropské financování české divadlo a jak na tom Archa vlastně je, následující:

*"Myslím, že dopad financování z evropských fondů na české divadlo všeobecně a zejména pak na jeho dramaturgii je mizivý, protože počet podpořených projektů z oblasti divadla v rámci programu Culture je minimální (třeba jeden za rok...) a ostatní programy a fondy na podporu divadel už vůbec nejsou vhodné. Někaké tendence by se vysledovat daly - např. divadlo Archa je zapojeno v letošním roce (2012, pozn. autora) do tří evropských projektů - a dramaturgicky to tíhne k multikulturní tematice (které se Archa věnuje už delší dobu) - ale bylo by nejlepší se s nimi spojit přímo a vyzpovídat je - nemám přesné informace o projektech. Pak mne napadá třeba projekt, do kterého je zapojeno divadlo Alfa v Plzni, kde vznikají hry pro teenagery. Ale je toho opravdu hodně málo, aby se to dalo nějak zobecňovat. Divadlo Archa se podílí od r. 2012 na dvou projektech v roli spoluorganizátora - výše grantu jsou uvedeny - podíl Archy není znám (tedy ani výše grantu, ani podíl na financování projektu, protože grant je vždy pouze 50% z rozpočtu). Evropská unie nepodporuje projekty na národní úrovni - tedy nemůže podporovat přímo české divadlo, protože to je v rozporu s principem subsidiarity a členské státy to samy nechtějí. To znamená, že to je odpovědnost českého státu starat se a podporovat české divadlo. To, že se Archa zapojila do mezinárodních projektů a uspěla, je pouze její zásluha. Každé divadlo se může do mezinárodních projektů zapojit a účastnit se soutěže o podporu v rámci programu Kultura." <sup>29</sup>*

Dodávám, že když jsem osobně kontaktoval Divadlo Archa ohledně podrobného výpisu vyúčtování, nikdo se mi neozval, ačkoli jsem tak činil opakovaně..

O možnosti zapojení dalších „národních“ divadel či jiných kulturních projektů, omezených na český jazyk ve své divadelní sdělnosti, by se taktéž dalo vzhledem k uvedené podmínce celoevropského rozsahu velmi polemizovat.

Inu, "kšefty jsou kšefty", a pro umění to platí také, ať se tváří jakkoli nekomerčně.

---

<sup>29</sup> ŽÁKOVÁ, Eva: *Soukromá e-mailová korespondence*, Institut umění/Divadelní ústav, 2012.

## 1.7) Rok 2009

### 1.7.1) Státní kulturní politika na léta 2009 – 2014

Ministerstvo kultury ČR bylo autorem dalšího strategického dokumentu. Vychází z tezí vyjádřených v Programovém prohlášení vlády ČR z roku 2007 a podkladovými studiiemi a předpisy se staly UNESCO (např. úmluva o kulturní rozmanitosti), Světová organizace duševního vlastnictví (WIPO), Světová obchodní organizace (WTO) či Evropská unie (Niceská smlouva, Lisabonská agenda nebo ostatní jednotlivé Zelené či Bílé knihy<sup>30</sup>). Jako hrozba je zde zmíněna oproti sjednocující se Evropě globalizace (viz dříve zmíněný paradoxní jev *glokalizace*) a je jinak plná různých idejí a ideálů kulturní a politické strategie, která by měla podpořit rozvoj občanské společnosti ve spolupráci s kulturou a jejími hodnotami. Samozřejmě je velmi důležité tyto pěkné a výzkumem obhospodařené a tudíž opodstatněné poznatky účelně naplňovat v praxi.<sup>31</sup>

### 1.7.2) Satelitní účet kultury 2009

Jako první veřejně dostupný zdroj za tento rok v následujících letech 2010/2011 vzniká tzv. Satelitní účet kultury, resp. přehled finančních toků v oblasti kultury, který vychází ze statistik státem podporovaných organizací KULT a NIPOS (evidence statistik je v on-line databázi přístupná od r. 1998), dále vychází z podnikových statistik Českého statistického úřadu (ČSÚ) a z makroekonomických dat národního účetnictví.

Pojďme se tedy podívat alespoň na tento rok podrobněji i v číslech, přestože blíže a v konkrétnějších datech nezahrnuje toky např. z EU či jiných zahraničních fondů.

---

<sup>30</sup> Účelem Zelených knih je soustředit co nejvíce návrhů na realizaci plánované akce a předložit je veřejnosti za účelem vyvolání diskuse. Po Zelených knihách následují Bílé knihy, které již obsahují konkrétní návrhy pro přijetí opatření ve specifických oblastech politiky.

<sup>31</sup> *Státní kulturní politika na léta 2009-2014*, dostupné online na <http://www.mkcr.cz>, Ministerstvo kultury ČR, 2008 (kolektiv autorů).



Přímé veřejné výdaje na kulturu v roce 2009 dosáhly výše bezmála 28, 3 mld. Kč, což je zhruba 24, 1 % celkových zdrojů financování kultury.

Oproti tomu dle zjištěných údajů sektor kultury uhradil na daních a poplatcích zpět do státního rozpočtu více než 1 mld. Kč.

Z celkové výše veřejných výdajů bylo více než 19, 3 mld. Kč (68, 3 %) určeno na provozní účely a necelých 9 mld. Kč (31, 7 %) na investice.

Z pohledu úrovně veřejných zdrojů (stupňů vlády) bylo nejvíce prostředků na kulturu věnováno z obecních a městských rozpočtů (téměř 17, 5 mld. Kč; z toho třetina na investice), dále ze státního rozpočtu vč. Státního fondu kultury a Fondu pro podporu a rozvoj české kinematografie (8, 2 mld. Kč; z toho necelých 32 % na investice) a konečně z rozpočtu na regionální úrovni do kultury směřovalo 2, 6 mld. Kč, z toho bylo určeno 17 % prostředků na investice.

Lze říci, že základní proud pohybu veřejných finančních zdrojů do kultury směřoval z obecních rozpočtů do provozu oblastí kulturního dědictví a interpretačního umění.

Pokud jde o rozdělení prostředků do jednotlivých kulturních sfér a oblastí, více než 43 % jich bylo použito v kulturním dědictví, v živém umění 24 % a konečně ve sféře kulturních médií necelých 5 %.

Z pohledu členění na provozní a investiční sféru hospodaření byly poměrně vyšší částky investičních výdajů z veřejných prostředků vynaloženy v kulturním dědictví (ze zdroje státního rozpočtu) a v oblasti vizuální umění a řemesla (ze zdrojů obecních a městských rozpočtů).

Z dopočtených dat uvedených v šetření KULT a NIPOS (na celý základní soubor respondentů) je patrné, že veřejné výdaje do kultury (bez tzv. neznámého poskytovatele) v roce 2009 dosáhly částky 17, 7 mld. Kč, což je o 10, 6 mld. Kč (37, 5 %) méně než udává údaj o čerpání veřejných rozpočtů. Částka veřejných výdajů nerozdělených podle poskytovatelů je o 3, 7 mld. (55 %) vyšší, než tomu bylo v případě částky veřejných výdajů nerozdělených do kulturních oblastí, a to zejména veřejné výdaje z obecních a regionálních rozpočtů (místní vládní instituce). V případě těchto veřejných výdajů připadá na neznámého poskytovatele více než 46 % z celkových výdajů, což svědčí o velmi vysokém podílu neidentifikovatelných výdajů. V položce výdajů ústředních vládních institucí je situace příznivější: na neznámého poskytovatele připadá zhruba 15 % veřejných výdajů, zhruba 17 % veřejných výdajů připadá na úhradu výdajů historických památek a 83% na úhradu výdajů muzeí a galerií.

Administrativní data vypovídají více o celkovém rozsahu veřejných výdajů (dle oblastí či sfér) a data ze statistických šetření v kulturních institucích více o jejich struktuře (dle poskytovatelů).

Zde je přehledná tabulka (č.1):

<i>Zdroje financování kultury</i>	Ústřední vládní instituce	Místní vládní instituce	Výdaje domácností	Nefinanční a finanční podniky	Nevládní neziskové instituce	Ostatní svět	<i>CELKEM</i>
Podíl prostředků přiřazených do kulturních oblastí v %	83,9	72,6	98,4	94,4	100,0	92,4	92,1
Podíl prostředků přiřazených k poskytovatelům v %	85,4	53,5	56,5	100,0	99,9	100,0	72,4
<i>Celkové prostředky v mil. Kč.</i>	8 162	20 127	50 169	30 101	8 653	284	117 496
Procentní podíl jednotlivých zdrojů financování	7,0	17,1	42,7	25,6	7,4	0,2	100,0

Jak je zřejmé, největší problémy jsou s přiřazením finančních prostředků směřujících od místních vládních institucí a domácností k poskytovatelům. Naopak není problém s daty zjištěnými u jednotlivých poskytovatelů či neziskových institucí (o prostředcích nepocházejících z veřejných rozpočtů či od domácností).

Pokud bychom hodnotili podíl veřejných výdajů na kulturu na celkových konsolidovaných výdajích veřejných rozpočtů, ten v roce 2009 dosáhl 1,73 %.

Od roku 2000 se tyto výdaje (v nominálním vyjádření) zvyšovaly ročně průměrně bezmála o 6,6 % (souhrnný index spotřebitelských cen zboží a služeb se ve stejném období zvyšoval ročně průměrně o 2,65 %).

Výdaje domácností na kulturu v roce 2009 dosáhly výše 50,2 mld. Kč, což je 42,7 % z celkových zdrojů financování kultury.

V případě započtení nákupů zařízení a vybavení audio-video atd. (umožňujícího neomezenou reprodukci originálu), lze výdaje domácností odhadovat ve výši 78,3 mld. Kč, tj. o 44 % vyšší a podíl domácností na kulturních výdajích by překročil 53 %.

Z pohledu kulturních sfér nejvíce prostředků domácností plynulo do sféry médií (kino, rozhlas, televize, knihy a tisk, atd. - 43,2 mld. Kč, tj. 86%). Z této částky činilo např. vstupné v kinech 1,3 mld. Kč, na koncesionářské poplatky za rozhlas připadly téměř 2 mld. Kč, za televizi 5,8 mld. Kč a na knihy a tisk zhruba 13 mld. Kč. Mnohem méně prostředků domácnosti utratily ve sféře živé umělecké tvorby (4,8 mld. Kč, tj. 9,6 %) a kulturního dědictví (2,2 mld. Kč, tj. 4,4 %). V obou případech měly výdaje domácností podobu vstupného.

Jak je výše uvedeno, úroveň přiřazení výdajů domácností na kulturu k jednotlivým poskytovatelům je poměrně nízká. Největší část těchto výdajů prozatím připadá na neznámého poskytovatele (43,5 %).

Podíl výdajů domácností na kulturu na celkových výdajích domácností činil 2,67 % (za zmíněný první stupeň kulturní participace) a 4,16 % v případě započtení nákupu kulturního zařízení a vybavení. Od roku 2000 rostly výdaje domácností na kulturu průměrně ročně o zhruba 4,8 %, celkové výdaje domácností se zvyšovaly rychleji - o 5,2 % (např. výdaje na vzdělávání až o 9,1 %).

Výdaje podniků na kulturu dosáhly - dle statistických šetření KULT a NIPOS - v roce 2009 více než 30,1 mld. Kč, což by představovalo 25,6 % celkových zdrojů financování kultury. Co se týče rozdělení těchto prostředků do kulturních sfér, nejvíce jich bylo použito ve sféře kulturních médií (25,5 mld. Kč, tj. téměř 85 %), dále v živém umění (3,7 mld. Kč, tj. 12,3 %) a nejméně v kulturním dědictví (0,9 mld. Kč, tj. 2,9 %). V rámci sféry médií byla největší část výdajů vynaložena ve prospěch poskytovatelů "nakladatelství/vydavatelství" a "televize".

Obrat je tedy zřejmě nejnižší v kulturním dědictví a nejvyšší ve sféře médií.

Příspěvek neziskových institucí k financování kultury činil (dle výsledků šetření NIPOS) v roce 2009 bezmála 8,7 mld. Kč, což by představovalo 7,4 % celkových zdrojů financování kultury. Tuto částku tvoří příjmy neziskových institucí s převažujícími kulturními aktivitami snížené o dotace z veřejných rozpočtů.

Struktura směřování zdrojů v případě neziskových institucí je v porovnání s veřejnou sférou, domácnostmi i podniky značně odlišná. Největší část finančních prostředků směřovala do sféry provozu a správy (6,5 mld. Kč, tj. 75 %) a konkrétně představovala příjem organizací provádějících ochranu autorských práv. Sféra médií měla z tohoto zdroje nesrovnatelně nižší příjem (1,6 mld. Kč, tj. necelých 19 %) a živé umění i kulturní dědictví jen po necelých 0,3 mld. Kč (3%).

Zdroje EU a zdroje plynoucí z jiných mezinárodních institucí získávají kulturní instituce od EU v rámci regionální a strukturální politiky zaměřené na snižování rozdílů v úrovni rozvoje regionů (z větší části, jak již bylo dříve zmíněno, směřují spíše na podporu uchování kulturního dědictví).

V roce 2009 dosáhly finanční prostředky plynoucí našim kulturním organizacím z ciziny částky 283,5 mil. Kč (tj. 0,24 % na celkových zdrojích), z této částky připadalo na zdroje EU 249,8 mil. Kč a na zdroje jiných mezinárodních institucí 33,7 mil. Kč.

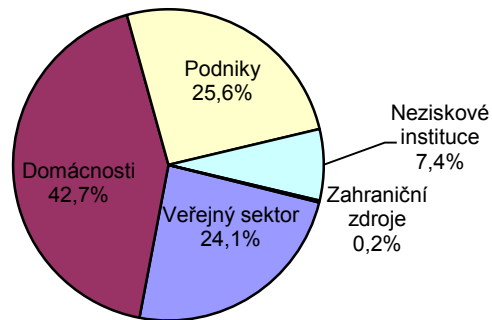
Nelze však tato data brát jako závazná např. vzhledem k tomu, co mi uvedly jednotlivé osoby pracující na místech pro sektor EU!

Struktura rozdělení těchto finančních prostředků do jednotlivých kulturních sfér (zejména těch z evropských zdrojů) je překvapivě dosti podobná struktuře rozdělení veřejných výdajů. Vyznačuje se vysokým podílem prostředků věnovaných v první řadě ve prospěch kulturního dědictví a dále živého, tedy scénického umění. Jisté pozitivum např. pro divadlo zde tedy vysledovat můžeme.

Celková výše finančních prostředků věnovaných v roce 2009 kulturním aktivitám (dle administrativních zdrojů doplněných šetřeními KULT a NIPOS) dosáhla úrovně téměř 117,5 mld. Kč. V pořadí sledovaných zdrojů financování jsou podle velikosti na prvním místě domácnosti (42,7 % z celkových zdrojů), dále podniky (25,6 %), veřejné rozpočty (téměř 24,1 %), neziskové instituce (7,4 %) a na místě posledním bohužel zdroje ze zahraničí (více než 0,2 %). Jak uvádí např. Marta Smolíková v soukromé emailové korespondenci: *"Žádné nadace po vstupu do EU nově na podporu kultury nevznikly. Již*

předtím působil Visegrádský fond, který se v posledních letech zvětšil a rozšířil. Spíše se před vstupem do EU z ČR stáhly soukromé nadace a s tím také související podpora prostřednictvím kulturních institutů a ambasad."<sup>32</sup>

Pro obrázek zde připojuji graf i tabulku:



Tabulka č. 2

Sféra	Veřejné zdroje	Domácnosti	Podniky	Neziskové instituce	Ostatní svět	Zdroje celkem
Kulturní dědictví	43,3	4,4	2,9	2,9	47,7	13,4
Živá umělecká tvorba	24,1	9,6	12,4	3,0	24,5	13,3
Kulturní média	6,8	86,0	84,7	19,0	27,8	61,6
Správní činnosti	1,6	0	0	75,1	0	5,9
<i>Kultura celkem v mil. Kč</i>	28 289	50 169	30 101	8 653	284	117 496

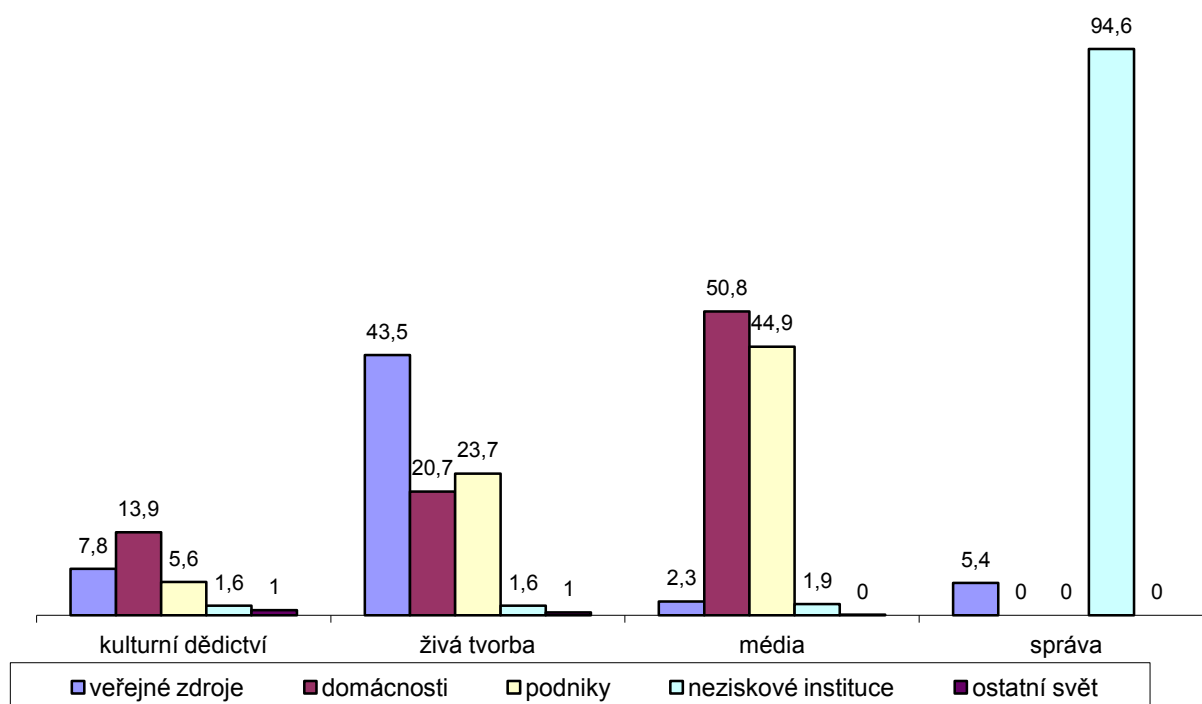
Veřejné i mezinárodní zdroje – ač co do rozsahu značně rozdílné - jsou směřovány (znovu zdůrazňuji) zejména do sféry kulturního dědictví, v poněkud menší míře do živé umělecké tvorby, médií a konečně správních činností. Naopak decentralizované zdroje domácností a

<sup>32</sup> SMOLÍKOVÁ, Marta: *Soukromá e-mailová korespondence*, 2012

podniků, o nichž lze říci, že mají tržní povahu, směřují zejména do sféry kulturních médií, v menším rozsahu do živé umělecké tvorby, kulturního dědictví a v zásadě se nepodílejí na (neekvivalentní) úhradě správních činností.

Případ neziskových institucí je specifický, avšak bližší decentralizovaným zdrojům. Na prvním místě jejich preferencí je sféra správních činností (ochrana autorských práv), dále kulturní média, živá umělecká tvorba a až na místě posledním je kulturní dědictví.

Potvrzující uvedené souvislosti znázorňuje připojený sloupcový graf.



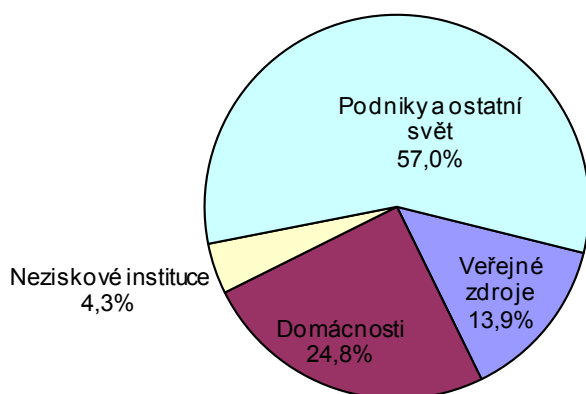
K celkovému rozsahu zdrojů kulturních aktivit (zjištěných z administrativních dat a znovu ze šetření KULT a NIPOS) ve výši 117, 5 mld. Kč lze dodat, že ve sledovaném roce 2009 tato částka dosahovala zhruba 1, 3 % produkce naší ekonomiky. Jak však dále zjistíme, po doplnění o data ze statistických šetření v podnicích (tzv. *structural business survey*) se objem zdrojů i jeho struktura výrazně změní.

Porovnáním celkových příjmů (výnosů) ve výši 202, 8 mld. Kč a celkových zdrojů poskytovatelů zjistíme, že zdroje dosahují zhruba jen 58 % celkových příjmů (rozdíl činí 85, 3 mld. Kč). Z toho je jasně patrné, že specializovaná šetření v kultuře (KULT) zdaleka neodrážejí celý kulturní sektor tak, jak jsme jej vymezili.

Významně roste podíl podniků na celkových zdrojích, a to na úkor podílu veřejných rozpočtů, domácností i neziskových institucí.

Hospodaření sledovaných poskytovatelů kulturních statků a služeb skončilo v roce 2009 s kladným hospodářským výsledkem (více než 10,6 mld. Kč). Odpovídalo by to zhruba ziskové marži (zisk po zdanění dělený tržbami) ve výši 4,2 %.

Graf č. 3



Největší ztráty dosáhly knihovny (více než 125 mil. Kč), příznivé nebylo ani hospodaření pořádaných festivalů či zpravodajských a tiskových agentur. Z jednotlivých kulturních sfér bylo dosaženo nejlepšího výsledku v kulturních médiích (nadprůměrná marže 5,4 %), dále v živé umělecké tvorbě (marže 3,7 %). Mnohem hůře na tom byla sféra kulturního dědictví (marže 0,22 %) a konečně sféra správních aktivit (marže 0,16%). V rámci jednotlivých poskytovatelů kulturních služeb je pozoruhodný výsledek v televizní tvorbě a vysílání (marže 19,6 %).

Pokud bychom hodnotili dosažené výsledky hospodaření pouze v rámci neziskových institucí, ty by také dosáhly mírného přebytku hospodaření (marže asi 0,4%). Jak ale všichni dobře víme, v neziskových organizacích nikdy není peněz dost ani přebytek..

Zhruba pětinu finančních příjmů sektoru kultury tvoří dotace, granty, dary apod., na druhé straně podíl tržeb za vlastní výkony na celkových příjmech (výnosech) kulturních institucí mírně překračuje 78 %. Je proto namístě hodnotit i stupeň ekonomické soběstačnosti jednotlivých poskytovatelů, který lze vyjádřit jako relaci mezi tržbami za vlastní výkony a celkovými výdaji. Ten v průměru dosahuje 82,6 % a je mezi kulturními oblastmi, resp. sférami rozložen podobně jako ukazatel ziskovosti. Nejnižší hodnoty dosahuje v kulturním dědictví (34,3 %), nejvyšší je v živém umění (87,5 % - díky reklamním činnostem) a mírně nižší v kulturních médiích (86,3 %); ve sféře správních aktivit dosahuje pouze 10 %.

Podle statistických šetření a výše zmíněné podnikové statistiky bylo z celkového rozsahu investičních výdajů ve výši 10,5 mld. Kč vynaloženo necelých 15,7 % ve sféře kulturního dědictví, více než 40,7 % v živém umění a nejvíce (43,5 %) v médiích. Zbýlých 0,1 % prostředků bylo proinvestováno ve sféře správních aktivit. Jde-li o zdroje financování aktivit, ve správní sféře se veřejné zdroje na financování investic podílely téměř v plném rozsahu, v kulturním dědictví více než ze tří čtvrtin a ve sféře médií byl jejich podíl nejnižší. V roce 2009 bylo v kulturním sektoru dle výsledků výše uvedených šetření zjištěno více než 83,6 tis. pracovníků, z toho 81,5 tis. zaměstnanců (přepočtený stav) a více než 2 tis. dobrovolníků (v kulturním dědictví a některých oborech živého umění).

Tvoří to zhruba 1,9 % z celkového počtu zaměstnanců.

Oblast tradičního umění (interpretační a výtvarné umění a kulturní dědictví) dosáhla velmi nízkou úroveň ziskové marže, pouhých 0,4 %, v kulturním průmyslu (knihy a tisk, film a video, rozhlas a televize, videohra a hudba) vystoupil tento ukazatel až na 5,9 % a v oblasti kreativního průmyslu (design, architektura, reklama) na 4,1 %.

Z dat lze též odhadovat produkci sektoru kultury v objemu 191,6 mld. Kč, což je o málo více než 2 % celkové produkce ČR. Na této produkci se nejvíce podílela reklamní a architektonická činnost, dále vydavatelská činnost a rozhlasové a televizní vysílání.

Výše hrubé přidané hodnoty (HPH) dosáhla téměř 66 mld. Kč, tj. 2,08 % přidané hodnoty vytvořené v ekonomice.

Do popředí se dostalo rozhlasové a televizní vysílání, ve kterém podíl mezispotřeby na produkci nedosahuje ani 44 % (v celém sektoru to je 65,5 %). Viz tabulky č. 3 a 4.



<i>Sféra*</i>	Produkce v zákl. cenách	Mezispotřeba v kupních cenách	Hrubá přidaná hodnota	<i>Podíl HPH na sektoru v %</i>
Kulturní dědictví	6 192	2 334	3 858	5,8
Živá umělecká tvorba	115 177	82 287	32 890	49,8
Kulturní média	70 251	40 916	29 335	44,4
<i>CELKEM v tis.</i>	191 620	125 537	66 083	100,0

<i>Sféra**</i>	Produkce	Mezispotřeba	Hrubá přidaná hodnota	<i>Podíl HPH na sektoru v %</i>
Kulturní dědictví	6 768	2 707	4 061	5,0
Živá umělecká tvorba	113 716	73 207	40 509	49,4
Kulturní média	75 794	44 474	31 320	38,3
Provoz a správa	6 498	513	5 985	7,3
<i>CELKEM v tis.</i>	202 776	120 901	81 875	100,0

\* Zdroj: údaje ČSÚ (národní účty) a propočty SÚK (Satelitní účet kultury)

\*\* Zdroj: údaje ČSÚ, NIPOS (statistická šetření) a propočty SÚK

Nejen z těchto tabulek, ale i z předešlého šetření souvisejícího s financováním a jednotlivými finančními zdroji vyplývá, že působení ekonomických vztahů v kultuře je modifikované, ne-li částečně limitované.

Doposud to byla poměrně obecná data a čísla spjatá s kulturou všeobecně pro vytvoření ucelenějšího přehledu ke srovnání s dalšími segmenty. Nyní se již blíže dostáváme k ekonomice divadla. V roce 2009 bylo v provozu 147 stálých scén divadel (o 1, 4 % více než v roce 2006) s kapacitou více než 36 tis. sedadel (o 3, 6 % více). Počet návštěvníků (5 910 tis. osob) se také zvýšil, přesné porovnání je však nemožné s ohledem na skutečnost, že na rozdíl od roku 2009 nebyla v roce 2006 dopočítávána data, předložená respondenty v rámci zjišťování KULT. O vzestupném vývoji svědčí také rostoucí počet premiér, uspořádaných představení (jak doma, tak i v zahraničí) a také příjmů ze vstupného (vyšší o 11, 2%).

Zajímavé informace poskytuje pohled na vztah kapacity divadel (počet sedadel) a počtu návštěvníků v jednotlivých krajích, a to jak v absolutním vyjádření, tak i v relaci k počtu obyvatel kraje (údaje jsou za rok 2009). Jen tak pro zajímavost zde uvádím tabulku (č. 5).

<i>Kraj</i>	Kapacita (počet sedadel)	Počet návštěv v tis. os.	Využití kapacity	Kapacita na 10 tis. obyvatel	<i>Počet návštěv na 10 tis. obyv.</i>
Praha	16 240	2 902, 8	178, 7	130, 7	23 354
Středočeský	1 805	261, 7	145, 0	14, 6	2 111
Jihočeský	1 532	192, 4	125, 6	24, 0	3 020
Plzeňský	1 244	211, 6	170, 1	21, 8	3 704
Karlovarský	330	21, 6	65, 4	10, 7	701
Ústecký	2 440	267, 4	109, 6	29, 2	3 198
Liberecký	885	136, 8	154, 6	20, 2	3 122
Královéhradecký	921	150, 6	163, 5	16, 6	2 716
Pardubický	545	113, 3	207, 8	10, 6	2 196
Vysočina	305	85, 5	280, 2	5, 9	1 658
Jihomoravský	5 440	752, 4	138, 3	47, 3	6 543
Olomoucký	758	154, 7	204, 2	11, 8	2 411
Zlínský	1 319	191, 7	145, 3	22, 3	3 242
Moravskoslezský	2 417	468, 0	193, 6	19, 3	3 746
<i>CELKEM ČR</i>	36 181	5 910, 5	163, 4	34, 5	5 634

Jak je z tabulky patrné, úroveň ukazatelů vztahujících se k Praze je v porovnání s ostatními kraji zcela výjimečná (jak jinak). Kapacita měřená počtem sedadel je v Praze v přepočtu na 10 tis. obyvatel v porovnání s celostátní úrovní téměř čtyřnásobná, ještě vyšší je v Praze relativní návštěvnost divadel. Z ostatních krajů přesahuje celostátní průměr v těchto ukazatelích pouze kraj Jihomoravský, a to zřejmě díky městu Brnu, které je také kulturním centrem celostátního významu. Z podobného důvodu je vysoká návštěvnost divadel také v Moravskoslezském a v Plzeňském kraji. Trochu pokulhává co do velikosti kraj Olomoucký, Liberecký či Jihočeský. Poměrně nízká úroveň zmíněných ukazatelů ve Středočeském kraji je zřejmě ovlivněna „dostředivým působením“ hl. m. Prahy. Mírně překvapivá je nízká návštěvnost divadel v Karlovarském kraji a také na Vysočině, naopak rovněž poměrně vysoká návštěvnost v kraji Zlínském.

Zajímavé je srovnání návštěvnosti divadel a návštěvnosti kin (zejm. nových multiplexů), která více než dvojnásobně převyšuje samotná divadla. Lze říci, že zatímco v průměru náš každý druhý občan přijde jednou za rok do divadla, tak každý přijde oproti tomu do kina a navíc každý pátý kino navštíví dvakrát za celý rok (samozřejmě, odhlédneme-li od diváků – zahraničních turistů).

Bohulibé je rovněž zjištění, že knihovny tvoří nejhustější síť kulturních zařízení v naší zemi. Z územního pohledu lze uvést, že nejrovnoměrněji je územně rozložena poptávka po službách knihoven (variační koeficient hodnot návštěvnosti na 10 tis. obyvatel činí 0,14, což je nepříznivější hodnota), v případě muzeí a galerií je uvedena méně uspokojivá míra variability 0,53, pro památkové objekty 0,64 a v případě divadel 1,23.

Když se vrátíme k obecnějším údajům z kultury v tomto roce, abychom šetření SÚK uzavřeli, z administrativních dat bylo zjištěno, že veřejný sektor se podílí na příjmech kulturních institucí částkou 28,3 mld. Kč (tj. necelými 14 %) s tím, že tyto prostředky plynou zejména do oblasti kulturního dědictví a živé umělecké tvorby (znovu potvrzen fakt o ochraně dědictví, což je také jednou z priorit unie UNESCO). Podle šetření v domácnostech dosáhly výdaje směřující z rodinných rozpočtů do kultury, zejména do oblasti médií a živé tvorby 50,2 mld. Kč (tj. téměř čtvrtinu celkových zdrojů). Zdroje neziskových institucí, které se vázaly zejména na správní činnosti v kultuře, představovaly 8,7 mld. Kč a 4,3 % z celkových zdrojů. Ostatní zdroje (115,6 mld. Kč, tj. 57 % z celku) plynuly do kultury z podniků (zejména do sféry médií) a z mezinárodního prostředí (opět zejména do kulturního dědictví).

Sektor kultury byl zkoumán také z makroekonomického pohledu. Jak se ukazuje a jak již bylo výše uvedeno, jeho váha či podíl na ekonomice jako celku v několika významných ukazatelích osciluje kolem 2 %.

Veřejné zdroje věnované kultuře tedy představují 1,73% celkových konsolidovaných výdajů veřejných rozpočtů. O necelý procentní bod vyšší je podíl výdajů domácností na kulturu k celkovým výdajům domácností. Také počet zaměstnanců v sektoru kultury dosahuje 1,9 % z celkového počtu zaměstnanců v ekonomice. Konečně podíly odhadované produkce a hrubé přidané hodnoty v kultuře mírně přesahují dvouprocentní úroveň (2,3% a 2,5%), zatímco odhadovaný hrubý domácí produkt kultury svou výší úroveň celostátního ukazatele mírně nedosahuje (1,76 %).<sup>33</sup>

Pokud bychom přirozeně přidali na pomyslnou misku vah neměřitelnou část výkonů a společenského dosahu sektoru kultury, byl by jeho podíl ještě vyšší.

## 1.8) Rok 2010

### 1.8.1) Kompendium kulturních politik a trendů v Evropě

Jak uvádí Magdalena Müllerová<sup>34</sup> z České kanceláře programu Kultura (Czech Cultural Contact Point (Czech CCP) v soukromé e-mailové korespondenci, výsledky financování programu Culture 2000 za toto období je možné najít např. ve výročních zprávách, zveřejněných na internetu. Mimo to mi poslala odkaz na další důležitý strategický dokument:

*"Kompendium kulturních politik a trendů v Evropě je pravidelně aktualizovaný webový informační a monitorovací systém, který se zabývá kulturními politikami, jejich nástroji, diskusemi a trendy v Evropě,"*<sup>35</sup> přibližuje projekt Ing. Pavla Petrová, autorka tohoto dokumentu a výkonná ředitelka Institutu umění/Divadelního ústavu.

---

<sup>33</sup> Zdroj: *Satelitní účet kultury 2009*, NIPOS a ČSÚ, 2010-2011 (kolektiv autorů)

<sup>34</sup> MÜLLEROVÁ, Magdalena: *Soukromá emailová korespondence*, 2012

<sup>35</sup> In: Institut umění/Divadelní ústav, [online] viz <http://idu.cz>.

Kompendium<sup>36</sup> vzniklo v roce 1998 z iniciativy Rady Evropy jako společný projekt s nezávislou neziskovou společností ERICarts (Evropský institut pro komparativní kulturní výzkum) a je vytvářeno na základě sdílení zkušeností a partnerství nezávislých expertů na kulturní politiku, nevládních organizací a národních vlád. V současné době jsou v Kompendiu zahrnuty profily 42 zemí. V naší zemi byl poprvé zpracován v r. 2010. V roce 2011 měly být dokončeny také první profily dalších čtyř nových zemí – Kypru, Bosny a Hercegoviny, Andory a Běloruska.

Podobně jako předešlý dokument se snaží poněkud komparativnější formou osvětlit problematiku kulturních strategií spíše než v rámci EU v mezích ČR a vychází zejména z programového prohlášení Státní kulturní politiky na léta 2009-2014. Česká republika je na tom ve srovnání i se západními mocnostmi velice dobře, zejména pokud jde o neziskový sektor, s mírnými nedostatky v kulturní správě.

## 1.8.2) Expo 2010 Šanghaj

Co nás má v očích celosvětové společnosti reprezentovat více než je expozice na celosvětové výstavě, pořádané alespoň jednou za čtyři roky? Pokud společnost nedoceníla další zvučná jména, o kterých se zmíní zřejmě až ty generace přespříští, a náš národ zatím v kulturním povědomí kosmopolitní veřejnosti žije z "vyprahlých" jmen typu Smetany, Dvořáka či Janáčka (aniž bych jakkoli jejich um diskreditoval), pak je to jedna z mála skutečných současných příležitostí.

Návštěvník českého pavilonu na Světové výstavě EXPO v Šanghaji se ocitne ve fiktivním městě, „*kde se může cítit příjemně a kde ho nic neohrožuje. Ve městě, kde se tvoří, kouzlí, vyrábí, cestuje, pozoruje, poslouchá a kde se každý procházející může aktivně zapojit.*“<sup>37</sup>

(Kéž by to byla vzhledem ke skutečnosti v ČR pravda!)

---

<sup>36</sup> PETROVÁ, Pavla, Ing.: *Kompendium kulturních politik 2010-2012*, Institut umění/Divadelní ústav, dostupné [online] na <http://www.idu.cz>.

<sup>37</sup> *Expo 2010*, viz <http://czexpo.com>.

Součástí českého pavilonu byl kromě samotné expozice i další výstavní prostor, tzv. Multimedia Hall (multifunkční galerijní prostor), ve které každý měsíc probíhala rozsáhlá výstava či prezentace.

S reprezentativní a poněkud rozšafnou expozicí byla spjata řada doprovodných akcí, z nichž uvádím následující:

*Český národní den* (17. 5. 2010)

– vystoupili Dan Bárta, Emil Viklický, Feng-Yün Song, Pavel Šporcl, Národní divadlo marionet a Balet Národního divadla v Praze.

*Týdny českého designu*

*Týdny českého umění a kultury* (Společnost pro současnou literaturu, Arnošt Lustig a Centrum Franze Kafky)

### **1.8.3) Výběr z dalších událostí**

Znovu připomínám, že úkolem této práce není komplexně zmapovat veškeré kulturní či divadelní dění po r. 2004. Není ani zdaleka možné obsáhnout třeba jen zlomek významných událostí, které se v tom kterém roce udály. Jde tedy skutečně jen o jakousi mozaiku a čtenář této práce si musí obrázek ze střípků udělat sám.

Mezinárodní festival Divadlo v Plzni 2010 se v tomto městě uskutečnil již po osmnácté. Na stránkách festivalu z té doby se píše, že festival se zaměřuje ponejprve na Visegrádský prostor, severní a jihovýchodní Evropu. Vyznat se v zahraničních jménech tvůrců je i pro znalce obtížné, uvedu tedy opět reprezentativní výběr zastupovaných českých děl, mezi jejichž autory patřili Miroslav Krobot, David Jařab, Vladimír Morávek, Arnošt Goldflam, Jiří Pokorný či Zoja Mikotová. Ne náhodou se tito tvůrci objevují na prknech znamenajících svět léta po sobě znovu a znovu, a to opět svědčí v jejich prospěch i o jejich neutuchající energii a nevyhaslém divadelním zaujetí. Z inscenací to konkrétně byly "Muž bez minulosti" proslulého Aki Kaurismäkiho, "Divoká kachna" Henrika Ibsena či pozapomenutá aktovka Václava Havla "Prase".

Komorní scéna Aréna má v Ostravě již několik sezón k dispozici nový prostor a pozadu nezůstává ani v dramaturgii či s experimenty v podobě netradičních režijních pojetí, mnohdy v koprodukcii s polskými kolegy. Stejně tak je na tom i Divadlo loutek Ostrava, tedy pokud jde o reprezentaci v novém divadelním prostoru (o experimentech zde vzhledem k zaměření produkce na dětského diváka nemůže být příliš řeč). Plánuje se novostavba alternativní scény a každým druhým lichým rokem se zde pořádá mezinárodní loutkový festival s prestižní účastí Spectaculo Interesse, jehož přispěvatelem je i Evropská unie.

S Ostravou je již od r. 2002 spjat také specifický a v republice ojedinělý hudební festival Colors of Ostrava, spojený v poslední době také s Festivalem v ulicích. Jeho úkolem je oživit jinak víceméně mrtvé město. V poslední době jde ve spojení s oběma festivaly rovněž o využití bývalých industriálních prostor pro kulturní účely.

Po šestnácté se ve městě s údajně nejvyšší kvalitou pro život – v Hradci Králové - uskutečnil mezinárodní festival Divadlo evropských regionů, který kupodivu dle informací současné finanční ředitelky Ing. Evy Mikulkové žádné dotace z programu EU nepobírá. Podporuje jej tak zejména město a stát, ačkoli na něj zve řadu více či méně významných divadel z celé Evropy. Možná proto se také velká část odehraných představení nearchivuje a jednotlivá vystoupení tak mají šanci zůstat jen v myslí diváků, pořadatelů, aktérů a v jejich vzpomínkách.

Patnácté výročí oslavil Mezinárodní divadelní festival ve Zlíně. Ačkoli má status mezinárodní, objevují se zde zejména slovenské inscenace (častým hostem je například Stanislav Štepka s Radošínským Naivním divadlem). Znovu se zde objevují jména jako Kolečko, Drábek či dokonce nedávno zesnulý Egon Bondy (koláže z jeho textů).

Alespoň okrajově se zde zmíním i o festivalu Na hranici v Českém Těšíně, loutkářských festivalech v Plzni a Liberci a festivalu současného tanečního umění Tanec Praha. Jsou to přehlídky s mezinárodní působností a tu a tam se i zde vyskytuje podpora nejen ze strany EU, ale i Visegrádské čtyřky.

Tak jako za minulý rok, studie Satelitní účet kultury vznikla i za rok 2010. Nově je tam zahrnut např. obor interaktivní média, jinak se žádné výraznější změny či trend pozorovat nedají vzhledem ke krátkému časovému odstupu vzniku obou ze studií. Jsou přístupná i data financování kultury za léta 2001-2010 (opět zdroj NIPOS; ani zde nemůžeme příliš vydedukovat rozdělení na vnitrostátní a zahraniční zdroje).

## 1.9) Rok 2011

### 1.9.1) Zpráva o státní podpoře umění 2011

Institut umění/Divadelní ústav si nechal ve spolupráci s neziskovou organizací ProCulture v tomto roce vypracovat zprávu jako reakci na Koncepti účinnější podpory umění na léta 2007-2013 a zároveň jako tezi pro období let 2014-2020. Byla založena na výzkumném projektu studie stavu, struktury, podmínek a financování umění ČR v letech 2006-2011. Hlavní autorkou byla již několikrát citovaná Marta Smolíková.

Mimo všeobecné údaje o vzniku strategických dokumentů se zde můžeme setkat např. s porovnáním plánovaných výdajů koncepce a skutečných výdajů Ministerstva kultury, které v prvních letech spíše překračovaly a posléze se dostávaly do deficitu v souvislosti s ekonomickou krizí. Dále se zde můžeme seznámit s plánovaným a naplněným objemem dotací do neziskové sféry kulturního sektoru atp.

Smolíková zde uvádí komentáře ke koncepci v jednotlivých bodech, mezi které patří:

- zpracovat postup, podmínky a způsoby kooperativního financování
- dopracovat obecnou metodiku dotačních programů včetně způsobů vyhodnocování jejich účinnosti
- posílit a optimalizovat dotační programy
- optimalizace naplňování jiných peněžních prostředků státu a mimorozpočtových zdrojů
- posilování finančních zdrojů pro výzkumné práce v oblasti umění na úroveň srovnatelnou s ostatními společenskovědními obory (...)
- vytvoření koncepce umění a vzdělávání
- podpora vzniku a provozu informačních databází o umělcích, dílech a jednotlivých institucích
- zajištění staticko-ekonomických dat s vyšší vypovídací hodnotou
- zmapovat potenciál kulturního průmyslu v návaznosti na umění
- zřízení Rady pro umění<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> SMOLÍKOVÁ, Marta: *Zpráva o státní podpoře umění 2011*, Institut umění/Divadelní ústav, 2011, dostupné [online] na [http://new.institutumeni.cz/media/document/zprava\\_o\\_statni\\_podpore\\_umeni\\_2011.pdf](http://new.institutumeni.cz/media/document/zprava_o_statni_podpore_umeni_2011.pdf).



(...)

Přestože má autorka velmi cenné postřehy a vzhledem ke státní koncepci je mírně kritická či v opozici, což je jistě efektivní, v naplňování konkrétních bodů jde víceméně o obecná kritéria, která nemůžeme uplatňovat v jednotlivých diskusních fórech, ale přímo v praxi, např. v divadelním provozu.

Takto je koncipována i poměrně naivní vize metodiky uplatňování role umění v budoucnosti za rokem 2014.

Každý kulturní praktik ví, že naplňování jednotlivých idejí v praxi je poměrně složité a stojí ho to nemalé úsilí, kdy může prostřednictvím tlaku na jednotlivé činitele přijít třeba o místo nebo ztratit své jinak těžko dosažitelné finanční zdroje. Naplňování těchto jistě ušlechtilých myšlenek je tak vždy bojem dlouhého vyjednávání a těžkým kompromisem na obou stranách.

## **1.9.2) Pražské Quadriennale 2011**

Zatím poslední Pražské Quadriennale přivítalo přes 50 tisíc návštěvníků z téměř 80 zemí na více než 15 000m<sup>2</sup> výstavního prostoru s instalacemi, výstavami fotografií i artefaktů, projekcemi i živými performancemi a v 500 akcích, dílnách, performancích, prezentacích, přednáškách a diskuzích.

V soutěžních sekcích představil 12. ročník Pražského Quadriennale v roce 2011 práce z rekordního počtu 61 zemí. Stejná pozornost byla věnována pouličnímu umění, site-specific akcím, společensky angažované performanci, loutkářství i tradičnímu divadlu.

Součástí PQ 2011 byly i dva zvláštní projekty „Extrémní kostým“ zaměřený na kostýmní návrhářství a „Světlo a zvuk“ věnovaný světelnému a zvukovému designu, s cílem posílit tyto konkrétní oblasti scénografie. Poprvé v dějinách PQ byla předána cena za zvukový design jako výraz důležitosti tohoto oboru pro současné divadlo.

Zvláštní performativní výstava pod širým nebem nazvaná „Intersekce: Intimita a spektakl“ byla věnována mezioborovým, zážitkovým a kontaktním aspektům současné scénografie.

Architektonická sekce se zaměřila na zkoumání prostoru pro performance mimo tradiční divadelní budovy, obsahovala výstavy, dílny, přednášky a projekce a základnu měla v

inspirativním prostoru Pražské křižovatky, bývalém kostele Sv. Anny. Mnoho projektů se pak odehrálo v různých galeriích, divadlech a ve veřejných prostorech po celém městě.

Velká část PQ 2011 byla věnována studentům. Pod názvem Scenofest zahrnovala dílny, prezentace a představení a přilákala stovky studentů a mladých profesionálů z oboru scénografie, divadla, architektury, performance, designu a výtvarných umění.

Projekt "PQ dětem" oslovil více než 3000 dětí, které přinášely své exponáty do Kabinetu kuriozit či absolvovaly dobrodružnou cestu výstavou. V rámci doprovodného programu PQ+ bylo uvedeno na 70 výstav, představení a dalších akcí v mnoha galeriích, divadlech i dalších místech v Praze, Brně, Ostravě a dalších městech.<sup>39</sup>

### **1.9.3) Ostravské centrum nové hudby**

Neméně významnou událostí na poli celosvětové postmoderní vážné hudby jsou Ostravské dny, které vznikly v r. 2001 a konají se každé dva roky. Ostravské centrum nové hudby, o.s. (OCNH), které je pořadatelem Ostravských dnů, vzniklo ale už v roce 2000 díky iniciativě Petra Kotíka jako vyústění série koncertů s Janáčkovou filharmonií Ostrava, na kterých zazněly skladby Earla Browna, Johna Cage, Alvina Luciera, Pauline Oliveros, Martina Smolky a Karlheinz Stockhausena. Vzniklo tedy za účelem pořádání Ostravských dnů - institutu a Festivalu nové hudby, který dává skladatelům, hudebníkům a muzikologům příležitost pracovat s předními představiteli současné hudby. Ostravské dny jsou pracovním a studijním prostředím zaměřeným na orchestrální kompozice. OCNH pořádá i jiné koncerty v mezidobí Ostravských dnů a vydává publikace s tematikou nové hudby. Od roku 2012 pořádá OCNH ve spolupráci s Národním divadlem moravskoslezským také festival soudobé opery NODO (New Opera Days Ostrava / Dny nové opery Ostrava). Ostravské dny v sobě propojují třítydenní institut (tvůrčí prostředí pro rezidenty a lektory) a devítidenní festival, určený široké veřejnosti. Rezidenčními orchestry Ostravských dnů jsou 95členná Janáčková filharmonie Ostrava a komorní orchestr Ostravská banda (cca 35 hráčů), stejně tak jako mnozí další dirigenti, sólisté i ansámby (včetně 35členného pěveckého sboru Canticum Ostrava). Je to jedna z největších akcí svého druhu na světě a významně přispěla k rozvoji soudobé hudby.<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> Pražské Quadriennale, viz <http://www.pq.cz>.

<sup>40</sup> Ostravské centrum nové hudby, viz <http://www.newmusicostrava.cz>.

## 1.9.4) Anketa

Anketa vypracovaná neziskovou organizací Quadrom o.s. v r. 2011 měla za úkol přijít na to, do jaké míry mají současní vybraní zástupci vztah ke kultuře a jejímu financování. Jde zkráceně rovněž o pohled, nakolik je kultura vratná a zisková, pomineme-li multiplikační faktory, které jsou typické i pro jiná odvětví a profese mimo uměleckou sféru.

Anketa se skládá ze třinácti povinných otázek a jedné nepovinné (uvedení jména). Musím zde zdůraznit, že respondenti se většinou koncentrují kolem kumštu (a to především z oblasti divadla), takže výsledek ankety není úplně objektivní. Z toho také bohužel vyplývá, že ačkoli byla rozeslána např. na sociální sítě, zájem vyplnit anketu mají zřejmě opravdu jen ti, kteří se kolem umění pohybují. Postupuji otázku po otázce, včetně zveřejnění odpovědí.

*1) Kolik ze svého rozpočtu byste dali do kultury?*

*(uved'te procentuální částku ze svých celkových nákladů /např. 10%/)*

*"25%, 25%, 5%, 50%, 1%, 12%, 15%, 15%, Co mám, to dám.."*

Ukazatelem v této otázce je zajímavý poznatek; ačkoli se jedná, jak jsem již zdůraznil, o osoby pohybující se zejména kolem umění, svědčí to o "prosbě" navýšení rozpočtů pro kulturu. Zatímco se u nás jedná o přibližné číslo 0.66% ze státních rozpočtů, nejnižším koeficientem při zodpovězení této otázky je 1%. Nejvyšším číslem je zde 50%, průměrná hodnota je 18,5%. Jedná se samozřejmě o dotaz na jejich peněženky, na kolik oni svými návštěvami kulturních institucí a akcí přispívají do rozpočtu – pokud bychom však ve vládě měli tyto osoby, kultura by jistě vzkvétala. Jeden respondent dokonce odpověděl: "Co mám, to dám" – takže kdyby byl respondent více než bohatý, mohl by financovat celý kulturní systém. Zřejmě však dle své profese více do kultury investuje, než aby ji přímo sponzoroval ze svého majetku.

*2) Upřesněte, zda berete sport z hlediska financování na stejné úrovni jako kulturu.*

*(např. 1:1, 2:1, 3:1, 1:3 atd. /na prvním místě bude sport, na druhém pak kultura/) Uved'te také svůj názor na problematiku vyváženosti sportu a kultury.*

*"1:1. Tělo i duch musí být v rovnováze, 1:3. Sport se logicky s kulturou slučovat musí, nebylo by možné ho zařadit jinam a stejně jako kultura je to masová záležitost – i když to možná může vypadat jako míchání jablek s hruškami, je to spíše smíchání jedné vzdálené odrůdy jablek s druhou, 2:1, 1:1, 1:3. Do sportu se pere neuvážené množství peněz a na kulturu se zapomíná! - Kultura je pro mě mnohem důležitější, není na ni nabaleno tolik donátorů jako u sportu, každopádně např. u výchovy dětí má sport svou nezastupitelnou roli, takže 1:1, 1:1. Profesionální sport je antikultura finančního průmyslu a nedal bych do něj zlámanou grešli ☺"*

Otázka je jasná: sport versus kultura. Všichni víme, že do sportu jde ze sázek a loterií mnohem více peněz než do kultury. Mimo to je sport podporován silnou sponzorskou tradicí. Zajímavé jsou některé pohledy na vztah mezi kulturou a sportem, v praxi však příliš neprovázané, jakoby šlo úplně o jiné aspekty. To je asi to samé, jako kdybychom srovnávali vysokou politiku s politikou komunální nebo úřady se supermarkety. Přesto zřejmě díky kultivovanosti respondentů narážíme na mírné nadřzování kultuře a jejímu významu. Kdybychom se však šli ptát fanoušků Baníku, bylo by to asi jinak..

*3) Kdybyste si měli vybrat jednu složku kulturního vyžití, která by to byla?*

<i>divadlo</i>	<i>4</i>	<i>44%</i>
<i>film</i>	<i>0</i>	<i>0%</i>
<i>literatura</i>	<i>1</i>	<i>11%</i>
<i>výtvarné a vizuální umění (veškeré)</i>	<i>2</i>	<i>22%</i>
<i>architektura</i>	<i>0</i>	<i>0%</i>
<i>hudba</i>	<i>2</i>	<i>22%</i>

U tohoto dotazu vidíme zároveň vedle výsledků i procentuální srovnání. K tomuto netřeba příliš dodávat – proti gustu žádný dišputát. Produkce živého umění zatím vede. I v době počítačů a odcizenosti, i v době plné egoismu se rádi díváme na živé protagonisty.

*4) Uved'te jedno jméno současného českého dramatika/dramatičky, kterého/kterou znáte.*

*"Tomáš Vůjtek, Miroslav Krobot, Pavel Trtílek, Václav Havel, Tomáš Váhala, Viliam Klimáček (doufám, že nevadí, že je to Slovák), Havel, Petr Macháček."*

Zde se dvakrát objevuje jméno Václava Havla. Já k tomu dodávám: u Havla nic nekončí, u Havla vše začíná.. Chci tím říct, že současných dramatiků je poměrně hodně a jejich neznámá jména ohodnotí až čas a jiná doba.. Jména Tomáš Váhala a Petr Macháček mi v kontextu divadelního dramatu nic neříkají, pakliže nejde o herce a záměnu termín "dramatik" s divadelním tvůrcem všeobecně.

5) *Kdy jste byl/a naposledy v divadle a na čem?*

*(uveďte pokud možno – mimo datum – název inscenace a divadla)*

*"Vedu divadlo Stará Aréna, takže.. včera.. Oblomov, Dejvické divadlo, pravidelně Divadlo Komédie, Státní opera a Národní divadlo. Těšínské divadlo – Ze života hmyzu před 14 dny. 17. 1. 2010, Její pastorkyňa, NDM. Lakomec / Molière – Divadlo Petra Bezruče – Ostrava, 21. 2. 2010. Říjen 2010 – Zdař Bůh, Důl Michal, Ewan McLaren a Míra Bambušek, 2. 4. 2011. Divadlo Na Jezerce: Othello, 13. říjen 2011, Ras Al Chajma, Divadlo Kámen."*

Ne všichni chodí do divadla. Někteří tam zajdou občas, jiní jsou tam permanentně, neboť to souvisí třeba i vzdáleně s jejich profesí, znám dokonce i lidi, kteří byli v divadle naposledy na základní škole. Nestudoval bych tento obor, kdybych nebyl za zachování a subvencování divadel. Mrzí mě, že pro některé tato očista nefunguje, přestože je stále cenově poměrně dostupná.

6) *Upřesněte, zda ve Vašem životě zaujímá větší místo a důležitost divadlo či film a proč..*

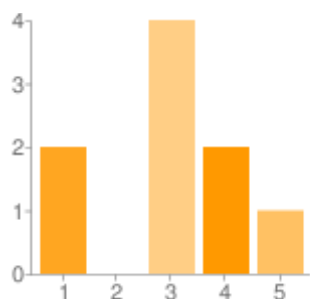
*"Divadlo, protože je živé a v Ostravě reálnější než tvorba filmu. Určitě divadlo; je totiž součástí každodenního života a kultury a je způsobem, jak promítnout realitu do 'nereality' na prknech a skýtá ztvárněním her mnoho k zamyšlení.. Každopádně divadlo, když pocházíte z herecké rodiny, jinak tomu ani být nemůže. Divadlo – živé umění. Film, je pro mou generaci přístupnější a raději se podívám na film, o kterém dopředu vím, že stojí za to, a ve městě, kde bydlím, není divadlo na takové úrovni, jakou bych chtěl shlížet. Vychází mi to stejně: divadlo mám raději, film ale konzumuji častěji. Film – je dostupnější (prostřednictvím TV a CD/DVD a dalších médií).. Život sám? Ale ten je taky divadlo, jak už řekl kdysi dávno jeden.."*

Tady bych se po konzultaci s několika kolegy pozastavil nad faktem, že ne vždy, a platí to zejména o obcích a menších městech, je divadlo na "evropské" či alespoň standartní české úrovni. Leckdy amatérismus v menších divadlech odrazuje. Pochopení snad skýtá fakt, že peníze do okresních divadel tečou hůře než za hereckými hvězdami z Prahy a Brna.

7) Zaklikněte od jedné do pěti Váš pohled na financovatelnost jednotlivých kulturních složek..

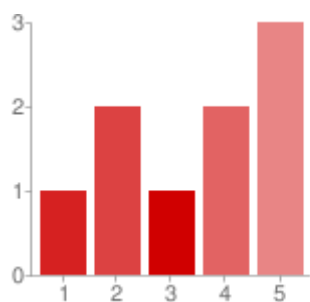
1 – nejméně, 5 - nejvíce

### Divadlo



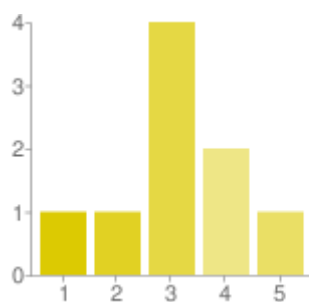
1 - divadlo	2	22%
2	0	0%
3	4	44%
4	2	22%
5	1	11%

### Film



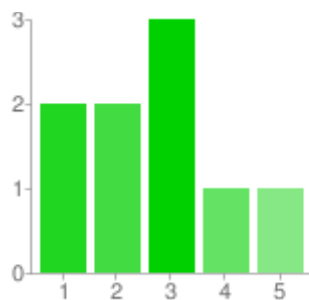
1 - film	1	11%
2	2	22%
3	1	11%
4	2	22%
5	3	33%

### Architektura



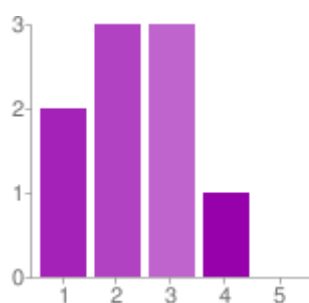
1 - architektura	1	11%
2	1	11%
3	4	44%
4	2	22%
5	1	11%

### Výtvarné a vizuální umění



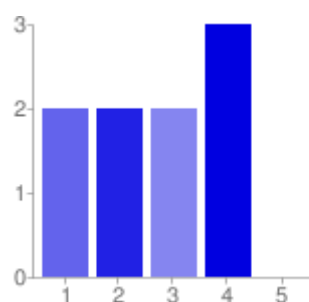
1 - výtvarné umění	2	22%
2	2	22%
3	3	33%
4	1	11%
5	1	11%

### Hudba



1 - hudba	2	22%
2	3	33%
3	3	33%
4	1	11%
5	0	0%

## Literatura



1 - literatura	2	22%
2	2	22%
3	2	22%
4	3	33%
5	0	0%

Z výzkumu vyplývá dle názoru respondentů, že nejlépe financovatelným artiklem v našich zemích je film a literatura. U filmu musím souhlasit, u literatury je to až na pár komerčních výjimek horší. Vzhledem k tomu, že se ve spisovatelském odvětví částečně pohybuji, vidím mezery v ochotě státu podporovat nové produktivní texty, lépe řečeno veškeré fondy a nadace svým byrokratickým a odosobněným přístupem šanci získat peníze ztěžují.

8) *Vepište prosím v krátkosti svůj názor na soudobé divadlo, zda je schopné konkurovat v současné době ostatnímu umění.*

*"Může konkurovat, ale nesmí být zalezlé, uražené a cítit se méněcenně. Musí vylézt mezi lidi a jednoduše jim říkat pravdu do očí a tak, aby hned ze startu neutekli. Ano, se zajímavým programem sestaveným z aktuálních adaptací her, komedií a inscenací.. Zkrátka s tím, co si veřejnost žádá na straně jedné a klasikou na druhé. Určitě ano. KVALITNÍ divadlo je schopné konkurovat v jakékoliv době jakémukoliv umění. Soudobé divadlo mě nepřesvědčilo k tomu, abych se o ně zajímala. Představení absolventů dramatického umění má vždy velký úspěch a to, zda jsou schopni přinést do soudobého divadla něco nového, je diskutabilní. Oproti výtvarnému umění je na tom poměrně dobře. Vše je jen otázka dobrého marketingu, takže v případě, že se tvůrci nenechají zviklat vlastní tvůrčí "genialitou" a postarají se kromě samotné tvorby i o kvalitní PR, tak rozhodně konkurenceschopné bude a své publikum si najde. Divadlo si musí umět hledat cesty, jak oslovit, ale právě tím je schopné konkurovat. Zároveň musí nabídnout něco, co ostatní druhy umění nabídnout nemohou. Právě umění je nefinancovatelné, přiznejme tedy, že se nedá ničím zaplatit."*



Bez komentáře. Jde vidět, že jde o zralé lidi s vlastním názorem a že rozhodně nepatří mezi pesimisty.

9) *Můžete zde jako nepovinný údaj uvést své jméno, příp. pracovní či oborové zaměření..?*

Z pochopitelných důvodů zde konkrétní jména neuvedu. Jen dodám, že mezi respondenty byli například bývalá operní diva (v současné době pracuje jako realitní makléřka), hudební skladatel, syn z herecké rodiny, spolupracovník ostravského Centra kultury a vzdělávání nebo slavista či hudebník a překladatel, všichni většinou původem či působením z Ostravy. Jak jsem uvedl, výsledky soukromého výzkumu jsou ovlivněné kulturnějším vnímáním problematiky a na širší záběr společnosti jsou těžko aplikovatelné. Má zde tedy místo spíše jen pro zajímavost.<sup>41</sup>

## **1.10) Rok 2012**

### **1.10.1) Divadlo Archa**

Dle informací Evy Žákové jakožto vedoucí projektu Culture 2000 i v tomto roce Archa jako hlavní žadatel a úspěšný příjemce aktivně čerpá ze zdrojů EU a je i hlavním organizátorem projektu na rok 2012 s názvem *Karaoke Europe*, kde spoluorganizátory jsou sítě z Maďarska a Nizozemí. Výše grantového podílu ve výši 50% je známa, a je to 149 940 €! To ale není vše. Divadlo Archa o.p.s. se mj. podílí jako český subjekt na kooperaci s velmi významným vedoucím projektu Odense Teater z Dánska na projektu *House on fire* opět s poloviční spoluúčástí, a to 2 500 000 €! Dalším projektem je pak spolupráce s portugalským subjektem EGEAC, E.E.M., a to opět zřejmě v poloviční výši ze 2 467 500 €! (dodávám, že to je objem financí pro rok 2012 a částečně pro rok 2013). Umějí zahraniční

---

<sup>41</sup> *Quadrom o. s.*, 2011, dostupné [online] na <https://docs.google.com/spreadsheets/gform?key=0Anx1MYEt1G5GdFh3WXIMXzFkRnZrRDRrNjI5WVVFhemc&gridId=0#chart> a <http://www.quadrom.mysteria.cz>.

instituce s evropskými finančními toky pracovat lépe, nebo jak je to s financováním evropského divadla v Česku?

Neměla by si skutečně jiná česká divadla vzít příklad?

Pojďme se tedy na jednotlivé projekty podívat podrobněji dle informací uvedených Katarínou Dudákovou, Slovenkou pracující v Praze jako Marketing & Project Manager divadla Archa.

### *House on Fire*

V posledních několika letech se, stejně jako svět kolem, proměňuje i role a poslání scénického umění a umění obecně. Umělci, režiséři, kurátoři i umělečtí agenti se svým uměním přímo zapojují do veřejné debaty o sociálních, ekologických a politických tématech a nabízejí své specifické řešení a pojmenování společenských problémů. Zdá se, že se ve scénickém umění rodí nová vlna „Reality Trend“. Důkazem tohoto trendu je rostoucí počet "politicky kritických divadel" a "dokumentárních divadel".

Projekt *House on Fire* spojuje 10 evropských divadel a festivalů, která se v posledních letech dotýkala nebo přímo vycházela z tohoto nového trendu, která jsou společensky kritická a která vnímají divadlo jako nástroj společenské změny.

Partneři projektu mají ambici spojit své síly a umělecký potenciál a v průběhu následujících 5 let společně vytvořit:

- sérii padesáti koprodukcí a společensky kritických inscenací – koprodukce realizované v prvním roce a půl projektu
- spolupořádat multidisciplinární kulturní workshopy a debaty kriticky reflektující aktuální společenské dění s důrazem na pět hlavních tematických pohledů, a to Politika a ekonomika, Kulturní diverzita na křižovatce, Individuální a společné, Spojené státy Evropské a Tvůrčí cíle tisíciletí
- publikovat sérii pěti online knih o roli umění ve společnosti založených na aktivitách projektu

Role Divadla Archa v projektu *House on fire* jsou následující:

- koprodukce 5 mezinárodních divadelních inscenací
- pořádání 5 mezinárodních workshopů a debat
- redakční a publikační činnost

### *Theatron* – aneb zapojení nového publika

Řecký název pro divadlo – theatron – je odvozen od 'theasthai', což znamená 'dívat se' nebo 'pohled'. Theatron je proto "místem, odkud se dívá", s důrazem na důležitost kreativního dialogu mezi umělci a jejich publikem. Toho chce Archa dosáhnout tímto projektem.

Slovy Bertolta Brechta: 'divadlo bez diváků nemá žádný význam'. Naneštěstí, příliš málo mladých lidí, ne mnoho představitelů nových etnických skupin a ne mnoho mužů čeká, až se zvedne opona. Toto ohrožuje nejenom finanční budoucnost divadel, ale i místo scénických umění v dnešní společnosti. Důležitost role, kterou může divadlo sehrávat v našich životech, je dle informací žadatele o grant klíčová, a proto se rozhodl hledat a rozvíjet metody kreativního zapojení komunity a integrovaného budování publika, aby zajistil divadlu místo, které mu poprávu náleží – přímo v srdci evropské společnosti.

Celkem 12 organizací se rozhodlo sdílet tuto vizi: menší i větší instituce, repertoárová divadla i festivaly. Umělecké školy, jak uvádí Dudáková, také budou součástí projektu, aby Archa zabezpečila zprostředkování vědomostí a zkušeností příští generaci. The Freie Universität Berlin zabezpečí, aby všechny aktivity projektu byly podloženy nejaktuálnější metodologií průzkumu publika, a bude také hrát významnou roli při sledování kvality projektu Theatron.

Theatron je projektem široké kreativní spolupráce s mezinárodními koprodukciemi a adaptacemi, ale také didaktickým, sociálním a komunikačním projektem.

K dosažení svých cílů si marketingový tým stanovil podrobný a ambiciózní pracovní program, který kombinuje uměleckou spolupráci (hostování představení, adaptace, koprodukce, rezidence atd.) a aktivity na zapojení publika (průzkum publika, CRM, marketing a nová média, vzdělávací aktivity atd.), jakož i aktivity pro zajištění dlouhodobé propagace této spolupráce a jejich výstupů (publikace, konference, curricula).

## Role Divadla Archa v projektu Theatron:

- spolupředseda expertní skupiny pro komunitní zapojení
- hostitel evropského expertního workshopu o sociálním zapojení
- hostitel jedné rezidence a jedné studijní návštěvy
- hostování / uvedení dvou produkcí
- 1 divadelní adaptace, 1 koprodukce
- účast na Theatron „veletrhu“, workshopech a produkčních a studijních návštěvách
- přispěvatel na Theatron táborech, do publikací, dokumentace, společných marketingových a komunikačních aktivit a diseminace, průzkum publika

Podívejme se ještě podrobněji na cíle a záměry projektu, jak zřejmě byly uvedeny v žádosti o finanční podporu.

*"Tvůrčí zapojení komunity – cílem je společně zkoumat a rozvíjet inovativní formy divadelní produkce. Formy, které aktivně zapojí **naše** komunity do tvůrčího procesu a povedou k vysoce relevantním, kolaborativním a umělecky vynikajícím představením.*

*Integrované budování publika – cílem je zkoumat nové technologie, nástroje a metody pro sjednocené strategie věnované průzkumu publika, managementu vztahů se zákazníkem (CRM), vzdělávání a dosahu, komunikaci a marketingu takovým způsobem, který **nám** umožní vytvářet dlouhodobé a smysluplné vztahy s **našimi** diváky.*

*Povzbuzování a šíření příkladů dobré praxe v Evropě – věříme, že diskuze a výsledky projektu Theatron jsou příliš důležité, a nemůžeme je držet jen v mezích tohoto projektu. Proto je **naším** cílem aktivně zapojovat další organizace a experty do těchto diskuzí, zajistit širokou dostupnost výsledků a výstupů projektu tak, aby i příští tvůrčí generace mohla čerpat inspiraci z tohoto zdroje vědomostí." <sup>42</sup> Záměrně jsem zvýraznil přivlastňovací zájmena ve 2. osobě množného čísla, jakoby bylo samozřejmé, že projekt se týká pouze "nás, zasvěcených".*

*Tvůrčí zapojení komunity:*

Workshopy a konference

Mezinárodní expertní workshop o koprodukcích

Mezinárodní expertní workshop o zapojení komunity

---

<sup>42</sup> DUDÁKOVÁ, Katarína (projektová manažerka Divadla Archa): *Soukromá e-mailová korespondence*, 2012.

2 Theatron tábory

Networking, vzdělávání a výměna zkušeností

10 produkčních návštěv

7 rezidencí

5 Theatron „veletrhů“

Nové originální produkce a hostování

7 koprodukcí v 7 zemích

10 adaptovaných produkcí

12 hostujících produkcí

Více než 300 umělců v 7 zemích

Publikace

1 e-curriculum o tvůrčím zapojení komunity

1 Theatron příručka o zapojení publika

40+ podcastů, videí a online prezentací

1 TV document

*Integrované budování publika:*

Workshopy a konference

Mezinárodní expertní workshop o budování publika

Mezinárodní expertní workshop o průzkumu publika

Mezinárodní expertní workshop o marketingu a komunikaci scénických umění

2 Theatron tábory

Networking, vzdělávání a výměna zkušeností

50 online konzultací

10 programů s mentorem

10 třídních pobytů výměny zaměstnanců

8+ Theatron prezentací na setkáních a konferencích

Nový obsah

5-letá studie a data z průzkumu publika v 11 evropských divadelních institucích

50+ reportů a online pokynů a doporučení

Publikace

1 e-curriculum / e-learning o integrovaném budování publika

Theatron příručky o budování publika

2 reporty příkladů dobré praxe z oblasti průzkumu publika a marketingu

*Povzbuzování a šíření příkladů dobré praxe v Evropě:*

Workshopy a konference

Mezinárodní expertní workshop o rozvoji a udržitelnosti výstupů

Mezinárodní expertní workshop o publikacích a dokumentaci

Mezinárodní expertní workshop o vzdělávání a trénincích

2 Theatron tábory

Dosah a udržitelnost sítě

8 Theatron prezentací na mezinárodních konferencích, profesních setkáních atd.

vytvoření a spuštění 2 e-curriculí / e-learning

1 virtuální platforma pro spolupráci s částečně otevřeným přístupem

1 Theatron příručka a seznamy doporučení o budování a zapojení publika

40+ podcastů, videí a online prezentací

1 TV dokument

50+ reportů a online pokynů a doporučení

*Cílové skupiny:*

- umělci, ředitelé, a tvůrčí pracovníci zapojení do projektu Theatron
- publikum jednotlivých Theatron partnerů
- evropští umělci a tvůrčí pracovníci se zájmem o téma
- theatron profesionálové pracující v marketingu, budování a vzdělávání publika, obchodních odděleních, vzdělávacích odděleních
- existující a nové publikum partnerů projektu Theatron
- evropští experti a studenti zabývající se budováním publika
- evropští profesionálové z oblasti scénických umění
- evropští studenti scénických umění
- Theatron publikum
- široká veřejnost

Dále už se ve svých argumentech Katarína Dudáková opakuje. Nu, z pohledu zdravého rozumu jde spíše o málo muziky za hodně peněz, ačkoli může mít kompletní projekt dosah

přímo nadevropský. Je jistě velice ambiciózní, v lecčems také za ověřená léta splnil svůj účel a je napsán přímo jednoduše. Zejména z toho by si asi měli vzít příklad ostatní žadatelé o granty z evropských fondů, kteří mohou mít problémy s formulací. Přitom ačkoli se může zdát obsah žádosti jakkoli inovativní, jen se opakují vyčnělé formulace a fráze, které prostě na úředníky a poskytovatele mají vliv. Na druhou stranu Archa nemá na svých internetových stránkách tyto informace (čerpám opravdu ze soukromé e-mailové korespondence), nechápu tedy příliš, jak se má umělec o takovémto projektu vlastně dozvědět. Navíc na svém webu ani nevlastní příliš fotografií ve svém - na ty poměry poněkud chudém - archivu. Inu, okázalost není vždy okázalost a jakákoli alternativa, ať se tváří jakkoli alternativně a zdůrazňuje kupř. stírání národních rozdílů, se může jevit jako přehlídka promrhaných peněz a času. Bude zároveň asi velmi složité utáhnout návštěvy ze zahraničí, které zřejmě nebudou zvyklé cestovat jako většina českých souborů do ciziny autokary, ale raději si nechají proplatit letenky. Jen doufám, že neletěli v business třídě, ale v economy! ☺

Obrázek C



Zdroj: *Archiv Divadla Archa*, viz <http://www.archatheatre.cz>, autor Jean Marc Ruellan.

## 1.10.2) Divadlo Alfa Plzeň

V souvislosti s všeobecně očekávanou kulturní událostí Plzeň - Evropské město kultury 2015, je připravován i projekt Platforma 11, který je jako jeden z mála a stejně jako Divadlo Archa spolufinancován z evropských peněz, a tedy programu Culture 2000.<sup>43</sup> Plzeňské divadlo Alfa nedisponuje dlouho svou novou divadelní, a jistě atraktivní budovou, ale již např. od r. 1978 provozuje loutkové bienále Skupova Plzeň. Dle informací výkonného ředitele, pana Mgr. Tomáše Froydy (který také hraje a nazývá se mj. i překladatelem, tlumočnickem a produkčním), dostal na celý tento projekt 4 000 000 EUR od zmiňované nadace a "pouhých" 200 000 CZK od Ministerstva kultury. V poněkud chabé prezentaci na tak vysoké částky, vytvořené pro MK dne 7. 6. 2012, se můžeme dozvědět následující:

*"Platform 11+ chce představit mnohovrstevnatý (auto)portrét mladé evropské generace, jejíž současnost zachytí více než 30 nových her, 50 interdisciplinárních koprodukcí a akcí, 40 uměleckých děl a počinů nových médií, a zahrnuje rovněž budoucí evropskou databázi divadelních her pro tuto cílovou skupinu. Bude se jednat o evropskou síť 13 divadel z 12 zemí propojenou s místními organizacemi, školami a univerzitami. Středem zájmu je mládež ve věku 11 až 15 let."*<sup>44</sup>

## 1.10.3) Ostatní projekty podpořené EU

Uvádím zde ještě seznam ostatních podpořených dlouhodobých projektů v r. 2012 z programu Culture 2000, k čemuž dodávám už jen: "A pak, že se v kultuře nedá uživit!" (případné další komentáře k jednotlivým vítězům připojuji níže)

*Critique and Crisis : Art in Europe since 1945*

Český subjekt: Centrum současného umění DOX, a.s

Vedoucí projektu: Stiftung Deutsches Historisches Museum

Výše grantu: 1 473 000 €

---

<sup>43</sup> Program Culture, dostupné [online] na <http://www.programculture.cz/cs/kreativni-evropa-prezentace-budouciho-programu-eu>.

<sup>44</sup> FROYDA, Tomáš: Zpráva pro Ministerstvo kultury ČR - Platform 11+, 2012 (soukromá korespondence).



*Network of Cities for Artistic Creation*

Český subjekt: Magistrát města Pardubic

Vedoucí projektu: Fundacion Municipal de Cultura - Ayuntamiento de Valladolid, Španělsko

Výše grantu: 1 718 650 € (budiž, i Španělé se v Pardubicích ztratí, není-liž pravda?)

*European Route of Historic Theatres*

Český subjekt: Institut umění – Divadelní ústav

Vedoucí projektu: PERSPECTIV - Gesellschaft der historischen Theater Europas, Německo

Výše grantu: 1 236 000 € (oproti tomu ale IU/DÚ nemá prostředky např. na podporu literárních překladů dramatických děl do češtiny)

*MINSTREL - Music Network Supporting Trans-national exchange and dissemination of music Resources at European Level*

Český subjekt: Hudební informační středisko, o.p.s.

Vedoucí projektu: Institute for Research on Music & Acoustics – GMDC, Řecko

Výše grantu: 651 500 €

*VOICE - Vision on Innovation for Choral music in Europe*

Vedoucí projektu: European Choral Association - Europa Cantat, Německo

Český subjekt: Unie českých pěveckých sborů

Výše grantu: 1 192 484, 62 € (aneb němečtí "mniši" si zase užijí)

*Soft Control*

Vedoucí projektu: Association for Culture and Education KIBLA, Slovinsko

Český subjekt: CIANT (opět, o svých kvalitách nás zatím moc nepřesvědčilo)

Výše grantu: 754 273 €<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> *Program Culture*, dostupné [online] na <http://www.programculture.cz/cs/2012-podporene-projekty>.

## 1.10.4) Divadelní Nitra

Nahlédněme rovněž "do nitra" nejvýznamnějšího divadelního festivalu s mezinárodní účastí mimo ČR v kulturně i jazykově nejbližším Slovensku, a to akci zvané Divadelní Nitra, která je pořádána každoročně od r. 1992. Dle informací ředitelky festivalu, paní Dariny Kárové, není vůbec situace se sháněním financí jednoduchá, a zdroje tvoří jak peníze státní, tak i nestátní a zahraniční. Z největší části se skládají z Visegrádských fondů a jednotlivých ministerstev kultury ze zemí účastníků, přímá/nepřímá podpora z EU je chabá a skládá se v jednotlivých dílčích projektech. Tak to alespoň tvrdí paní Kárová, přestože v očích veřejnosti má možná jako jeden z mála subjektů lukrativní víceletý evropský grant. Některé z projektů festivalu z poslední doby byly tematicky zaměřené např. na totalitní minulost.

Tabulka podpory z let 2008-2010

Zdroj	SR	SRR	zahraničí	SR	SR	vlastní	dluh
zdroj	veřejné	nestátní fondy	přímé i nepřímé	sponzoři	2% z daní	tržby z představení	
2008	59,61 %	17,54 %	14,85 %	4,50 %		3,50 %	-
2009	68,20 %	9,15 %	13,37 %	4,12 %		5,16 %	-
2010	58,21 %	3,12 %	17,13 %	3,95 %		4,87 %	12,72 %

Zdroj: Soukromá korespondence, *Závěrečné hodnocení 2010*, Darina Kárová, ředitelka festivalu Divadelní Nitra, 2012

Dramaturgie festivalu v r. 2012 se skládá z hlavního programu, doprovodného programu a pracovního programu. Jedná se o účastníky z Ruska, Belgie, Maďarska, Česka, Slovinska, Polska, Velké Británie, Německa, Rumunska a samozřejmě Slovenska. <sup>46</sup>

<sup>46</sup> *Divadelní Nitra*, viz <http://www.nitrafest.sk> + soukromá e-mailová korespondence s Darinou Károvou, 2012.

## 1.11) Co bude následovat?

To je skutečně otázka.

Chystají se další významné festivaly s mezinárodní účastí a jiné doprovodné akce, programy, projekty a dílny v podobném duchu jako doposud, velmi očekávanou a sledovanou událostí se stává Plzeň – evropské město kultury 2015. Budoucnost existence kultury jistě ohrožena nebude a její úloha bude podrobně zpracována i v dalších strategických dokumentech, jako je Národní rozvojový či strategický plán, Koncepce účinnější podpory umění, Státní kulturní politika nebo Kompendium kulturních politik (viz výše). Přes všechna pozitiva se však jedná o dohody a nejsou v podstatě uzákoněné (ostatně jak to ani demokratické zřízení nebo chceme-li "pseudodemokratický" režim neumožňuje). Ačkoli tak mohou být číkoli projekty sebezajímavější a inovativní, nikdo jim podporu nezaručí a ani na ni nevzniká právní nárok. Je potřeba se zkrátka ohýbat. Kontrola nad subjekty, která v podstatě neexistuje, tak zapřičiňuje neustálé vznikání, slučování i zánik různých kulturních organizací, které si na podporu nedosáhnou, hospodaří jen s minimálními prostředky nebo naopak v nich dochází k přelévání peněz a tunelaci fondů. Typická zřejmě tak bude i nadále nerovnost, nesoulad a disharmonie a z toho vyplývající chaos a částečná entropie, které mohou později vést k anarchii či stále výraznější konfrontaci, nezdravé konkurenci a třídním soubojům. Řečeno laicky: tam, kde je málo, bude ještě méně, a tam, kde je hodně, bude stále více.. Existence zlaté střední cesty se stává stále více nemožná..

### 1.11.1) Kreativní Evropa?

Takto se jmenuje seminář, který představil návrh nového programu Evropské unie pro kulturu (2014-2020) Kreativní Evropa (Creative Europe), který plánuje sloučit programy Kultura a Media (o něm jsme se zde zmínili jen okrajově a má na svědomí podporu audiovizuální kultury, zejm. kinematografie) a zavést finanční nástroj bankovních záruk pro kulturní a kreativní odvětví.

Rozdíl mezi financováním ve vyspělejších západních státech a u nás jsou samozřejmě také patrné. Mám proto dojem, že by se kromě zmiňovaných bankovních záruk měl také více

prověřit a prošetřit systém přerozdělování peněz z EU do jednotlivých států. Např. v Německu se do kultury investuje mnohem více prostředků než u nás (procentuálně je to zhruba dvojnásobek z jejich státního rozpočtu – ačkoli jde o státní peníze, za tahouna EU se bere právě Německo nejen vzhledem k financování řecké dluhové krize). Dalším důkazem jsou např. i vysoce podporované projekty divadla Archa, které v kooperaci 50/50 s ostatními západními státy EU představuje euromilionové dotace a má jen s několika málo dalšími "českými" projekty větší šanci "namastit si kapsu". Samozřejmě, že ve srovnání s námi je i život v jiných zemích dražší, avšak se stále silným potenciálem národních kultur by to přeci nemělo mít co do činění.. A tak další část pravých českých umělců živoří, přestože si můžeme myslet, že i díky tomuto tlaku vytvoří nezapomenutelnou součást kulturního bohatství tohoto státu. Doufejme tedy, že nám tento malý boj vyplodí další obrozence.. Abychom se pak znovu až po jejich smrti mohli kochat jejich dílem a zvat prostřednictvím jejich jména do Prahy další turisty..

Může nás to proto vést i k úvahám, zda eurozóna nejen se svou měnou vydrží. Je cítit tlak na všech stránkách, bouří se národní hospodářství i místní tržní sektor, jehož zboží nemá možnost cenově ani kvalitativně vyrovnat se zboží ze zbylých států evropského hospodářství. Proto také české produkty vidíme stále méně, pakliže jejich česká účast není zaprodána faustovskou smlouvou některému z dalších států EHS. Jak bylo zvykem našeho státu a národní identity v časech historie, nikdy jsme v podstatě nebyli úplně samostatní – tam Rusko, tu Amerika nebo Evropa.. Máme víceméně nešťastnou geografickou polohu a tedy ideální pro setkávání cizích kultur. Střetáváme se denně s asijskými bistry a rovněž s cizojazyčně hovořícími telefonními operátory, pracujícími v naší zemi pod vlajčkou nadnárodních konglomerátů, které vytvářejí pracovní místa spíše pro flexibilní Korejce nebo Ukrajince a Rumuny než pro lidi jako jsme my..

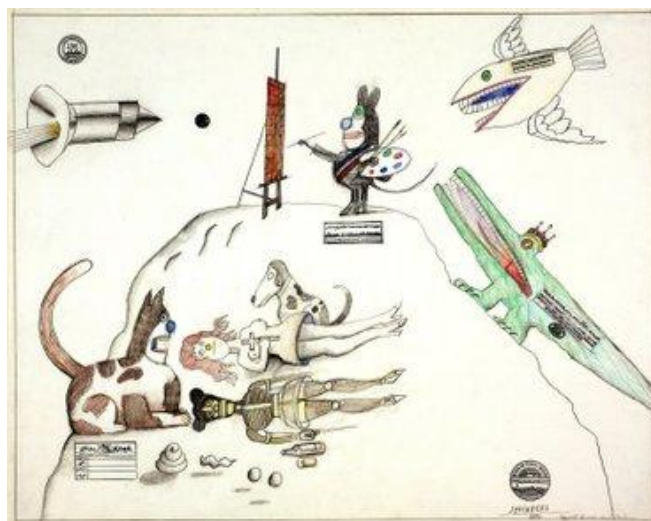
Toto srovnání či přirovnání s tržním prostorem se bohužel týká i segmentu kultury. Jak jsem se zmínil, velkou šanci dnes mají projekty s nadnárodní účastí a na ty české se poněkud zapomíná stále více. To nás vede k dalším otázkám, na které se pokusím odpovědět v druhé kapitole náhledem do dramaturgie českého divadelnictví. Pokusím se také popsat a osvětlit zahraniční (evropský) vliv na české interní prostředí a jeho reakci na akci vice versa, a to zejména na poli dramatiky (potažmo dramaturgie). Naštěstí je český jazyk stále úředním jazykem tohoto státu a pakliže jdeme do divadla, předpokládáme, že hovořit se na nás bude česky..

## 2) Dramaturgie v českém divadle po r. 2004

"Někdy se setkáváme s obrazem, ve kterém se objevuje obrazná představa jiného obrazu, jde o jakési "zahnízdění" jedné obrazné představy v jiné, jako když Velázquez namaloval na obrazu *Las Meniñas* sám sebe, jak maluje, nebo když Saul Steinberg nakreslil postavu muže, který kreslí v *Novém Světě*. V obraze Nicolase Poussina "Tanec kolem zlatého telete" vidíme obraznou představu pouštní krajiny, Izraelity, kteří tančí okolo telete. Nejvyšší kněží Áron na tele ukazuje, zatímco Mojžíš sestupuje z hory Sinaj a chystá se rozbít desky Zákona v hněvu nad tím, jak jeho lid propadl modlářství. Toto je metaobraz, kde obrazná představa z jednoho média (malby) rámuje obraznou představu v jiném médiu (sochu). Je to zároveň metaobraz „obratu k obrazu“ od slov k obrazným představám, od psaného zákona desatera přikázání (a především zákazu vytváření model) k autoritě modly. (...) Jestliže v obratu k obrazu se jedná o vztah slovo – obraz, vztah mezi obraznou představou a obrazem je návratem k objektu."<sup>47</sup>



Obrázek D



Obrázek E

Obrázek D - Zdroj: VELÁZQUES, Diego: *Las Meniñas*, 1656, dostupné [online] <http://www.mystudios.com>.

Obrázek E - Zdroj: STEINBERG, Saul: *20th Century*, 1970, dostupné [online] <http://andrewgrahamdixon.com>.

---

<sup>47</sup> MITCHELL, W. J. T.: *Vizuální gramotnost aneb gramotná vizualita*, překlad Halka Varhaníková, dostupné [online] na <http://clanky.rvp.cz/clanek/c/U/3021/VIZUALNI-GRAMOTNOST-NEBO-GRAMOTNOSTNI-VIZUALNOST.html>, 2009)

Takto si představuji theatrum mundi nejen ve vztahu k chápání vizuální kultury a její gramotnosti, ale i ve spojení s přesahem, které autor musí vytvářet při psaní svého díla. Vizuální kultura totiž zahrnuje i samotné literární čtení (znaků) jakožto konstrukci vizuálního artefaktu (divadla), stejně tak jako např. architekturu.



Obrázek F

Zdroj: POUSSIN, Nicolas: *Tanec kolem zlatého telete*, 1635, dostupné [online] na <http://www.artchiv.info/GALERIE/OBRAZ/10652--Nicolas-Poussin--Tanec-kolem-zlateho-telete.html>.

Pokusím se zde nejprve blíže podívat na tuzemské autory posledního desetiletí (zastupují většinou částečně i roli dramaturgů či režisérů), kteří jako tvůrci působili na poli českého divadla. V kontextu k předchozí kapitole se vynasnažím najít klíč, jak evropská i světová dramatika ovlivňuje české divadlo, potažmo české autory. Musím zde však již předem po bádání v různých zdrojích bohužel zmínit lítostivý fakt, že oproti dostředivému evropskému vlivu české autorství a tedy i divadelnictví ovlivňuje evropský/světový chod minimálně. Podívejme se na autory a divadelní tvůrce blíže a pod drobnohledem kritiky; onu kritiku se prosím snažme brát objektivně a konstruktivně.

## 2.1 Autoři

### 2.1.1) David Drábek (Embryo na povrchu)

David Drábek se jako dramatik a režisér výrazně prosadil po roce 1989. Předmětem jeho tvorby je především kritika společnosti, kterou odsuzuje českou mentalitu – hlavně český materialismus a konzumerství. Jeho díla ironicky a satiricky popisují českou soudobou společnost. Drábkovy hry obsahují prvky surrealismu. Téměř všechny jeho postavy jsou oběťmi medializované a zkažené společnosti. Snaží se zachytit osudy lidí tak, jak je sami prožívají, podává odpovídající obraz soudobé společnosti. Ve svých hrách převážně používá epizodickou stavbu příběhů. Literární debut absolvoval v roce 1992 v Českém deníku a následovaly dialogy v časopise Iniciály. Jeho hry publikoval nejprve časopis Svět a divadlo a později i časopis Loutkař a Reflex. Často spolupracuje s Českou televizí a od r. 2007 píše scénáře k pořadu pro děti Kabaret z maringotky. Velkým zdrojem informací je pro něj televize a film, jelikož jejich styl napodobuje a paroduje ve svých humorných textech, které pak řadí ke stěžejním tématům své dramatiky.<sup>48</sup>

V kontextu českého divadelnictví, resp. v databázi IDU se jeho jméno objevuje poprvé v r. 1993 ve spojitosti s působením v Moravském divadle v Olomouci, aby odtud pak odešel a spoluzaložil divadelní studio Hořící žirafy (dnes divadlo Tramtárie). Jeho hra "Akvabely" dostala 1. místo v dramatické soutěži o Ceny Alfréda Radoka za nejlepší původní českou a slovenskou hru roku 2003 a později rovněž ocenění Česká hra roku 2005. Inscenace v režii Vladimíra Morávka získala třetí místo v Anketě Divadelních novin.<sup>49</sup>

Jeho činnost popisují již ve své bakalářské práci "Moje cesta k dramatu" z r. 2004. Týkala se hry "Embryo čili Automobily východních Čech", která byla uvedena pod názvem "Embryo čili Silicon Baby" v ostravském divadle Petra Bezruče rovněž v r. 2004 (hrála se pouze tři měsíce): *"Samotný děj hry není příliš důležitý. Podstatná je sama výpověď přítomných postav, toho, jak se dívají na svět, někdy očima neviňátek, jindy očima zlotřilých padouchů. A do toho komplikovaná změť vztahů, konfrontace názorů, výkresy charakterů... Opravdu, všechny tyto věci působí věrohodně, postavy jsou živé, témata, kterými se zabývají, jsou aktuální, avšak celkově se jedná spíše o dílo básnické, i když není psáno ve verších, jak jsme na to u básniček*

---

<sup>48</sup> Internetová encyklopedie Wikipedia, [online] viz [http://cs.wikipedia.org/wiki/David\\_Dr%C3%A1bek](http://cs.wikipedia.org/wiki/David_Dr%C3%A1bek).

<sup>49</sup> Institut umění/Divadelní ústav, [online] viz <http://www.idu.cz>.

*zvyklí. Má osobitou poetiku, něčím možná připomínají Topolovy hry, ale to není určující. Krásný jazyk, v tom rozhodně zaujímá oproti ostatním hrám prvenství, na úkor toho se ale vytrácí dramatická smysl pro divadelní takt, stavbu. Hra postrádá jasný systém, který by v případě jeho přítomnosti znamenal minimálně výraznější počín v oblasti divadelního žánru."*<sup>50</sup>

Napsal řadu her téměř v zajetí či ve vytržení vyšínutého grafomanismu. Pozapomenutá inscenace hry "Žabikuch" v pražském Studiu Citadela z r. 2005 se stala herci neoblíbená především kvůli nejasnému financování a propadnutí grantu do rukou "nejpovolanějších" tvůrců. Přesto je text přinejmenším zajímavý. Po obcování s divadlem v Šumperku, Hradci Králové, Centrem experimentálního divadla v Brně a jinými divadly po celé republice se stává v oblíbeném Hradci jeho uměleckým šéfem. Inscenuje zde např. i hry Karla Čapka (ačkoli by se mu zřejmě rád vyrovnal, texty se stávají spíše zapomenutými aktualitkami a ne náhodou zde můžeme hovořit o spojení "embryo na povrchu", tedy o procesu jakési polovičatosti či nedokončenosti, ve kterém se svým sdělením poněkud pokulhává). Za zmínku stojí i náhled do problematiky v minulých režimech, např. ve hře "Náměstí bratří Mašínů". Přestože je jeho "hradecká kapitola" považována za významnou a povětšinou je oficiálními zdroji mimo to také nazýván guruem novodobé české dramatiky či její vůdčí osobností a realizuje se úspěšně třeba i v rozhlase, profilaci českého dramatu po r. 2004 si z pozice autora představují jinak. Leckteré pohledy na určitá témata mi totiž přijdou příliš krátkozraká s pošilháváním po uznání a respektu.

### **2.1.2) Petr (ozubené) Kolečko**

Především s nonkonformním divadlem Letí a A studiem Rubín je spjata tvorba této výraznější osobnosti, objevivší se v nové éře české dramaturgie a dramatu. Tento mladý autor zatím nemohl příliš prokázat ani potvrdit své kvality. Svou sporou tvorbou podobně jako Drábek vystupuje proti konzumerismu a snaží se vše udržet na poli (situační) komedie. Inspirován coolness dramatikou a britskými tendencemi se dotýká pro mládež jistě atraktivních témat a svůj život "mladého rozhněvaného muže" jistě nechce jen tak promarnit. Za všechny jeho doposud napsané hry uvedu anglofonní "Britney goes to Heaven", "Pornohvězdy" nebo nově "Klub autistů". Jeho tvorbu bych přirovnal k jistě

---

<sup>50</sup> ZYGMA, Jiří: *Moje cesta k dramatu*, Praha: DAMU, 2004.



zdárně ozubenému kolečku, které v soukolí divadelní mašinerie zastává přesvědčivé postoje, vzbuzující zamyšlení a odpor k hodnotám, jež jsou nám dennodenně vštěpovány médii a komerčním způsobem (anti)kulturního života. Svým lidským přístupem je zřejmě stravitelný pro řadu mladých tvůrců a divadelníků, proto byly převážně s úspěchem inscenovány jeho texty v Kladně, Ostravě či pražském experimentálním prostoru Roxy. Podílel se i na překladu jedné z her Marka Ravenhilla a některé jeho hry již byly přeloženy do cizích jazyků. Přepracoval i Euripidovu "Médeiu" nebo Wildeovu "Salome". Jelikož se jedná o zatím mladého tvůrce a jeví se mi spíše sympaticky, nerad bych nad ním vynášel jakékoli soudy. Snad by jen svou tvorbu mohl zaměřit více na kontext slovanský bez přihlížení k západoevropským vzorům (přestože je mnohdy kritizuje) a tendencí vytvářet modelovou hru.

### **2.1.3) Petr Lébl**

Vzpomeňme posmrtně a znovu dalšího divadelního tvůrce, jehož odkaz má své místo v českém divadelnictví i dlouho po jeho smrti. Jeho slavné inscenace z divadla Na zábradlí se totiž hrály v paměti herců donekonečna (jedná se o známé inscenace Čechova nebo Stroupežnického). Přesto uvedu i méně známé odkazy na jeho tvorbu. Národní divadlo v Brně uvedlo v r. 2008 jeho překlad hry Jeana Geneta "Služky" a v tomtéž roce byla v nakladatelství Host vydána kniha Radky Denemarkové *Smrt, nebudeš se báti aneb příběh Petra Lébla*, která mimojiné získala v roce 2009 cenu Magnesia Litera za publicistiku. Jeho bohatý odkaz v české režii, scénografii i kostýmnictví je tedy patrný dodnes.

### **2.1.4) Vladimír Morávek ("kdo maže, ten jede")**

To by se dalo říci i o dalším významném a velice plodném tvůrci, který stejně jako začínající Kolečko plní funkci hodně naolejovaného aparátu, jenž vnáší do konvencemi opředeného českého divadelnictví tah a zároveň švih. Pokud jdete do divadla na některou z jeho inscenací, rozhodně poznáte jeho stopy, mezi které patří neotřelá a dlouhotrvající

spolupráce s herci, typické používání scénografických prostředků (figurují zde zejména barvy jako černá, bílá a červená) a v poslední době i nemalý zásah do původního dramatického textu. Uvedl jsem ho záměrně mezi autory, protože ačkoli sám v podstatě nenapsal celovečerní drama (což je škoda), jeho dramaturgické ambice v textech vybočují ze samotné režijní koncepce a dodávají jí tak svébytný autorský přesah. Svědectvím jsou jeho výrazné inscenace textů od A. P. Čechova a dalších nejen ruských autorů nebo jeho "předělavky" Shakespeara. Jeho tvorba je spjata především s domácím Brnem a zdejším Centrem experimentálního divadla, avšak působil i v Hradci Králové nebo s nejkamennějšími divadly v Praze. Jeho dramatický i dramaturgický rukopis zaručeně poznáte; výraznými adaptacemi bych se ho nebál přirovnat k scénickým kolážím Roberta Wilsona.

### **2.1.5) Jan Antonín Pitínský (v Pitínského ulici)**

Trojlístek nejvýznamnějších režisérů a zároveň částečných autorů či dramaturgů doby nedávno minulé uzavírá J. A. Pitínský. Ten se cítí doma především v Luhačovicích, ve Zlíně, Uherském Hradišti a potažmo v Ostravě (v internetových zdrojích se objevuje i Brno nebo Praha). Herci ho považují za živou ikonu a chovají k němu neskrývaný respekt vzhledem k jeho skromnosti a pokoře. Za svou práci byl již několikrát oceněn Cenou Alfréda Radoka a v říjnu 2007 též cenou Ministerstva kultury ČR. Jeho sporý fond vlastních divadelních her není příliš důležitý (snad až vyjma sociálního dramatu "Matka", označovaného jako enigmatický text, nebo textu "Pokojíček", který má svou specifickou kafkovskou atmosféru), o to je pak cennější stejně jako v případě Morávka jeho podíl autorství v jednotlivých režijních projektech. V r. 2011 např. inscenoval stále příliš nedocenenou hru "Konec masopustu" od Josefa Topola, při níž se v Národním divadle v Praze představila řada žijících hereckých osobností.

## **2.1.6) Jan Nebeský + Egon Tobiáš ("vidím město veliké..")**

Poněkud větší očekávání, která nebyla do puntíku naplněna, se tvořila kolem dalšího výrazného režiséra Jana Nebeského, který úzce spolupracuje s dramatikem a spisovatelem Egonem Tobiášem a který pracuje téměř výlučně pro městská divadla pražská (Divadlo v Dlouhé, Pražské komorní divadlo ad.). Jeho režie jsou stejně jako v předchozích třech případech velmi specifické, ale nikoli zdaleka vyhraněné a dovedené do svého zdárného sdělného konce. Divák se tak může lehce stát, že prostě nenajde ten správný klíč, aby záměry režiséra rozšifroval. Lépe řečeno: přijde mi, že z toho není cítit opravdová láska k divadlu a že autorský tandem se zřejmě v zrcadle čtyř stěn prostě nenašel (je to samozřejmě jen otázka vkusu a míry pochopení).. Z režijního vedení a výsledných inscenací tak vyvstává řada otazníků, stejně jako z dramatické tvorby Egona Tobiáše, ve které jsou určité pózy důležitější než samo sdělení. Trpící postavy svázané v problému existence mají sice dramatický přesah, nic nového však svou "troškou do mlýna" nepřinesou. Přetrvává tak prázdný dramatický tah s křečovitou snahou o humor, který je utrpením nejen pro herce, ale leckdy i pro diváka. Řeč je zde například o adaptaci hry Henrika Ibsena "Když my mrtví procítáme", uvedená jako "Arnie má problém". Vzhledem k tomu, že tandem působí především v Praze, má samozřejmě možnost spolupracovat s výraznými hereckými osobnostmi, což přidává na puncu, efektnosti a oblíbenosti jednotlivých inscenací.

## **2.1.7) Egon Bondy (agent 007)**

Ohlédněme se posmrtně za jiným, částečně divadelním tvůrcem a jinak spisovatelem, který také nepřímo ovlivnil chod českého divadla. V r. 2007 byl Národním divadlem v Praze (snad na počest jeho smrti) inscenován projekt "Bouda Bondy" skládající se hned z několika jeho her. Byl trnem v oku oběma režimům, které vystřídaly hned několik extrémů – byla to prostě osobnost, za každou cenu a v každé době "nepohodlná" a věčně nespokojená. Z jeho předlohy částečně vyšel i projekt "Tartuffe Games", inscenovaný v r. 2009 v divadle Na zábradlí nebo se vycházelo také i z jeho básní pro texty písní v již zmiňované kontroverzní inscenaci "Renata Kalenská, Lidové noviny" z r. 2005. Jeho

pozitivní vztah k divadlu a dopad na jeho dramaturgii byl celoživotní a intenzivní, žel, díky jeho protirežimním aktivitám značně omezený.

### **2.1.8) Lenka Lagronová**

Víceméně jednoslovné a výmluvné názvy jsou charakteristické pro dramatické dílo Lenky Lagronové. Kromě toho, že složila řeholní slib, se považuje za dramatičku. Poněvadž se na českém poli divadla ženy jako autorky objevují spíše zřídka (nezmiňuji se zde o Ivě Volánkové, Ivě Peřinové nebo Ivě Klestilové), ve stále maskulinním prostředí se něžnější pohlaví prosazuje spíše jako dramaturg nebo režisér. Hry Lenky Lagronové jsou tak trochu jako výkřiky do tmy, ve kterých se částečně pokřivené vidění světa vyplývající ze zklamání pod rouškou čistoty a naivity, surrealismu, poetismu či existencialismu nabízí řada otázek bez toho, aniž by na ně byly nalezeny určité odpovědi. Její tvorba tak přesto, že je uváděna i v zahraničí, zůstává otazníkem poněkud marně vneseným do vzduchu. Své ženské publikum, a to zejména to pátrající po citové problematice, si však jistě najde. V její tvorbě jde totiž více o duchovní rozměr, který není možno pojmout v divadle komplexně a tak, aby byl pochopen celoplošně.

### **2.1.9) Patrik Ouředník**

Po boku známějšího Milana Kundery se v rámci francouzsko-českého kontextu víceméně nepravidelně objevuje ve spojitosti s divadlem i jméno Patrika Ouředníka. Pro činohru Národního divadla přeložil např. dílo Jeana Paula Sartra "Špinavé ruce" a od r. 2011 se v Národním divadle v Brně hraje velice úspěšně zdramatizovaný přepis jeho nejpopulárnějšího díla "Europeana" (známější také jako "Stručné dějiny dvacátého věku"). Předloha byla publikována ve třiatvaceti jazycích a stala se tak nejpřekládanější českou knihou po roce 1989. Napsal také divadelní hru "Dnes a pozítří".

## 2.1.10) Miroslav Krobot

Rád bych zde zmínil z jistého pohledu i poněkud nevyrovnanou tvorbu Miroslava Kroboty. Jeho působení je svědectvím, že i "na stará kolena" se může stát tvůrce populární, viz jeho nové angažmá v roli herce a jeho ocenění. Svůj talent tak uplatnil znám širě sice později, zato však s noblesou, nonšalancí a skutečnou opravdovostí. Do jisté doby na sebe tento tvůrce příliš neupozorňoval, byť byly některé z jeho inscenací mírně nekonvenční a zasloužil se také o řadu dramaturgických úprav. V současnosti vede úspěšně další z oblíbených souborů Dejvického divadla.

Zde je pohled na jeho hru "Sirup" z r. 2004:

*"Hra je příběhem 'obyčejného' obchodníka Knoblocha, který produkuje svůj zázračný lektvar s léčivými bylinkami, a o tom, jak úspěšně zvládá nevěru a vztahy s ještě dalšíma dvěma milenkami... Tečku autor vidí v tom, že nechá na scéně přivést blíže neidentifikovatelnou katastrofu (jakýsi deus ex machina).*

*Jak se hra chová, tváří, je stejně jednoduchá a prostá v interpretaci a v tom, jak by se s ní dalo pracovat. Nina Vangeli v jednom ze svých komentářů k soutěži o nejlepší českou hru v časopise Svět a divadlo<sup>51</sup> uvedla, že když prý nechá dramatik zakončit hru tak, že přijde nějaká věc nečekaně, seshora, je to prý špatná hra. Autor ve hře opravdu nenabízí mnoho možností, je jen jeho čistým subjektivním pohledem (třeba na problém zahýbání... Jestlipak i autorovi tak beztretně prochází nevěra?)"<sup>52</sup>*

## 2.1.11) Petr Zelenka (příchuť šílence)

To by se určitě nedalo říct o Krobotově spřízněném tvůrci Petrovi Zelenkovi, který je známý více jako filmař a scénárista, aniž by to jistě jeho také významnou divadelní tvorbu jakkoli diskreditovalo. V jistém smyslu je to génius a do svých divadelních her přenáší svůj vlastní niterný a bohatý svět. Ostatně, než byly zfilmovány jeho "Příběhy obyčejného šílenství", hrály se dlouho v divadle: a kdo je viděl, potvrdí vám, že divadelní inscenace a

---

<sup>51</sup> VANGELI, Nina: *Svět a divadlo* (Praha, cca 1995-1999, ztraceno, není v archivaci).

<sup>52</sup> ZYGMA, Jiří: *Moje cesta k dramatu*, Praha: DAMU, 2004.

život kolem ní byla zkrátka živelnější a výmluvnější. Sklidil s ní úspěch rovněž v zahraničí, a to zejména v zemích Visegrádské čtyřky; napsal také další jistě zajímavou hru "Teremin" a z poslední jeho tvorby jmenujme "Ohrožené druhy". Jeho soukromé pohledy na umění i tvůrce jsou značně distanční, a i proto se (snad ze strachu ze zklamání nebo nepochopení) brání intenzivnější spolupráci s divadlem, která by jistě jeho existenci ještě více obohatila.

### **2.1.12) David Jařab**

Pokud bychom se ještě vrátili k již neexistujícímu Pražskému komornímu divadlu (známému více pod názvem "Divadlo Komédie"), tak bychom také v jeho souvislosti jistě neopomenuli jméno Davida Jařaba, který se stejně jako Zelenka snaží prosadit i ve filmu. Významně se rovněž podílel na autorské úpravě světových významných ne/divadelních textů a z jeho tvorby jmenujme např. "Žižkov", "Karlovo náměstí" nebo "Zajatci". Texty jsou hodně specifické a spjaté přímo s tvorbou divadla Komédie. Otázkou tedy je, zda mají šanci přežít i v jiném divadle, které tak necharakterizuje jako toto podhoubí jeho tvorby.

### **2.1.13) Přemysl Rut (autorské "nečtení")**

Především s historickými tématy a tvorbou Ivana Vyskočila, autora ne-divadla, je spjata i literární působení Přemysla Ruta, který v současnosti vede Katedru autorské tvorby na pražské DAMU, kde je základním smyslem výuky a jejím posláním tzv. "dialogické jednání". Jeho texty, zčásti postavené na reálných historických faktech a filozofické rozpravě, však asi osloví jen specifickou a malou část publika. V jakémsi obrozeneckém duchu spolupracuje i s rozhlasem a vzhledem k minoritně zaměřeným tématům (kromě dějinného kontextu v podstatě nic jiného nesdělujícím) jeho textům uděluji přídomek "nečtené".

## 2.1.14) Jan Vedral

S historismem, archaismem a eklektickými odkazy v rámci zralé postmoderny je spjata i literární tvorba jinak spíše dramaturga Jana Vedrala. Podobně jako Rut klade spoustu otázek (i v rámci svého pedagogického působení – také na DAMU) a očekává uspokojivé odpovědi plné zamyšlení a neprvoplánového úsudku. Jeho divadelní adaptace i dramaturgické úpravy jsou tak značně hluboké a odkazují k širším vědomostem a povědomí, což může diváka leckdy unavovat (postrádá např. spontánní humor, resp. jeho humor je značně intelektuální, takže pokud se v dané problematice nevyznáte, prostě se nezasmějete).

## 2.1.15) Michal Lang

Dalším významným režisérem, ko-autorem a příležitostným dramatikem je Michal Lang, jehož jméno je nejčastěji spojováno s pražským Švandovým divadlem. Připomenu zde znovu jeho hru "Hadí klubko", kterou jsem v r. 2004 vyhodnotil na rozdíl od poroty soutěže o cenu Alfréda Radoka pro české drama jako nejlepší, protože má výrazný divadelní tah a zkrátka se v ní stále něco děje:

*„Děj hry je značně komplikovaný, neboť přikládá na dějové záležitosti pohled z různých úhlů. Divák proto může být až do posledního okamžiku náležitě zmaten, právě kvůli zmíněnému relativismu, ale rozhodně to není mínus, poněvadž hra je srovnatelná s dobovými filmovými produkcemi postmoderními, obsahující navíc prvky absurdního dramatu.*

*‘Stavba dramatu’ (až u tohoto díla mám pocit, že šlo skutečně o drama) je skutečně hodna zastavení. Podobně jako ve filmech od Tykwera nebo Almódóvara autor nechává nazírat různé situace několika výklady nehledě na časovou posloupnost. Děj se proto chvíli odehrává retrospektivně, na konci dokonce s takovým spádem a s takovými obměnami v jednání postav a v jejich přístupech k témuž problému, že je skoro až nepopsatelné, o co se v daných situacích jedná, na čí straně je pravda a jaké by mohlo být konečné rozuzlení. Možná je někde této zmatenosti až přespříliš, ale myslím, že tyto nejasnosti vyřeší realizace, která může dramatické přelomy, zdánlivě chaotické, podpořit a zvýraznit. Pár výhrad mám ke konci, který se jeví jako nedobře odhadnutý finiš, během něhož se odehraje spousta věcí, jen ne*

uspokojivá katarze. Co je ale rozhodně zarážející a stresující, je fakt, že přežívají dva vrazi, dva teroristi, kteří jsou spolupodílňky svých činů – pokud se na hru díváme tak, že Vlasta je skutečně obávaná teroristka, nikoli Hýlova bývalá žena, kterou měl podle policisty Veselejšího zavraždit (Vlasta by byla tedy na konci jen přízrak, který byl ve vyšetřování za nejasných okolností předveden). Záleží tedy na výkladu druhého tvůrce, režiséra inscenace. Teprve ten ukáže, kdo kým je a jak se dá celá hra interpretovat. To bych bral rozhodně jako pozitivní záležitost, neboť ne všechny hry nabízejí způsob interpretace z vícera hledisek. Zajímavý a za zmínku také stojí složitý vztah Vlasty a Hýla, kteří se v danou chvíli tak nenávidí za svou minulost a za své prohřešky (Hýl měl jako agent zavraždit Gretina milence, ona zase na oplátku jeho ženu Vlastu), že se musí pomilovat. Ani tento rozporuplný vztah vášní plné nenávisti se nedá v soudobých hrách jen tak vysledovat. Proto je třeba, aby byla taková dramata s velkým D čtena a produkována.

Přes všechna pozitiva tohoto textu nemůžu s jistotou totéž říci o inscenaci, kterou jsem viděl ve Švandově divadle (premiéra zhruba duben – květen 2002, režie Michal Lang, tedy autor). Výkony mužské části ansámblu byly tak přepjaté a nepřírozené, až jsem dostal pocit, že nejde o herce, kteří by autorovy myšlenky převzali a předali nějakým způsobem publiku, ale že jde o pouhé deklamátory. Ani režijně nebyla inscenace dosti překvapivá. Čpěla zažitými konvencemi, jen s tím rozdílem, že interpretovala neobvyklý text, který v rámci celku zaujímal dominantní postavení. Ačkoli tedy mělo toto představení spoustu záporů, text je zastínil, čímž potvrdil svou kvalitu. Snad se podaří nějakému jinému režisérovi než samu autorovi (tento postup je většinou zrádný) učinit z dílka dílo vyvážené, překvapivé jak v hereckých výkonech, tak třeba i ve scénografii."

Inu, ne vždy se spojení režisér-dramatik v téže osobě vyplatí. Lang je skutečně spíše příležitostný dramatik a z mého pohledu je to opravdu škoda, že nepíše více (naposledy hra "Dávníkové").<sup>53</sup>

### 2.1.16) Roman Sikora

Plodnějším autorem v pravém slova smyslu je aktivně píšící dramatik Roman Sikora. V jeho díle je bezesporu cítit atmosféra syrového severu moravskoslezského kraje, odkud pochází. Měl v souvislosti s jeho láskou-divadlem nešťastný osud, a také proto spolupracoval

---

<sup>53</sup> ZYGMA, Jiří: *Moje cesta k dramatu*, Praha: DAMU, 2004.



s divadlem spíše nepravidelně. Zajímavé byly jeho inscenace "Opory společnosti", "Smetení Antigony" nebo "Zpověď masochisty". Považuji jeho texty za značně autobiografické; je v nich cítit jakási zakomplexovanost a neurčitý, nevyhraněný postoj ke světu a pohled na něj. Ačkoli to autor popírá, silně jeho hry připomínají tvorbu Václava Havla, ať již svou absurditou či intelektuálním humorem. Poněvadž je jeho humor velice drsný, tvrdý a plný ironie, dostává se do konfliktu s jemnějším divákem i konzervativními tvůrci. A ačkoli jsou jeho hry veskrze aktuální, v jistém slova smyslu je považuji za přežitek minulého režimu, resp. reakci na minulost v rámci jinotajných obrazů a "nesrovnání se" se současnou realitou s odkazy na subjektivní neporozumění. Tvůrce zřejmě bude velice nešťastný a únik ke psavosti bude zřejmě jeho jediným smyslem, což je z jeho textů cítit rovněž. Aktivně překládá hry z polštiny.

### **2.1.17) Jiří Pokorný (zběsilost v srdci)**

Jiným režisérem a zároveň příležitostným tvůrcem divadelních dramát je Jiří Pokorný. Jeho pisatelské aktivity byly zprvu ovlivněny vlnou "coolness" v jakési surovosti a nedokončenosti. Byl také oceněn za hru "Odpočívej v pokoji" nebo za text "Taťka střílí góly" a od té doby pracuje pro divadlo jako autor nepravidelně, tu a tam s většími či menšími kompromisy. Pamatuji si ho jako zběsilého tvůrce, který nikdy na nic nemá čas a je poháněn vlnou nespokojenosti. I proto jsou jeho hry i režie zajímavé, přestože asi budou za pár let nepochopitelné.

### **2.1.18) Arnošt Goldflam (biletář na potkání)**

Nemohli bychom se tu nezmínit o specifické osobnosti, kterou jako autora, herce a jinak veřejně činného tvůrce každý zná. Působí (jak jinak) především v domácím Brně a jeho smysl pro humor s příchutí judaismu rozesmívá alespoň ty, kteří ho mají rádi. Proto se také inscenace jeho hry "Doma u Hitlerů" stala částečně kultovní a objela v uchopení rozličných tvůrců téměř celou republiku. Dělá si "srandu" z obyčejných lidí, divadla a jeho článků ("Dámská šatna", "Biletářka", "Ředitelská lóže") a jeho ladění je blízké satíře divadla Járy

Cimrmana (o tvůrcích tvořících kroužek tohoto nezapomenutelného a specifického druhu divadla se v této práci nezmiňuji).

Goldflam velice trefně rýsuje protichůdné charaktery postav, nebojí se ani rýmů či verše. Nejvýznamnější je samozřejmě jeho působení v éře před r. 1989 v souvislosti s brněnským HaDivadlem.

### **2.1.19) Jaroslav Vostrý (ostrá komedie)**

Je zajímavé, že s někým je článek jeho tvorby spjatý celý život. Platí to pro Jaroslava Vostrého v souvislosti s jeho hrou "Tři v tom", ačkoli již nic jiného nenapsal – pomineme-li tedy jeho četné transkripce, dramaturgie, adaptace a jiné teatrologické práce, související s jeho neustálým působením na DAMU. Hra se hrála s úspěchem snad ve všech divadlech v republice a je také přeložena do několika světových jazyků. A hraje se dodnes. V podstatě jde o klasickou komedii dell'arte adaptovanou na dnešní poměry (napsaná ale již v r. 1978, takže jde o situační komedii/frašku, kterou známe třeba z Menzelových filmů). Ve svých adaptacích se jinak věnuje vážným tématům a klasické literatuře a pro české divadlo je významná jeho práce zejména na poli dramaturgie, byť výkladově rovněž klasické.

### **2.1.20) Jan Kraus (nahniličko státu dánského)**

Další úspěšná komedie, která se hrála léta, je z pera příležitostného spisovatele Jana Krause. A vznikla přitom dávno předtím, než se její autor stal mediálně známým. Patří to opravdu k tomu nejlepšímu, co mohlo divadlo dostat jako dar v minulých letech. Přestože se již dnes hra nehraje, je i nadále známá svou ironií a výsměšným pohledem na českou společnost, což se stalo pro autora předlohou posléze typické i v jeho mediálním fungování. Jan Kraus je zkrátka na roztrhání. Pokud napíše další komedii, určitě se znovu zasmějeme.. Autorsky tak ovlivňuje divadlo nepřímo i nadále alespoň svým osobitým herectvím..

### **2.1.21) Karel Kraus**

Nositelem stejného příjmení je i významný dramaturg Karel Kraus, jehož jméno souvisí především s Otomarem Krejčou a jejich divadlem Za branou. Jeho překlady a dramaturgické úpravy vesměs klasických děl světové literatury a dramatu se dodnes pokládají za jedny z nejlepších, a proto je význam jeho jména nepopíratelný i v kontextu dnešního divadla, přestože již dosáhl pokročilého věku a s divadlem již aktivně nespolupracuje.

### **2.1.22) Pavel Trtílek**

Méně známým, avšak vysoce uznávaným, překládaným a oceňovaným autorem je Pavel Trtílek, absolvent dramaturgie na JAMU v Brně, kde převážně působí i dnes. Sám aktivně překládá významné autory z francouzštiny a z jeho her jsou nejznámější "Poslední večeře", "Čingischán", "Sestřičky", "Modelky" nebo naposledy "Večer umělců". Je autorem rozhlasové hry "Ave Maria" a obdržel několik nejen českých ocenění.

### **2.1.23) Miroslav Bambušek**

Nejen v databázi Institutu umění/Divadelního ústavu se od r. 2001 objevuje jméno tohoto autora, jehož hra "Písek" byla přeložena např. do angličtiny nebo srbochorvatštiny, jiná hra se pyšní třeba kuriózním překladem do východoslovenského nářečí. O autorovi toho zatím moc nenajdeme (zřejmě zatím neprahne po světské slávě), ale jeho jméno se tu a tam objeví v souvislosti zejména s pražskými divadly. Jeho hra "Česká válka" byla oceněna také v Nadaci Alfréda Radoka.

(Zdrojem pro čerpání informací o všech autorech byl *Institut umění/Divadelní ústav*, viz <http://www.idu.cz> a *internetová encyklopedie Wikipedia*, viz <http://www.wikipedia.cz> a časopis Svět a divadlo, divadelní periodikum.)

## 2.1.24) Další tvůrci

Na někoho jsem zapomněl? Někoho zde postrádáte? Jak jinak! S dnešním divadlem je spjata samozřejmě celá řada jiných tvůrců, kteří se intenzivně nebo s výlukami věnují divadlu autorsky, dramaturgicky nebo režijně a jejich zásah do divadla je znát. Současné umělecké vysoké i střední školy plodí množství umělců a absolvování výuky v těchto institucích je stále velmi populární, neboť pohybovat se kolem divadla mělo vždy příchut' čehosi cizokrajného a lákavého. Opomenul jsem tak řadu hvězdiček, které v kontextu divadelního nadšení vtrhnou na prkna s dočasným povědomím o jejich tvorbě, zatímco nezastavitelný vlak původní české i světové tvorby jede dál bez toho, aniž by se jich ptal, zda to myslí skutečně vážně a jestli si své působení nechtějí raději rozmyslet. Tu je pak potká a osloví něco jiného, zklamou je vztahy, nedostatek příležitostí, konkurence, některé strhne i dočasná sláva, jiní se bez ustání snaží přesvědčovat o svých kvalitách, přestože je semele onen vlak bezvýznamnosti. Kdo chce, nastoupí si a jede dál, nepotřebuje k tomu nějakou školu nebo instituci.

Snažil jsem se vyjmenovat alespoň ty nejdůležitější a obecně platné osobnosti spjaté s fenoménem dramaturgie, režie a autorství, které se snaží běh divadla v českém kontextu ovlivňovat vytrvale; pakliže jsem na někoho zapomněl (a jsou i tací, které jsem opomenul záměrně!; alespoň za zmínku však jistě ještě stojí Milan Uhde nebo Miloš Štědroň, Ladislav Smoček, Ivan Vyskočil či Karel Steigerwald nebo neopomenutelná tradice cimrmanovského divadla Ladislava Smoljaka a Zdeňka Svěráka ve spolupráci s jinými autory), velice se omlouvám. Samozřejmě není v možnostech této práce zaměřit se podrobněji na oblastní tvorbu, která je (naštěstí!) méně ovlivněná cizojazyčnými tendencemi a vlivy. Ty, co jsem zde uvedl jako autory, skutečně považuji za autory důležité, byť se mohou cítit více jako režiséři nebo dramaturgové a byť s jejich tvorbou nesouhlasím nebo mi není ideově blízka. S jevem "divadlo" jsou samozřejmě více než kde jinde spjaté vztahy, které mohou ovlivnit jejich další fungování a jejich dobrou či špatnou pověst. Co je však typické méně nebo více pro všechny autory, nad kterými jsem se zamyslel, je dle mého:

## 2.2) Komplex nevyhraněnosti

Pakliže bychom vlastnost nevyhraněnosti nazvali jistým komplexem, je to, co chybí českému divadlu a jeho autorství od jeho prvopočátku (tedy v novodobých dějinách prvopočátek chápeme jako sametovou revoluci, odtržení od Slovenska a nově vstup do EU), právě nevyhraněnost.

Protože je to pojmenování velmi obecné, pokusme se ho přiblížit. Nejvýraznější současné české texty nepostrádají sdělení, které je mezi řádky někde řečeno a které může při realizaci předat sám autor, režisér nebo herci. Absenční je totiž sám postoj, a to autorův, který se tak nebo onak se současným světem ztotožňuje nebo konfrontuje. Nestačí tedy jednotlivá sdělení podat obsahově a v deskripci těch či oněch tendencí. Je třeba zaujmout k věci určité stanovisko, postoj. Ačkoli jsou např. inscenace divadla Letí, které se specializuje na uvádění soudobých českých a zahraničních textů (v jejich tématicce můžeme najít leccos společného), velmi výrazné a téměř vyzývají k zaujetí určitého postoje, stanovisko, o kterém je tu řeč a které mám na mysli, vlastně postrádají. To platí i pro nonkonformní divadla brněnská (např. Buran Teatr nebo Divadlo Feste), která se podobně jako divadlo Letí a jiná pražská divadla zaměřená na soudobou dramaturgii snaží o jisté výzvy prostřednictvím přejímání zejm. západních vzorů. V nizozemské a především britské dramatické tak můžeme sice nalézt prvky, které mohou tuzemskou tvorbu ovlivňovat, ale jejich sdělení by se neměla stávat klíčovými pro proces tvorby v slovanském kontextu, kde hraje více než kde jinde hlavní roli duše (a její utrpení), vztahy a soukolí systému ovlivňovaného přejímanými tendencemi. Hlavními představiteli onoho sdělení se tak může stát bezesporu zajímavá forma nebo přímo zaobalené sdělení ochuzené právě o postoje. Říká se: co je hezké, to je české. Ale je to současné divadlo zaměřené právě na přejímání vzorců západní dramatiky vlastně hezké? Je to opravdu to, co chceme slyšet, aby to, co vidíme, bylo sděleno? Pro malý český rybník je to dle mého názoru jen to, co by mohlo být oním chtěním a očekáváním.

Proto beru v úhrnu současné české divadlo (které tady nezaměřuji hledáčkem na oblastní, tedy národnější a uvědomělejší formu) jako divadlo bez postoje.

Rád bych zde zdůraznil také fakt, že ač se často divadlo rádo inspiruje především anglofonními zeměmi, chybí mi zde náhled např. do současné řecké, francouzské, italské či španělské dramatiky. V adaptaci francouzských her jsme se zasekli někde na existenciálních a absurdních dramatech, v Itálii převážně na komedii dell'arte (až na pár

výjimek spjatých se jmény jako Luigi Pirandello nebo Dario Fo - v příloze se např. zmiňují o nedávné italské vlně "hnutí kanibalistů", která není nesrovnatelná s oblíbenou vlnou coolness dramatiky), Řecko zpravidla "odbýváme" tituly velkých antických tragédií, což se týká i Španělska v případě tragických či komediálních her z období zlatého věku (vyjma Federica Garcíe Lorcy). Dokládá to např. i databáze uváděných světových her a jejich publikování v obsahu časopisu Svět a divadlo (např. za r. 2010)<sup>54</sup>. Tyto jazykové oblasti v kontextu evropského divadla ve své historii rovněž velice významně ovlivnily chod "společného jmění", jak deklaruje nejen EU, ale také knihy o respektovaných dějinách světového dědictví v oblasti divadla. A upřímně pochybuji, že by v těchto zemích nebyli tvůrci, kteří by nemohli zúžený a úzkoprofilový dramaturgický pohled na zahraniční divadlo změnit realizacemi soudobých "velkých" dramát, ať tragédií nebo komedií. Z daných zemí se k nám tak dostává i do oblastních divadel jen malé procento velkých světových děl, jejichž významnost již byla dávno vyrovnána, ne-li překonána. Ačkoli se některé programy EU specializují i na překlady původních literárních děl z oblasti divadla s podtitulem evropské kulturní integrace, málo financí se ve finále sežene na jejich realizaci. Jiný problém je s dramaty ze zemí bývalého východního bloku, a to pak zejména s tituly z Maďarska, Bulharska, Rumunska, států bývalé Jugoslávie nebo států bývalé SSSR.

## 2.3) České drama v Evropě

V širším kontextu evropské dramatiky se česká jména objevují zřídka. V předchozích kapitolách jsem naznačil jména jako Petr Kolečko, Lenka Lagronová, Patrik Ouředník, Petr Zelenka nebo Miroslav Bambušek (v minimální míře se jedná alespoň o překlady do cizích jazyků, v ještě menší míře pak o cizojazyčné inscenace, a to převážně v sousedních zemích). Např. Pavel Trtílek obdržel za hru "Pět set milionů Číňanů míří na západ hledat si nevěsty" v r. 2010 italskou cenu Lago Gerundo v kategorii současné evropské drama. Zde bych rád zdůraznil, že zejména na poli dramatiky je udílení cen (včetně té nejznámější české) neobjektivní a jejich význam více než zkreslený, resp. nevypovídá nic o kvalitě díla ani o jeho čtenosti či uváděnosti. Z tuzemských autorů si v rámci "vynesení nové české energie a ducha" vedl nejlépe zatím asi Petr Zelenka, jehož "Příběhy obyčejného šílenství" byly

---

<sup>54</sup> Kolektiv autorů: *Svět a divadlo*, obsah za r. 2010, dostupné [online] viz <http://www.svetadivadlo.cz/cz/ke-stazeni/sad%20obsah>.

vedeny hned v několika evropských metropolích, a to ve Varšavě, Budapešti a Lublani. V literárních a divadelních agenturách již najdeme přeložených textů trochu více.

Pokud se vrátíme k problematice EU a zásadám volného obchodu, otevřené hranice českým tvůrcům zatím však příliš nepomáhají; dalo by se říci, že pod nátlakem cizích vlivů spíš i škodí. Na západ (myslím zde např. Velkou Británii, Francii, Německo, či Itálii) se tak většinou dostane jako autor opravdu jen málokdo a musí v cizí zemi nějakou dobu i žít, aby se prosadil (to se např. týká Patrika Ouředníka). Ustálit se v Evropě na "trhu" soudobé dramatiky je tak velice nesnadné a z novodobých jmen je znám snad jen Václav Havel, a to ještě jako signatář či politik. To je ale problém dějinné české dramatiky již delší dobu; bohužel jsme se ani za dob národního obrození nestali na cizích jevištích uváděnými, obdivovanými či ctěnými. Přestože pak na celý svět na světových jevištích za všechny zapůsobil Karel Čapek, nepodařilo se nám nikdy smůlu českého divadla a jeho "malost" prolomit. S tím souvisí dle mého názoru i zmíněný "komplex nevyhraněnosti", který českou tvorbu příliš nevyomezuje a necharakterizuje a nemá ji tudíž čím prosadit. O to více je české divadlo důležité pro nás samotné. Znamějšší jsou tak v Evropě či Americe spíš jen české filmy z devadesátých let, a to opět také díky Petru Zelenkovi nebo Zdeňku Svěrákovi, ve kterých jsou soudobé či nedávno minulé tendence nazírány z nového úhlu pohledu a mají tak zahraničnímu divákovi co sdělit a o něčem vypovídají.

## 2.4) Evropské drama v Česku

Pakliže bychom se ztotožnili s faktem, že to, co se k nám doveze ze Slovenska, považujeme za export v rámci Evropy, pak bychom jistě narazili na texty Viliama Klimáčka, který tak se svými hrami drží v Česko-Slovensku primát a doslova bohužel i monopol. Nechci se zde zabývat kvalitou jeho textů – výmluvná budiž skutečnost, že nad rámec česko-slovenských vztahů se ani tomuto autorovi nepodařilo prosadit se v zahraničí. Zároveň je neutěšivé, jak málo soudobých zahraničních jmen se objevuje v jednotlivých nakladatelstvích pro vydávání divadelních her. Zmíním zde dvě nejvýznamnější, a to znovu časopis Svět a divadlo a Institut umění/Divadelní ústav. V aktualizovaném soupisu dramatických textů, publikovaných vesměs v prvním českém vydání časopisem Svět a divadlo mezi léty

1990 – 2011<sup>55</sup> kupodivu mnoho her nenajdeme. Mimo to se zde některá jména často opakují. Odkazuji tak znovu na kapitolu 2.2, svědčící o jistém "záseku" jednotlivých národních identit ve vnímání soudobého zahraničního divadla z českého pohledu. Thomas Bernhard, Elfriede Jelinek, Werner Schwab či Peter Handke jakožto zástupci soudobého rakouského divadla jsou tak světlou výjimkou, stejně jako notně zastupovaní autoři z kulturně blízkého Polska. Horší už to bude vzhledem k velikosti národa s Němci. Vedou jména jako Marius von Mayenburg nebo Švýcar Urs Widmer. Surovost či syrovost německého divadla je z velké části stejně tak ovlivněná neonaturalistickou vlnou. Specifické místo zde zaujímá soudobá severská dramatika, která sice opomíjena není, avšak nemá jasného divadelního vůdce. Nejpopulárnější je samozřejmě již zmíněná vlna soudobého britského a nizozemského divadla, ve které je autorů spousta a jejichž výčet by zabral samostatnou kapitolu. Z Maďarů vede George Tabori, Zoltán Egressy nebo Péter Esterházy. Neslavné je to, jak jsem již zminil, s představiteli soudobého řeckého, italského, francouzského či španělského divadla (nejinak jsou na tom Bulhaři a Rumuni atd.). V uvedené databázi za poslední léta se až na pár nevýrazných francouzských jmen neobjevuje takřka nic. Špatná situace je i kolem divadelní edice, kterou má na starosti Institut umění/Divadelní ústav. Přestože čas od času podporuje překlady soudobých děl v rámci jednotlivých kulturních programů/cizojazyčných výměn v rámci EU, scénářů a divadelních her je vydáváno čím dál méně a za stále menší podpory. O něco lépe je na tom s databází soudobých divadelních textů divadelní agentura DILIA<sup>56</sup> nebo Aura-pont<sup>57</sup>, kde je zájem o mezinárodní kooperaci vzhledem k možnostem většího zahraničního divadelního trhu větší. Texty však dnes vydávají obě tyto agentury zřídka a jsou odkázány na bulletiny či věstníky se sporými synopsemi her. Velkou roli v tomto hraje i centralizovaná pozice Prahy, protože v knihkupectvích Brna či Ostravy na divadelní literaturu (konkrétně dramata) takřka nenarazíte.

## 2.5) Náhled do divadelní dílny

Pokusím se zde také o velmi stručný výpis činnosti některých divadel, jak jsem se snažil vypsát je pro laika jako recenzent pro internetový server [www.dobrapovest.cz](http://www.dobrapovest.cz). Jde o výběr

---

<sup>55</sup> Kolektiv autorů: *Svět a divadlo*, dramatické texty, dostupné [online] na <http://www.svetadivadlo.cz/cz/ke-stazeni/dramaticke-texty>.

<sup>56</sup> DILIA, divadelní a literární agentura, [online] viz <http://dilia.cz/zastupovani-autori>.

<sup>57</sup> Aura-pont, divadelní a literární agentura, [online] viz <http://www.aura-pont.cz/Klienti-P5.html>.



čistě náhodný a zdaleka nejde o komplexní výkaz jejich jinak jistě bohubilé činnosti. Naopak: úkolem bylo popsat jejich aktivitu v krátkosti, pro nezasvěcené do divadelní problematiky a pod drobnohledem kritiky. Těchto pár divadel bylo tedy spíše vybráno jen proto, že jejich činnost sleduji pravidelně po několik let. V žádném případě to hlouběji nesouvisí s jejich aktivitou, která může být pro jiného návštěvníka jinak významná. Ke každému článku o divadle pak také patří v krátkosti vyzvednutí jeho hlavních kladů a záporů. Nekladu si zde za cíl popsat podrobněji a na konkrétních příkladech dramaturgie jednotlivých stánků, která by jistě ve všech případech stála za povšimnutí.

### **2.5.1) Divadlo Na zábradlí**

Je těžké napsat o tomto divadle něco, co by ho ve zkratce definovalo.. Zažilo totiž svou významnou historii a stalo se i ve svém atypickém repertoáru a netradiční režii postavené na hereckých osobnostech něčím výjimečným.. Divadlo si částečně zachovává svou stylovost i dnes (jak je vidno na propagačních materiálech, internetových stránkách či v divadelním klubu), avšak svou kvalitu si udržuje čím dál hůře, aniž by za to mohly specifické projekty. Tohle divadlo by zkrátka bez významnějšího režiséra mělo být i nadále postavené na hereckých osobnostech, což divadlu v současnosti (částečně) chybí. Přesto jsem v divadle v minulosti viděl řadu inscenací, z nichž některé jsem navštívil i vícekrát. Dnes by se mi to zřejmě už nestalo, přestože se herci i nadále snaží o neprvoplánový humor, který na televizních obrazovkách málokdy uvidíte. Divadlo je zkrátka živější a je třeba ho zažít.

- Klady:           zajímavý repertoár  
                    (částečně) herecké hvězdy  
                    prostředí  
                    styl
- Zápory:         opakující se principy, stereotypy

## 2.5.2) Divadlo Komédie aneb ztráta za všechny

Je velkou škodou, že činnost Pražského komorního divadla známého více spíše jako „Divadlo Komédie“ končí s rokem 2012. Spory ohledně financování subjektu i vedení divadla se bohužel přenesly na diváka v tom negativním slova smyslu. Veřejné debaty o budoucím osudu divadla udělaly špatnou reklamu, kde ve světle ramp skončily také osudy významných pražských divadelních osobností a netradičních repertoárových počínů. Neobvyklá dramaturgie zaměřená na málo uváděné české texty i současné či dávno minulé německé nebo rakouské dramata činila to, co pro divadlo bylo specifické a neopakovatelné, stejně tak i v režii. Divadlo mělo specifické divadelní publikum, které se nebálo experimentů, a řadu obdivovatelů, vysedávajících před nebo po představení v oblíbené divadelní kavárně Tragédie.

Klady:           oblíbená kavárna při divadle  
                    významné osobnosti

Zápory:         management

## 2.5.3) Centrum experimentálního divadla

Centrum experimentálního divadla se sídlem na „Zelňáku“, jak se oblíbenému náměstí v Brně říká, sdružuje hned tři divadelní scény: ověřenou „Husu na provázku“ i „HaDivadlo“ a dále „Divadlo U stolu“. Přestože je repertoár velmi atraktivní jak do variety nabízených titulů, tak co do lákavé nabídky propojeného abonentního systému (např. pro studenty velmi přístupného), nemá v podstatě po letech prověřené existence divadlo už co svým divákům nabídnout. Nejenže divadlo těžší ze své bývalé existence zlaté éry, ale nenajdete tady ani osobnosti zvučných jmen, a zdaleka nejde o experimenty, které jste mohli v této „instituci“ vidět v šedesátých nebo sedmdesátých letech. Inscenace jsou značně konzervativní, ničím nepřekvapí, a proto si myslím, že označení centrem experimentálního divadla je poněkud scestné. Přesto zde i v nedávné době hostovala spousta významných českých režisérů a alespoň režijně byly některé inscenace velmi zajímavé (týká se zejm. HaDivadla, které má i velmi zajímavé sídlo v jedné z brněnských pasáží). Jinak jsou to

bohužel leckdy velmi zkostrnatělé instituce, které zkrátka žijí ve své setrvačnosti. Experimenty se zkrátka (i v Brně) dělají jinde.

Klady: historie  
ověřené postupy  
abonentní systém

Zápory: málo experimentu

#### **2.5.4) Národní divadlo Moravskoslezské**

Toto jedno ze tří národních divadel v Česku provozuje činohru, operu, balet a (dokonce) muzikál či operetu, kterou mnozí považují za již vyhynulý žánr. Ohledně toho se také uvnitř divadla i mimo něj vedly spory, zda operetu zrušit a nahradit ji muzikálovým souborem. O tom také bohužel vypovídá leckdy sporná kvalita pěveckých (i hereckých) výkonů zcela odlišného školení a zaměření mísící se v jednom souboru. Operu má NDM na mezinárodní úrovni, často jsou zde hosty operní pěvci a pěvkyně ze všech končin světa. Činohra je velmi standartní a snad nikdy úplně nepřekvapí, přestože se dramaturgové snaží o nasazování nových atraktivních titulů. Pokud vám však jde o klasiku a potřebujete nějaké znalosti k maturitě, pak je to právě NDM. Divadlo působí ve dvou výstavných historických budovách po rekonstrukci a činohra potažmo i na klubové scéně. Divadlo Jiřího Myrona má také svůj divadelní klub (zadní vráticí nahoru po schodech), avšak nečekejte, že se tady s vámi některý z umělců bude bavit. Jedině že byste ho/ji poprosili o podpis! ☺

Klady: klasika  
společenská událost

Zápory: konzervativnost  
tradicionalismus

## 2.5.5) Divadelní společnost Petra Bezruče

Kdo by (nejen z Ostravy) neznal Bezruče! Ne Petra, ale divadlo ☺ Toto divadlo vzniklo v průběhu totality jako částečná revolta proti stávajícímu systému, z čehož si dnes zachovalo (alespoň) střípky. Je to vhodná alternativa k divadlu, které se provozuje na území města Ostravy (pokud jde o klasické divadlo), a nabízí se jako částečný experiment a protiváha k tradičním hodnotám. Velmi pestrý a netradiční repertoár je toho důkazem. I divadelní přístupy však prodělaly jistých změn, a to dnešnímu DSPB chybí. Divadlo je hojně navštěvováno, málokdy jsou volné lístky, což je největší plus. Obrovským plusem je také přidružený divadelní klub, kde se můžete osobně potkat se známými ostravskými osobnostmi. Otázkou však zůstává, zda by se tento skleník ikon neměl obměnit, neb divadlo jako systém funguje velmi uzavřeně a málokoho do svých sítí propustí. Sami se také přesvědčíte na vlastní oči o tom (pokud navštívíte divadelní klub), že je třeba také pít, abyste zde mohli hrát, chodit na večírky trvající dlouho do noci a se všemi konverzovat alespoň na velmi otevřené úrovni (nesmíte také nikoho urazit) ☺

Klady:           divadelní klub  
                    pestrý repertoár

Zápory:          stále stejné tváře  
                    malá variabilita

## 2.5.6) Komorní scéna Aréna

Toto malinké divadélko v centru Ostravy u Sýkorova mostu pro úzce specializované publikum a pro omezený počet návštěvníků se po mnoha letech experimentálního provozu konečně dočkalo nového sídla, které se i architektonicky rekonstrukcí Městské knihovny velmi zdařilo. Repertoár je orientován především na mladé publikum. Máte-li zájem o netradiční interpretaci či režii, přijďte! Řekl bych, že je to nejlepší divadlo v Ostravě. Má to samozřejmě taky svůj mínus v tom, že ne každému se to musí zalíbit ve spojení se současnou dramatikou nebo s občasnou vulgaritou (jak v režii, tak v textech) či hereckými projevy. Hereckých osobností tu vyrostla řada a většina pak také po zdejší štaci odešla do

Prahy. Přesto se zaměření inscenací, režijních tvůrců či hereckých osobností málo proměňuje, a to by mohlo pravidelnému návštěvníkovi tohoto divadla vadit. Velmi příjemné prostředí, přijatelná cena vstupenek.

Klady: velmi úzká klientela  
specializovaný repertoár

Zápory: stále stejné tváře

(Zdroj: *Dobrá pověst*, viz <http://www.dobrapovest.cz>)

## 2.6) Tvořivý management

*"Podnikání je především tvorbou hodnot, nikoli pouhým hromaděním zisku. Ano, materiální zisk je samozřejmě hnacím motorem tržní ekonomiky, ale měl by být daleko více chápán jako nezbytný nástroj lidské kreativity, nikoli jako cíl sám o sobě. Šlo by říct, že podnikatel vůbec nejvíc a nejlépe podporuje kulturu tím, že ji sám tvoří kulturou svého podnikání, jeho kvalitou, jeho smysluplností."<sup>58</sup>*

Václav Havel

V předchozích kapitolách jsem se již zmínil o tom, že tvořivý a dobře provedený management je pro umění a jeho nepostradatelnou součást důležitý více než kdy jindy a že tedy i kulturní hnutí je motivováno ekonomickými zájmy, byť je jakkoliv alternativní (viz divadlo Archa). Do určité doby byl přitom tento fenomén v našich šířkách poněkud stranou, pomineme-li prastaré kořeny donátorství v období středověku, samotné počátky mecenášství již v 17. stol. nebo první projevy reklamy v období první republiky.

A zapomeneme-li ve výroku Havla na to, že ho psal zřejmě v době, kdy byl již sám ekonomicky zabezpečen (nejen o což usiloval celý svůj život rovněž i aktivitami proti bývalému režimu např. zákonem o restitucích), hlavní pravda tkví v problematice kultury

---

<sup>58</sup> HAVEL, Václav: In: DVOŘÁK, Jan: *Kreativní management pro divadlo aneb O divadle jinak: kapitoly k tématu realizace divadla*. 2. vyd. Praha: Pražská scéna, 2004, 337 s. ISBN 808610253x.

podnikání samého, kde nemají být cíle materiální, ale ideálové. Pokud to tedy myslel upřímně a ve své tvorbě tíhl k jistým idejím, resp. názoru na společnost, aby ji udělal "lepší", pak svým jistým idealismem v určitém slova smyslu dospěl pouze k úvahám: všichni dobře víme, že dennodenní boj o přežití je plný spíše honby za penězi a materiálními statky. Filozof v pravém slova smyslu tak může jednoduše skončit ve škarpě (pokud není třeba politicky orientovaným aktivistou).

Jan Dvořák, který na začátku své knihy "Kreativní management pro divadlo aneb O divadle jinak"<sup>59</sup> Havlův výrok uvádí, dělí ekonomické pojetí divadla na:

- divadlo veřejné služby, statutární, stálé
- divadlo jako soukromý podnik
- divadlo jako nestátní nezisková organizace, resp. divadlo alternativní nebo třetí

Zastavme se u posledního článku, a to u divadla třetího (třetí sektor), o kterém bude částečně pojednáno i v poslední kapitole, resp. příloze. Třetím divadlem neboli třetím sektorem chápeme divadlo nestálé, tedy bez ustálených principů a bez konstantního působiště nebo bez definitivně vyřešeného financování v chápání ekonomie divadla. V jistém slova smyslu je to nejistá a strmá cesta vstříc bezbřehým vodám, na druhé straně jde o dobrodružství, které je určitými skupinami lidí vyhledáváno zejm. pro jeho autentičnost.

V týdeníku Respekt z 11. 8. 2012<sup>60</sup> se píše o tom, že české neziskové organizace mají v Evropě nejlepší hodnocení hned po Estonsku a Polsku a patří tedy ke špičce nestátního sektoru v zemích postkomunistického bloku. Ukazateli jsou to, jak veřejnost neziskové organizace vnímá, a to, jak ovlivňují politiku. Slušelo by se dodat, že třetí sektor zahrnuje i tzv. antiorganizace, které se záměrně vyhýbají jakémukoli sdružování či institucionalizaci. Jde tak často o vtipné kulturní glosy, které můžeme vidět v pouliční kultuře, např. v graffiti. Ve spojení s divadlem jde samozřejmě o samostatný étos, který vyžaduje specifické nároky a specifické publikum, trochu odvahy a nevelká očekávání. I z toho se však může zrodit jistý druh fenoménu, bojkotujícího proti vžitým strukturám. I z těchto důvodů je důležité, aby se autor obeznámil s možnostmi ekonomické podpory v kultuře všeobecně. Ať již je pojem

---

<sup>59</sup> DVOŘÁK, Jan: *Kreativní management pro divadlo aneb O divadle jinak: kapitoly k tématu realizace divadla*. 2. vyd. Praha: Pražská scéna, 2004, 337 s. ISBN 808610253x.

<sup>60</sup> *Respekt*, týdeník, Erik Tabery a kolektiv, [online] na <http://www.respekt.cz>.

autorství chápan jakkoli a ať již je jeho podíl přiřčený jednotlivým projektům v jakémkoli rozsahu.

V příloze, kterou jsem konzultoval jak s vedoucím diplomové práce, tak s divadelním antropologem Petrem Oslzlým a kterou jsem nakonec po dohodě umístil mimo rámec této práce, pojednám trochu více o dramatu jako takovém, o jeho stavbě, antropologii a konstrukcích, tendencích či vlivech, které coby dramatik vnímám (proto také podtitul práce, který odkazuje na dramaturgii v mém chápání). Ač jsem se v následujícím konceptu pokusil o čerpání především ze světové dramatiky, tu současnou i minulou českou poněkud přehlížím (alespoň na konkrétních příkladech). Ne že by mě neoslovila; kvality českého dramatu jistě lépe ocení kdejaký cizinec. Fakt, že jsme nazíráni ze zahraniční v kontextu českého divadla a umění všeobecně poněkud z jiného úhlu, z nás ve finále zřejmě činí jen národ pomateně kejklujících švejků, kteří více žvaní, než činí (od nejvyšší politiky až k prostému lidu). A pakliže by celé české divadlo byla jedna tragická komedie, pak by byla jistě vydařená, ačkoli třeba Francouz by ji zřejmě nepochopil. My se však Molièrovi smějeme. Kde je tedy chyba? Proč se nesmějí a neuvádějí Tyla, Jiráska..? A vracím se znovu ke stavbě dramatu. Ta je totiž ze všeho nejdůležitější a dopředu vypočítaný kalkul. Který jaksi českému divadlu a především českým autorům chybí.. Teoreticky bude asi příloha práce působit jako nepochopitelný blábol, ale: čtěte pozorně a snažte se pochopit! Mohlo by se jednat o inspiraci především pro současné české autory, již tíhnou ke coolness (nebo touto vlnou byli ovlivněni, přestože to třeba nepřiznají), ale neví, jak z daného schématu (modelové hry) vybruslit a najít v tom něco "slovanštějšího". I v psaní tkví určitý management; ekonomie, která (bohužel) postihla také české divadlo. Autorství je tedy částečně tvořivým managementem.

## Závěr

Je těžké na závěr napsat něco, co by po hlubším studiu uvedené problematiky přineslo nový pohled na věci. V rámci dramaturgie a z čistě autorského pohledu bych tak vyzvedl část třetí (přílohu), která mi osobně přijde nejdůležitější, ačkoli tematicky příliš nezapadá. V chápání ekonomie kultury a poté především divadla můžeme v práci spatřovat opakující se principy, které podobně jako soudobé autorství nepobyly příliš vlastní národní tváře (znovu viz kapitola 2.2 – Komplex nevyhraněnosti). V neustálém přitakávání nadnárodním konglomeracím a zahraničním politikám tak tento národ přichází o něco, co pro něj bylo jako obrana typické například v národním obrození. Nechci ovšem také příliš působit jako moralista nebo konzervativce a bedlivého čtenáře a zájemce o poznání v kdysi méně důležité ekonomii kultury odradit, ale opravdových tvůrců na poli české kultury je poskrovnu. O to méně jich najdeme v oblasti kulturního managementu. A ti se většinou nenechají zmítat oněmi vlnkami, které nabízejí tu a tam ony strategické úmluvy nebo pakty. Skutečná tvorba totiž není omezena tabulkami nebo předpisy, byť mohou sloužit ke zdokonalení v dané problematice nebo dovednostem v tom kterém řemeslu.

Důležité je tak za něčím jít, jsme-li si tím absolutně jisti, aniž bychom tím ublížili druhým, ztráceli pojem o čase nebo usilovali o něco, co je nereálné. Pakliže si za tím půjdeme, je nám jedno, kolik při tom ztratíme sil – a ani obsah peněženky není tolik určující. Tolik asi informací pro projektové manažery, kteří se budou potýkat (hlavně ze začátku) s odmítáním, s nepochopením a marným vysvětlováním či vábením. Navíc i v případě úspěchu o kulturní podporu kolikrát musíme své představy poupravit, abychom vyhověli střízlivým donátorům. Image potrhleho umělce, který od rána do večera někde zavřený maluje své obrazy, je tedy značně přežitý. Dnešní společnost ve spolupráci s komerčními výdobytky doby mu zkrátka nedovoluje přežít. Musí komunikovat, chodit na schůzky, obvolávat a zajímat se o jiné dění. A to přestože jeho umění může být sebevíc kontroverzní a bojující proti zavedeným schématům.

Nikdy nás tyto nové skutečnosti však nemusí stavět do role, abychom s dogmaty nebojovali. Naopak: čím víc si opoziční roli osvojíme, tím snáze můžeme dosáhnout zviditelnění (ačkoli nám o něj nemusí vůbec jít) nebo alespoň kýženého výsledku v podobě kompromisu. Dennodenně potkáváme spoustu lidí, a pokud již těm zažitým nestojíme o novinky, jistě se



najdou další. A tak se točí ten běh neustále dokola. Zkoušet, nenechat se odradit, přesvědčovat, navrhopvat, měnit, ustupovat, vyjednávat, odpustit..

Mrzí mě, že i umělecká prezentace je více než kdy jindy spjatá především s penězi. Nevymluví mi to ani „vypočítavý“ výrok pana Václava Havla, ten tlak tu prostě je.. A cítí ho každý z nás. Avšak zkusme i do našeho penězokazectví vložit něco, co nás povýší nad rámec lidských bytostí-zvířat, protože stejně tak je v každém lidském duchu i kus tvořivé síly a kus „boha“.

## **Resumé (CZ)**

Autor se pokouší ve třech jednotlivých částech nastítnit problematiku financování a obsahu divadla včetně autorské dramaturgie po vstupu Česka do Evropské unie (tedy po r. 2004). Stručně se zabývá možnostmi ekonomie kultury před tímto obdobím a srovnává je s aktuálními tendencemi. Dochází k překvapivým závěrům. Posléze se ve druhé části pod drobnohledem kritiky zamýšlí nad podílem autorství a jeho kvalitou v českých končinách, a to s přihlédnutím k evropským vlivům. Své obzory uzavírá v poslední kapitole, připojené jako příloha, v tématu letmého naznačení praktik a přístupů ke psaní dramatických děl dle neověřených koncepcí s přesahem do oblasti divadelní antropologie a teatrologie.

## **Il sommario (IT)**

L'autore cerca di prospettare nelle tre parti uniche la problematica di finanziamento e di contenuto del teatro incluso la drammaturgia d'autore dopoché Cechia ha aderito all'Unione Europea (allorché dopo l'anno 2004). Si occupa nelle breve riflessioni delle possibilità di economia culturale prima di questa era, comparandole con le tendenze attuali. Si persuade delle conclusioni sorprendenti. Poi in seconda parte sotto la focalizzazione di criticità specula sulla rata di paternità nei paesi cechi e delle sue qualità, e cioè per riguardo alle influenze europei. Dopo conclude il lavoro e sue opinioni nell'ultimo capitolo, allegato come appendice, con indicazione delle pratiche per la scrittura di opere drammatiche secondo dei concetti non-verificati con trascendere il campo di antropologia teatrale e bensì la teatrologia.

## **Le résumé (FR)**

L'auteur tente de trouver dans trois parties les réponses aux questions clés du financement et du contenu de théâtre d'auteur, y compris la dramaturgie après l'adhésion de la Tchéquie à l'Union européenne (donc après 2004). Il traite en brèves réflexions des

possibilités de l'économie culturelle avant cette période et il les compare avec les tendances actuelles. Il y a quelques conclusions surprenantes. Puis, dans la deuxième partie il réfléchit de manière critique sur la part de l'auteur dans les pays tchèques et de ses qualités, à savoir en tenant compte de l'influences européennes. Il conclut ses opinions dans le dernier chapitre, attaché comme annexe, avec indication des approches pratiques à l'écriture d'œuvres dramatiques selon ses concepts non vérifiées qui dépassent dans le domaine de l'anthropologie théâtrale et bientôt la théâtrologie.

# Bibliografie

ALMEROVÁ, Zdenka: *OSF Praha, 1997-2010*, dostupné online viz <http://www.osf.cz/o-nas/vyrocní-zpravy>

Aura-pont, divadelní a literární agentura, <http://www.aura-pont.cz>

BARBA, Eugenio + SAVARESE, Nicola: *Slovník divadelní antropologie: o skrytém umění herců*, Praha: 2000 – Divadelní ústav a Nakladatelství Lidové Noviny, 2000, překlad Jan Hančil a další, 285 s. ISBN 807106369x.

BORELLI, Maia + SAVARESE, Nicola: *Te@tri nella rete*, editore Carocci, 2004, dostupné na [http://www.lafeltrinelli.it/products/9788843029211/Teatri\\_nella\\_rete/Maia\\_Borelli.html](http://www.lafeltrinelli.it/products/9788843029211/Teatri_nella_rete/Maia_Borelli.html) EAN 9788843029211

British Council Czech Republic, viz <http://www.britishcouncil.org/czechrepublic.htm>

CIANT - international centre for art and new technologies, viz <http://www.ciant.cz>

DILIA, divadelní a literární agentura, <http://www.dilia.cz>

Divadelní Nitra, viz <http://www.nitrafest.sk>

Dny evropského dědictví, viz <http://www.ehd.cz>

Dobrá pověst, viz <http://www.dobrapovest.cz>

DUDÁKOVÁ, Katarína: *soukromá e-mailová korespondence s projektovou manažerkou Divadla Archa*, Divadlo Archa, 2012

DVOŘÁK, Jan: *Kreativní management pro divadlo aneb O divadle jinak: kapitoly k tématu realizace divadla*. 2. vyd. Praha: Pražská scéna, 2004, 337 s. ISBN 808610253x.

Expo 2010, viz <http://czexpo.com>

Francouzský institut, viz <http://www.ifp.cz>

FROYDA, Tomáš: *Platform 11+*, zpráva pro MK ČR, 2012

Gioventù cannibale (kolektiv autorů), formulace hnutí dostupná v italštině na [http://it.wikipedia.org/wiki/Giovent%C3%B9\\_cannibale](http://it.wikipedia.org/wiki/Giovent%C3%B9_cannibale); kniha vydaná nakladatelstvím Einaudi: *Gioventù cannibale: Ammaniti e Brancaccio, Teodorani, Nove, Luttazzi, Pinketts, Governi, Curtoni, Galiazzo, Massaron, Caredda*. Torino: Einaudi, c1996, x, 206 s. ISBN 8806142682.

Goethe Institut, viz <http://www.goethe.de>

HAVEL, Václav: In: DVOŘÁK, Jan: *Kreativní management pro divadlo aneb O divadle jinak:*

*kapitoly k tématu realizace divadla*. 2. vyd. Praha: Pražská scéna, 2004, 337 s. ISBN 808610253x.

Institut umění/Divadelní ústav, viz <http://www.idu.cz>

Institut umění/Divadelní ústav: *Kompendium kulturních politik 2010-2012*, dostupné online na <http://www.idu.cz>)

Internetová encyklopedie Wikipedia, viz <http://www.wikipedia.cz>

KÁROVÁ, Darina: *Závěrečné hodnocení 2010 (soukromá e-mailová korespondence)*, Darina Kárová, ředitelka festivalu Divadelní Nitra, Divadelní Nitra, 2012

Kern European Affairs, viz <http://www.keanet.eu>, říjen 2006

Ministerstvo kultury ČR: *Koncepce účinnější podpory umění na léta 2007-2013*, dostupné online viz <http://www.mkcr.cz>, 2006 – nechalo vypracovat MK ČR

Ministerstvo kultury ČR: *Státní kulturní politika na léta 2009-2014*, dostupné online na <http://www.mkcr.cz>, 2008

Ministerstvo kultury ČR, viz <http://www.mkcr.cz>

Ministerstvo pro místní rozvoj: *Národní strategický plán*, dostupné online viz <http://www.mmr.cz> - zřizovatelem Národního strategického plánu pro jednotlivá období je Ministerstvo pro místní rozvoj ČR, 2006

Ministerstvo zahraničních věcí, viz <http://www.mzv.cz>

MITCHELL, W. J. T.: *Vizuální gramotnost aneb gramotná vizualita*, překlad Halka Varhaníková, dostupné online na <http://clanky.rvp.cz/clanek/c/U/3021/VIZUALNI-GRAMOTNOST-NEBO-GRAMOTNOSTNI-VIZUALNOST.html>, 2009

MÜLLEROVÁ, Magdalena: *soukromá emailová korespondence*, 2012

NIPOS a ČSÚ: *Satelitní účet kultury 2009*, 2011

Norské fondy, viz <http://www.eeagrants.org>

Ostravské centrum nové hudby, viz <http://www.newmusicostrava.cz>

PETROVÁ, Pavla, Ing.: *Kompendium kulturních politik 2010-2012*, Institut umění/Divadelní ústav, dostupné online na <http://www.idu.cz>.

Polský institut, viz <http://www.polskyinstitut.cz>

Pražské Quadriennale, viz <http://www.pq.cz>

Pražský festival německého jazyka, viz <http://www.theater.cz>

Program Culture, viz <http://www.programculture.cz>

Program Culture: *Kreativní Evropa*, viz <http://www.programculture.cz/cs/kreativni-evropa-prezentace-budouciho-programu-eu>

Program Culture: *Podpořené projekty*, viz <http://www.programculture.cz/cs/2012-podporene-projekty>

Quadrom o. s. : *Anketa*, 2011, dostupné online na <https://docs.google.com/spreadsheet/gform?key=0Anx1MYEt1G5GdFh3WXJMXzFkRnZrRDRrNjI5WVFhemc&gridId=0#chart> a <http://www.quadrom.mysteria.cz>

Rakouský institut, viz <http://www.oei.org> – domovská stránka

Rakouský institut v Brně, viz <http://www.oesterreichinstitut.cz>

Respekt, týdeník, Erik Tabery a kolektiv autorů, viz <http://www.respekt.cz>

SMOLÍKOVÁ, Marta: *Management umění*. Vyd. 1. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2008, 167 s. ISBN 9788086863245 + soukromá e-mailová korespondence.

SMOLÍKOVÁ, Marta: *Kulturní neziskové organizace v ČR a podpora umění*, 2003, publikováno v časopise SAD XIV/4 a dostupné online na <http://www.proculture.cz/root/marta-smolikova-kulturni-neziskove-organizace-v-cr-a-podpora-umeni-32.html>

SMOLÍKOVÁ, Marta: *Zpráva o státní podpoře umění 2011*, Institut umění/Divadelní ústav, 2011, dostupné online na [http://new.institutumeni.cz/media/document/zprava\\_o\\_statni\\_podpore\\_umeni\\_2011.pdf](http://new.institutumeni.cz/media/document/zprava_o_statni_podpore_umeni_2011.pdf)

*Svět a divadlo*, divadelní periodikum, kolektiv autorů, <http://www.svetadivadlo.cz>

Uchování a prezentace kulturního dědictví českého i světového divadla, viz <http://www.theatre-heritage.cz>

VANGELI, Nina: In: *Svět a divadlo*, divadelní periodikum (ztraceno, není v archivaci)

ZYGMA, Jiří: *Moje cesta k dramatu*, Praha: DAMU, 2004

ŽÁKOVÁ, Eva: *soukromá e-mailová korespondence*, Institut umění/Divadelní ústav, 2012

## Vyobrazení

Obrázek A: *SIAL architekti a inženýři spol. s r. o.*, viz <http://www.sial.cz>

Obrázek B: Divadelní loď Tajemství, fotograf - Martina Novozemská, Signatura: \_MG\_9785

Obrázek C: *Archiv Divadla Archa*, viz <http://www.archatheatre.cz>, autor Jean Marc Ruellan

Obrázek D: VELÁZQUES, Diego: *Las Meninas*, 1656, z <http://www.mystudios.com>

Obrázek E: STEINBERG, Saul: *20th Century*, 1970, z <http://andrewgrahamdixon.com>

Obrázek F: POUSSIN, Nicolas: *Tanec kolem zlatého telete*, 1635, z <http://www.artchiv.info/GALERIE/OBRAZ/10652--Nicolas-Poussin--Tanec-kolem-zlateho-telete.html>

Tabulky a grafy v kapitole 1.7.2 byly součástí hodnocení a propočtů NIPOS a ČSÚ: *Satelitní účet kultury 2009*, 2011. V kapitole 1.9.4 se jedná o grafy z ankety přístupné na <http://www.quadrom.mysteria.cz>, Quadrom o.s., 2011.

## Další užitečné odkazy

Sdružení kritiků a teoretiků (česká sekce AICA – International Association of Art Critics) – <http://www.galeriekritiku.cz>

Rada uměleckých obcí – <http://www.ruo.cz>, člen Evropské rady umělců (<http://www.eca.dk>)

Cultural Acrion Europe (dříve European Forum for the Arts and Heritage) – <http://www.cultureactioneurope.org>

The International Association of Art Critics – <http://www.aica-int.org>

Rada Evropy, ředitelství pro kulturu a kulturní dědictví – <http://www.coe.int>

Informační centrum neziskových organizací – <http://www.neziskovky.cz>

Informační centrum pro nestátní neziskové organizace – <http://www.nno.ecn.cz>

Národní dobrovolnické centrum – <http://www.hest.cz>

České centrum fundraisingu – <http://www.fundraising.cz>

Průvodce vybranými právními postupy a povinnostmi podnikatele –

<http://www.businessinfo.cz>

Zákony – <http://www.portal.gov.cz>

## **Přílohy**

Příloha č. 1: Difumato, Matteo: *Od avataru k virtualitě (Dall'avatar alla virtù)*, Řím, 2006



### 3) Od avataru k virtualitě (Dall'avatar alla virtù)

#### 3.1) Obecné vysvětlení pojmů

Základem této teoretické, a zdůrazňuji, že z velké části hypotetické, divadelně-vědné antropologické sekce, neopřené příliš o existující literaturu a prameny, a mající spíše přívlastek "badatelská", je obecné zamyšlení nad stavbou dramatu. A to formulací dvou pojmů, kterými jsem se snažil označit dva novodobé a (post)moderní přístupy k teorii i praxi stavby, jež od dob Aristotela prodělala řadu změn.

Ty dva pojmy jsou: *avatar* a *virtù*. První z nich, *avatar* (ze španělského slova "změna" nebo také v náboženském významu ze sánkrtu "sestup, vtělení, vzkříšení, poznání, osvícení, očista" a novodobě také tridimenzionální virtuální hrdina v anglickém přepisu) je přirozeným vyústěním řeckého pojmu *deus ex machina* do moderního dramatu. Zatímco starořecký pojem dnes už dramatici téměř neuvádějí do praxe, *avatar* zažívá vzrůst a pomocí jeho principu, který dále vysvětlím, končí 90% postmoderních dramát. Předobraz používání najdeme již v polovině devatenáctého století, kdy do divadla a literatury vstoupil romantismus a hned po něm dramatik Ibsen. Hrdina, *hérós*, zpravidla totálně se vymykající všemu kolem něj, touží po velké změně, jež by hnula s ním i světem kolem něj. Zdůrazňuji, že pojem avatar zde nepoužívám ve smyslu počítačového hrdiny, reprezentujícího obrazu či ikony (např. na webu) ani jakéhosi převtělení, který by mohl svádět k novodobé praxi užití principu *deus ex machina*, ale uplatňuji veskrze španělský význam slova změna. Kontext významu dnes již celosvětově oblíbeného výrazu sice částečně koresponduje i s tím hinduistickým obsahem nebo s oblíbeným užitím v počítačové hantýrce, ale držíme se španělského přepisu.

Největší rozmach a také vysvětlení, proč tento úzus převažuje až dodnes, skýtá dramatik Anton Pavlovič Čechov. Místo aby byl ve hrách rozhodujícím hybatelem bůh nebo *bůh-stroj*,

hlavním aktérem je rozpolcená postava jako přežitek romantismu, jež byla, jak jsem se zmínil, nastolitelem oné změny. Všechna stěžejní díla tohoto autora obsahují dokonce několik postav (ne-li všechny), které touží po tom, aby se něco změnilo. Čekají příchod proměny zevnitř; jsou pro ni schopni obětovat vše. Aby přišla, sami se mění, avšak marně. Avatar nepřichází - musí se tedy k jeho formě dojít zvenčí, většinou nějakým extrémním skutkem jedné z postav, což zákonitě pohne s lidmi ve hře i mimo ni, řekněme v hledišti.

Tady narážím na jev shodný s tím, který v antice i po ní až do poloviny devatenáctého století v různých obměnách a principech zastupuje deus ex machina: *katarze*. Ano, mimo nástup pověstného mrazení v zádech ve starém dramatu v místech nástupu boha-stroje (jak bylo řečeno, je nutno tento pojem brát s rezervou /např. u Shakespeara žádného boha ani stroj doslova nenajdeme, hry jsou však vyjma komedií psány na podobném antickém principu/) přichází ulevení v okamžiku, kdy se jedna z postav vnější cestou rozhodne udělat zásadní krok (třeba pokusem o vraždu), aby dosáhla kýženého cíle, změny, po které tak touží. Po ní prahnou i postavy kolem ní, mají však z chystaného avataru větší strach, snad respekt.

Avatar tedy zastupuje v dramatu hned dvě složky, stejně jako tomu bylo v případě poslední části starého dramatu, katastrofy:

- a) jde o zásadní přelom ve složení a postavení děje ve hře
- b) na základě tohoto přelomu dochází u diváka k uspokojení

Je zajímavé, že princip avataru zastupuje ve všech směrech převážně tragédie nebo přinejmenším tragikomedie, zatímco jev deus ex machina můžeme najít kupř. i v Molièrových komediích.

Oproti tomu fenomén *virtù* (z italského "ctnost, čest"), jak jsem pojmenoval tendenci v divadelní literatuře *postpostmoderní*, řekněme *hypermoderně dekonstrukční*, najdeme i v komedii, resp. toto vyústění je z podstaty výrazem komediálním. Pakliže v absurdním či politickém dramatu se praxe obou fenoménů, které se zde snažím popsat, střetává půl na půl, v nejsoučasnejším dramatu by měla koncepčně převažovat funkce *virtù*. S pojmem deus ex machina jej pojí zejména rozhodnutí o vedení dramatu z pozice autora, zatímco avatar vede jakási temná síla, kterou autor neumí přesně popsat, a tak se jí podvoluje ve

vyjevení nevysvětlitelného činu, jenž hru ovládne. V zásadě je rozdíl mezi *deus ex machina* a *virtù* ten, že ve finále se v prvním případě autor podřizuje bohu, který v antickém světě zaujímal místo primární, zatímco ve finiši druhého jevu jde čistě o rozhodnutí autorovo, o čestné podvolení tomu, aby se hra příliš eklekticky/postmoderně nezaobírala důsledky a příčinami činů/změn, ke kterým došlo. Rozsáhlou filosofií nahrazuje lehkým vypořádáním. Ve srovnání konkurenčního avataru versus *virtù* dodejme, že toužebné čekání na příchod něčeho nového v podobě Beckettova Godota je nahrazeno úsečnou a jasnou čistotou autorova strohého sdělení, příliš neprotahující různě domnělé formy konce.

### 3.2) Hypermoderní dekonstrukce X použití *virtù*

Dodejme, že slovo *virtù* je také základem slova *virtuální*, jehož významové složky jsou hojné v *hypermoderním dramatu*.

Zamysleme se na chvíli nad významem těchto dvou pojmů. Znamená snad, že to, co je virtuální, je ctnostné, čisté?

Pokud je dnešní realita plná chatu, internetu, mobilních telefonů, notebooků, laptopů, tabletů a jiných digitálních médií, pak určitě. Zajímavé je zamyslet se, jak takto „virtuálně“ mezi sebou komunikovali předci, řekněme nedávní – i ti, co zapříčinili vznik slova *virtualita* ("možnost, schopnost, vnitřní síla"). Zatímco slovo italského původu *virtù* má svůj původ již v latině, stejně jako jiná italská slova vyjadřující „ctnosti“ jako jsou *fede*, *dignità*, *volontà* apod., *virtualita* (ve smyslu virtuální reality nebo virtuální komunikace) má poněkud modernější charakter a správně se domnívejme, že první použití mohlo najít v rétorománských zemích s příchodem a rozvojem telegrafu, telefonu a poté televize, tedy přístrojů se slovním základem *tele*. Ano, nějaká výměna, která probíhá mezi dvěma subjekty na lidské bázi, ovšem "nelidským způsobem". Výdej informačního charakteru, ke kterému dá pokyn jeden ze subjektů, zatímco druhý odpovídá. Reálným synonymem je *dialog*, předverzí virtuální formy pak prostá pošta. Podstatou je *komunikační šum*, kterého se fyzicky tváří v tvář neúčastní ani jeden z aktérů.

Logicky bychom tedy mohli uvažovat o tom, jaké zastoupení ve *virtù* má právě *virtualita*. Je také zajímavé, že nejnovější *princip ctnosti* se objevuje, jak bylo popsáno, již v absurdním

dramatu, ale málokdy tam, kde chybí užití nějakého virtuálního prvku, v začátcích tedy zejména telefonu. Můžeme konstatovat, že virtù se objevuje v absurdním dramatu modernějšího charakteru, a to tam, kde můžeme nalézt zosobněný *virtuální princip*.

Dá se též říci, že hypermoderní drama *dekonstruktivní tendence* nemůže existovat bez virtuality, tedy bez použití jednoho z výrazů "ctnosti". Ctnost v tomto případě znamená, že čistoty se dá dosíci pouze bez fyzické přítomnosti, která lidské jednání jen haní. Proto byla pošta a dnes ta elektronická je výrazem něčeho vyššího, kdy člověk plnohodnotně komunikuje, ale tím, že reálně neexistuje, nic nekazí, i když jeho vyjadřování může být o to horší tím, že není přítomen. *Hypermoderna* je zase výrazem toho, co může přijít a přichází po postmoderně, přívlastek *dekonstrukce* dokládá rozklad přehnané eklektičnosti, historie a filozofie, která je právě v postmoderně patrná. Nadto je v moderním a postmoderním směru určujícím prvkem stále avatar, což by se mělo v hypermoderně změnit. Všechno se odehrává ve velké rychlosti a ve velkém sledu událostí, někdy se scéna předchozí odehrává po té následující, bez souvislostí, s přítomností zmíněných technologií jako jsou *internet* a jiná *digitální média*.

### 3.3) Avatar jako nástroj myšlenek

Změna je filozofický pojem. Mohli bychom to proto říci i o avataru, užívaném v dramatu. Ke změně zde dochází, když už není jiného východiska, kdy už je situace pro jednoho či více aktérů tak nezvladatelná, že se něco musí stát. Avatar přichází jako řešení, většinou však pouze dočasné, než se najde jiné, přesvědčivější a zásadnější východisko. V tom momentu však drama končí a divák je ve shodě alespoň s tím málem, které nastalo. Pokud má změna jako taková v moderním dramatu své nezastupitelné místo, co tedy znamená ve vztahu nejen k divadlu, ale k životu vůbec?

Změna byla vždycky hnací silou, znamením něčeho nového; jsou lidé, pro které je změna hlavní filosofií bytí. Avatar je i v životě spouštěčem katarze, neboť tím, že člověk dosáhne něčeho nového, se sám vnitřně očišťuje.

### 3.4) Od avataru k virtualitě

Avatar svědčí o přelomu, virtu už přelom sám o sobě je, obsahuje ho. Pozastavme se ještě jednou u absurdního dramatu. Jakmile se literární postava rozhodne k nějakému kroku, řekněme změně, může nastat absurdní situace. U druhého principu nastávají absurdní situace používáním virtuálních prostředků: ad absurdum se něco používá tak dlouho, až se stane absurdním. Nesmyslnost tak svítí prostředky místo klasického účelu: to je poselství absurdního dramatu v jeho druhé fázi. Ačkoli by se mohlo zdát, že zde sám hovořím o nesmyslech, avatar čili změna a virtu alias ctnost žádnými nesmysly nejsou. Mohou se přitom navzájem prolínat. Čistota vlivů totiž neexistuje, zvláště ne v absurdním dramatu. Osamostatnění druhé formy nastává až v hypermoderní dekonstrukci, i když se touha po změně vyloučit v ději nedá nikdy.

Například proměny avataru ve virtu jsem ve dvou svých dramatech učinil pouze zkrácením konce. Ve všech jednotlivých hrách trilogie (které se koneckonců nazývají pod souborným názvem jako "Změny") je patrný avatar; když už postavy chtějí na konci svou touhu po obměně vyjádřit výslovně, jako autor jsem škrtnul toto zjednodušení a hry jsem jednu po druhé ukončil raději třemi tečkami, aniž by se však jednalo o otevřené konce. Např. jedna z postav lituje toho, že se jí nepodařilo spáchat sebevraždu. Hra končí tvrzením „*jaká škoda, že si nevzala těch prášků víc*“. Druhé drama je ukončeno slovní hříčkou, zda by nebylo lepší sednout do malého autíčka pro děti a vzdálit se komplikované reality. Z her se tak stala jejich zkrácením oproti původně vyjádřeným nadějím změny na jejich úplném konci jakási hořká komedie, poněvadž pokud je každá z her skončena něčím jako „začneme nový život“ nebo „potom začneme všechno znova, od začátku“, jak jsme na to léta zvyklí od drahého pana Čechova, hra je předem ztracena a brána v nejlepším jako tragikomedie (i když je autor pomýšlel jako komedie nebo vaudevilly).

### 3.5) Virtù je virtuální pojem

Ano, ctnost, čistota, netknutelnost jsou virtuálními pojmy. City, které byly dříve projeveny ve své průzračnosti dopisy, jsou dnes zastoupeny virtualitou. A *katarsis* bývá dosaženo skrze chat: hrdinové si mohou skrze virtuální, digitální prostor dovolit sice vše, nicméně fyzická nepřítomnost jim nedovolí odhalit úplnou podstatu problémů, které řeší. Otevřenost v sexu a jiných tabu, což charakterizuje dramatika *kanibalistů\** v Itálii první poloviny let devadesátých (jako by se měli samou otevřeností sežrat), otevírá jiné dimenze, které se nedají jen tak pojmenovat a na základě toho vzniká další "dusno", z čehož se vytváří nová forma tabu nebo katarze. Zatímco u avataru však přichází očištění téměř ruku v ruce, u virtù je to trochu jinak. Virtualita znamená prostředky, se kterými je ve hře manipulováno (alespoň z pohledu autora), samotnou katastrofu či peripetii však odhalujeme tak, že s těmi nástroji úplně nesouvisí. Znovu zdůrazňuji, že výše popsaného principu je docíleno z pozice autora. Ač by se nyní mohlo zdát, že virtualita a virtù se překrývají anebo že jde o totožnou funkci, věc první je záležitost nástrojů, věc druhá rozhodnutí a manipulace autora.

Pokusím se nyní na modelové situaci popsat, jak je použití obou fenoménů v jednom hypermoderně-dekonstrukčním dramatu (resp. námětu na scénář) nutné, ale jak se dosah obou z nich projevuje rozdílně.

*Dva chataři (resp. chatař a chatařka) se prostřednictvím internetu nevyřetně sblíží, nezakrytě spolu hovoří o tom, co budou dělat, až by se náhodou konečně setkali. Jelikož se znají již půl roku a rozumí si, okolnosti předpokládají, že si dají rande. Nerozhodnost každého z nich a nepřítomnost fotografií však jejich setkání pooddaluje; nemožnost identifikace pouze podle přezdívky a digitálního prostoru plného lží na jejich rendez-vous nepřidává. Jeden z nich pochybuje více než ten druhý, a to přesto, že už jsou ve věku, kdy by měli rádi rodinu a starali se o děti. Děvče vyhodí z práce a ta na nějakou dobu nemá prostředky na internetovou kavárnu. Na ulici potkává sympatického mladíka, se kterým by byla ráda víc než kamarádka. Úplně pozapomene na virtuální známost a začne se více začleňovat do normálního života, nezaloženém na pouhých dohadách a předpokladech. Poněvadž ho potkává každý den na zastávce, rozhodne se ho oslovit. Muž ji pozve k sobě domů a zavře ji do internetové místnosti. Děvče na základě loginů nejenže zjistí, že jde o muže, se kterým před časem na chatu*

*komunikovala, ale jelikož také vidí, kolik známostí na netu má načatých, rozhodne se s ním už dále nestýkat a spíše se věnovat hledání práce. Ještě než však děvče opustí jeho byt, přizná se mu k objevené skutečnosti a souhře náhod, muž ji znásilní a teprve poté ji vypustí ven, na ulici mezi „normální“ lidi.*

Kde ve hře najdeme cílový okamžik, moment, který nás zaskočí, a moment, který autor usekl tak, aby se vyhnul zbytečným slzám a zbytečnému rozvádění?

Na to se nedá dost dobře odpovědět. To bychom museli celou hru přečíst tak, jak byla napsána. Důležité je použití jazyka, následnost situací. Vyvrcholení může být stejně tak okamžik, kdy děvče přijde na totožnost svého idolu, stejně tak její procitnutí z toho všeho, může to být i její znásilnění. Moment zneuctění děvčete je sporným okamžikem. Možná pokud by byl autor trochu moudřejší, tuto dramatickou situaci by vypustil. Chtěl se však zřejmě vyhnout konci, jenž se nabízí: totiž aby jejich nalezení skončilo „kýčovitým“ soužitím do konce života. To by se zřejmě jednalo o pohádku.

Odhalení a použití virtuality v tomto syžetu zřejmě tak problematické není. Nalezení virtù však bude poněkud složitější. Jak se mohla hra odvíjet tak, aby neskončila ani šťastně, ani tragicky?

Záleží na interpretaci, tedy výkladu režiséra. Hnutí kanibalistů\* by možná tvrdilo, že hra není domyšlená ani dopsaná. A z části by měli pravdu. Nikde totiž není vyjeveno, že znásilnění je pro děvče něčím hrozným (pakliže je hrozné z pozice "postiženého" muže). Šokantnost může být sice v tom, že ji muž znásilní, ale zároveň také ve faktu, že ji takový akt činí na chvíli šťastnou, řekněme uspokojenou. Zmíněný fakt je velmi těžké popsat v textu, je těžké ho i zahrát, ale mohou se použít prostředky, které o tom svědčit budou. Hra se dá doplnit výslechem mladé dámy na policii, která popisuje hrůzný čin, zároveň se však vyslychajícím zazdá poněkud spokojená. A třeba na místním úřadu dostane pozici, která se zabývá internetovým zločinem, vyhledáváním hackerů nebo maskováním (nickováním, tedy přezdívkováním) podvodníků. A tady už by se z velké části jednalo o virtù. Pokud pomíneme trochu naivní konec, že dívka dostane na policii práci (což by nekorespondovalo s virtuálními prvky), přinejmenším její rozporuplný výslech může být principálním znakem a svědčí také o inteligenci autora nebo režiséra-navigátora. Pojmeme virtù však můžeme v tomto případě označit i verzi bez přídatku - jako snahu autora dále příběh nerozvádět,

kdy hrůzný čin je zaskočením, vyústěním a zároveň poslední částí dramatu, kdy si chce autor zachovat „čistý stůl“, tedy „čest“.

### 3.6) Modelová hra a použití principů

Je více než patrné, že "stvoření" virtù není nic jednoduchého a už vůbec ne prvoplánového. Kdežto avatar svádí neustále ke stejnému užití prvků, virtualita skrývá netušené možnosti. Princip avataru, řekněme „čechovovský model“ přetrvává ještě u dramatiky *coolness* i u *kanibalské hry*\*. Touha něco změnit je tak lákavé téma, že zřejmě nikdy nezmizí. Stejně jako se ještě dnes můžeme setkat s nově napsanou hrou užívající deus ex machina. Ne náhodou se říká, že řecké zakončení použije autor jen tehdy, kdy už s koncem neví kudy kam. To samé by se mohlo říci i o avataru. Ale v podstatě - pokud se jakýkoli konec užije dobře a je plně funkční, není co ztratit. U virtù je koneckonců mnohem větší nebezpečí, že zůstane nepochopeno nebo že se jím nastaví další "dobře udělaná", tzv. *modelová hra*, kde od začátku do konce víme, jaký bude průběh. I o největších autorech sice po bližším prostudování víme, s jakými prostředky pracovali, ale každé další nastudování jeho hry může být tak překvapivé, že klidně můžeme škrtnout všechno to, na co jsme doposud přišli. Platí tak, že žádný z principů nepoužíváme dogmaticky.

Modelová hra se vyskytne vždy, když se nakupí nějaké množství podobně používaných nástrojů. Je to vidno u francouzské frašky z konce devatenáctého století, u absurdního dramatu i u dramatiky *coolness*. Modelová hra není v zásadě nic špatného – jen shrnuje a pojmenovává to, na co se v tom jakém druhu prozatím přišlo, nabízí určitý model. Avšak v momentu, kdy nebezpečí takového modelu nastává a přichází, je třeba ho zákonitě opustit, přepracovat nebo vytěžit z něj naprosto něco jiného.

Přišli jsme již na to, že u avataru takové nebezpečí hrozí, resp. můžeme říci, že *dramatika změny* jako taková jistě existuje, a hry, které ji zastupují, se na prstech jedné ruky spočítat určitě nedají. Lidské končetiny by totiž k počítání jistě nestačily.

U virtù je trochu složitější poznat, kdy je vůbec užíváno. Svádí veškerou dramatiku, která nepoužívá principy deus ex machina nebo avataru, zařadit do třetího kastlíku. Zdůrazňuji



však znovu, že zákonitě se jedná o druh nový a vzniká plnohodnotně až s příchodem zániku postmoderny. Ne však samozřejmě vše, co je nové, používá virtualitu. Dalo by se také říci, že modelová hra na toto téma ještě ani nestačila vzniknout, ale hrozba tu určitě je.

Avatar je tedy formou moderní, ve finální fázi postmoderní, virtu podobenstvím pozdněmoderním v jeho nejvlastnějším smyslu slova, o moderně se tady již mluvit nedá. Používejme skutečně slova jako *digitální*, *elektronický* a v neposlední řadě virtuální. Výrazné je také propojení s ostatními médii a zejména filmem, kdy poznat rozdíl mezi filmovým scénářem a novodobou divadelní hrou je takřka nemožný úkol. Na podstatné jméno moderna s jakýmkoli přívlastkem už raději zapomeňme. Snad a pouze s předponou *hyper-* jako znamením příchodu něčeho nového a zániku něčeho již neexistujícího.

### 3.7) Dekonstrukce

*Dekonstruktivismus* jako architektonický směr vznikl (dle mého názoru navzdory obecným zdrojům) již ve třicátých letech dvacátého století jako opak konstruktivismu a reakce na něj. Vznikl tedy již dříve než známější filosofický směr formulovaný zejm. Jacquesem Derridou někde v sedmdesátých letech 20. stol. a je také mylně uváděno, že se do postmoderní architektury dostal až posléze inspirován těmito filozofickými myšlenkami. Zdůrazňuje rozklad něčeho pečlivě a složitě vykonstruovaného. Zatímco postmoderna pitvá eklekticky všechny archetypy, na které dosud historie přišla ve vší úplnosti a nastavuje proti sobě zrcadla jako zástupce v nečekaných souvislostech, *dekonstrukce* hatí zbytečné obaly a nechtěnou filosofii, zdůrazňuje pouze skelet, kostru a jen náznakem vykresluje nějakou "konstrukci" a nechává na divákovi, aby si na základě vlastní fantazie stejně jako ve virtuálním prostoru našel obal (který ale tento styl nepotřebuje a proti němuž vystupuje). Dekonstrukcí bychom mohli pojmenovat všechny stavby, které ještě nejsou ukončené, nebo ty, které na svém plášti nesou náznaky lešení, náznaky něčeho, co jakoby svědčilo o tom, že na stavbě se ještě pracuje. S pojmenováním dekonstruktivistické literatury je to o něco složitější, zkusme si však představit tyto shrnuté informace o projevech v architektuře v psaném textu. Nejde o zaobalené fráze zkosnatělých literárních či divadelních postav, ale o holá fakta, která ve vztazích zastupuje syrovost, surovost a nezdravá upřímnost.

## 3.8) Hypermoderna

- je nepřesné označení toho, co urputnou rychlostí přichází po postmoderně a co celou modernu jako zázračný jev od počátku do konce ničí. Typická je rychlost, *iper velocità*. Jde o velmi malý záběr několika málo let; tak jako rychle *hypermoderna* přichází (synonymem budiž již jednou použité slovo *postpostmoderna* ve významu stejném jako měla divadla *off-off-broadway* vedle *off-broadway*), tak rapidně i odchází, aby po sobě zanechala spoušť a zmatek ve výrazu dekonstrukce (proto také spojení *hypermoderní dekonstrukce*). Jak však dekonstruktivismus měl ve dvacátém století nepatrný význam i odezvu, v pozdně-moderním umění má nezastupitelný charakter a místo.

## 3.9) Změna-ctnost, ctnost-změna

Změna může být ctností a ctností může být provést změnu.

Okrajově jsme se zabývali filozofií obou pojmů. A poněvadž *divadelní antropologie\*\*\** je i směr filozofický a profesor Savarese, který je autorem semináře "Od deus ex machina po avatar", je jedním z jeho zakladatelů, bylo by dobré se nad teorií ještě chvíli pozastavit.

Proměnu vždy člověk, ať už v divadelním nebo mimodivadelním kontextu, prodělá, když řeší nějaký životně důležitý problém. Ztráta zaměstnání, kvůli které se možná hrdinka v avizované anotaci rozhodne oslovit svůj protějšek, nebo nejbližší osoby v našem okolí, nás donutí přemýšlet jinak, než tomu bylo doposud. Princip, na který jsme byli zvyklí, musíme zákonitě nahradit něčím jiným. Dalo by se zmínit, že změna je náhražka anebo že náhražku produkuje. Trofimov ve "Višňovém sadu" je tak zoufalý ze své situace, že ovlivní svým přemýšlením nejen své příznivce či odpůrce, aby místo opustili, ale rovněž je přinutí k extrémnímu jednání. Ctností je pak proměnit vyběhlou událost tak, aby ve cti opustila jeviště a přiměla diváka k nezvyklému myšlenkovému pochodu. Důležité tedy je, aby hra vrcholila a byla zakončena tak, aby divák do poslední chvíle nevěděl, jak drama/komedie

skončí, i kdyby měla být ve finále dovršena ustáleným principem avataru.

Vraťme se ještě k dramatikovi Ibsenovi. Ten je zakladatelem moderního dramatu. S avatarem pracuje velmi střízlivě, a to vědomě, snad jako první na světě. Nakládá s ním také velice ctnostně, čímž předjímá virtualitu, aniž by však použil virtu; je ještě příliš brzy na to, aby se tato technika psaní objevila. V moderním či postmoderním uspěchaném světě spousta faktů sice poukazuje na to s novým fenoménem zacházet, nikdo jej však ještě nezná a ani jej nikdo nepojmenoval. Všechny Ibsenovy hry obsahují čechovovský "měnný" ukazatel, i ty historické a davové, poukazující k Shakespearovi a principu deus ex machina v nové podobě.

### **3.10) Deus ex machina odsouzen k zániku?**

Deus ex machina nemusí nutně znamenat jen "příchod boha na stroj" povětšinou na konci hry. Může jít jen o jednu postavu ve hře použitou kdykoli v ději, o anděla i normálního "občana". Tím je řečeno vše - tento model asi i přes určitou předpojatost a fámou jen tak nevyhyne. V devadesátých letech se kupříkladu v české, převážně amatérské dramatice vyrojila spousta andělů, jak popsala Nina Vangeli v jednom ze SADů ("Svět a divadlo", divadelní periodikum) jako komentář k divadelní soutěži o cenu Alfréda Radoka o původní českou hru.

Já sám jsem použil poněkud naivně ve své divadelní prvotině "Ex abrupto" zahynulého, za zvláštních okolností zavražděného aktéra, obdobu jakéhosi Dona Juana, který se jako přízrak zjevuje na konci hry. Poněvadž to paní Vangeli zkritizovala jako příliš jednoduchý postup (nad otázkou andělů se sice pozitivisticky zabývala, nicméně to generálně považovala za příliš zaostalé a zastaralé), rozhodl jsem se text provždy zneškodnit. Nejpatrnější je tento způsob téměř ve všech přepracováních dramatu "Médea" (na konci hry), ale najdeme ho i ve zmiňovaném "Donu Juanovi" od Molièra v podobě kamenného hosta někde uprostřed celé linie.

Ačkoli by se tedy mohlo zásadně jevit, že nejstarší dramaticko-dramaturgický autorský

princip je použit vždy a všude v podobě ztělesnění nadbytnosti na konci děje, může být nastolen v různých podobách takřka kdekoli a kdykoli.

Je sice pravda, že byl téměř vytlačen avatarem a doufejme, že časem bude odsazen i virtù, ale autoři se jím chtě nechtě inspirojí a do her jej zkrátka musí někdy i neúmyslně a nevědomě zařadit - musí s ním počítat, stejně jako převážně počítají s avatarem.

### 3.11) Virtù vejde do dějin

O tom jsem přesvědčen stejně jako když Ibsen začal psát "Noru" nebo "Heddu Gablerovou" a poprvé tak vědomě užil avataru. O svém osudu tak oficiálně nezačala rozhodovat vyšší moc, ale sama postava. Čechov a jeho "Višňový sad" nebo "Racek" je stejná záležitost. Zajímavě s b virtù pracuje Samuel Beckett ve svém nejznámějším dramatu "Čekání na Godota". Záměrně to píše tak, že hrdinové celou dobu čekají na něco jako vysněného spasitele, ale ten nepřichází, takže se vlastně nic nezmění. Předjímá tím tak způsob, který se v tomto pojednání snažím popsat. Poněvadž je tato hra geniální, nikdo dlouho po něm nepracuje s virtù tak jako on. Absurdní dramatikové sice spolupracují s nadobecnem (metafyzikou), avšak vždy jde o přetavenou formu avataru. Bylo by poněkud troufalé tvrdit, že Beckett je vynálezcem *třetího principu*, můžeme ovšem tvrdit, že se u něho objevuje poprvé ve smyslu vědomého použití. Ionesco a další mu nesahají po kotníky, pakliže z poloviny využívají toho, na co už Beckett dávno před nimi přišel. To samé se dá říci o vlně postmoderních autorů a přívrženců coolnes: nevědí si už rady s množstvím nabízených postupů a tak eklekticky rozebírají to, co přesně nedokáží absorbovat. Jinak je to s kanibalisty\* – jsou mnohem surovější a dekonstruktivističtější, což je nejdůležitější.

Ať chceme či ne, *třetí úzus* vstupuje do historie, a za to vděčme panu Beckettovi, který inteligentně hru seká tam, kdy čekáme změnu, avatar.

## 3.12) Netofilie a digitální média jako znak třetího principu

Již jsem zde uvedl, že *elektronická a digitální média* jsou charakteristickým rysem virtuality. Stejně jako závislost na nich. Kyberchataři, kvantové počítače, teleport, netofilové a jiné závislosti jsou stěžejním znakem nového dramatu, hypermoderní dekonstrukce. Ve své nejnovější divadelní hře s názvem „Na hře závislí“ s podtitulem kybermytologické mystérium (neřkuli moralita), popisují střet závislostí a nezávislostí v bájném světě, v jakési počítačové hře, ze které není možno uniknout. Hrdinové se snaží ze hry dostat ven, avšak nedokážou již běh věcí pod vlivem kauzality ovlivnit.

Zajímavým je také cestování v čase a teorie relativity, aniž by šlo o science-fiction.

V jiné ze svých divadelních her, italsky psané satyrské dohře "Irtodelie" (slovo značí vášeň lidí k teleportaci) k dramatické trilogii "Změny" ("Ostnatý drát", "Manévry", "Volné pole") popisují příběh telefonních operátorek z telefonického centra, které prodávají teleport. Cestující se z nabízené delikatesy nevracejí; jsou odsouzeni hříčce zakřivení času a prostoru.

Teleport je zajímavá disciplína. V jedné ze studií vyšlo najevo, že se podařilo teleportovat atom, snad právě díky předverzi kvantových počítačů a elektrického proudu, pomocí kterého bylo do atomu předáno množství informací o destinaci teleportu.

## 3.13) Teleport

- je fyzikální disciplína. Jejím vynálezcem je Albert Einstein, který popsal uvedené zakřivení času a prostoru, v literární vědě ji rozvíjí Stephen Hawkins. Virtualita a *teleport* se takřka kryjí. O to, o co jde ve fyzice a vědě teleportu, jde virtu ve světě divadelním. Přestože se do nedávné doby zdálo, že teleport je pouze vysněnou záležitostí, nabývá už reálných kontur stejně jako duch virtu na divadle.

### 3.14) Jevištní technologie, scénografie

Rád bych zde popsal také dva ze svých jevištních vynálezů, kterými by se mohlo divadlo v budoucnu ve spojitosti s užitím nejhypermodernějších prostředků inspirovat. První z nich, poněkud jednodušší, *zalysa*, je závěsný labyrintický systém, který sdružuje klasické divadelní šály do neobvyklých propojení. Řekněme, že bychom protnuli např. písmena S a K (hold tímto budiž vzdán dramatičce Sarah Kane) a v jejich zářezech by byly zavěšeny závěsy, ať už neprůhledné či průsvitné. Na jevišti by tak s pomocí zalysy mohlo dojít k atypickému členění prostoru, v případě použití průhledných záclon by nastal průhled do dalších dimenzí. Druhý, *zrkahol*, používá tří objektů – laseru, odrazu a vody. Pomocí projekce, užití z osvětlení na povrch vody (ta je umístěná v báni jeviště), vznikají kaleidoskopické holografy. Jde v podstatě o pokročilejší laternu magiku, v tomto případě užitou ze stropu. Oba tyto postupy užije *quadrom*, divadlo o čtvercovém půdorysu s vzestupným hledištěm na čtyřech stranách se vstupem pro herce i diváky v bodech A, B, C, D.

Mimo tyto návrhy je třeba se pozastavit nad fenoménem internetu, ve spojitosti s divadlem zejm. prostudováním dosud nepřeložené italské knihy „Te@atri nella rete“ (Div@dla v síti)\*\*. V tomto prostoru vznikají "divadelní jednotky", téměř nezávislé na praktickém divadle tak, jak ho známe. Zabývá se webem jako virtuálním a vizuálním médiem a výčtem příkladů a odkazů, kde můžeme tyto tendence zaznamenat. Velkou římskou osobností je např. Emiliano Campagnola, který internet kloubí s videohrami a kombinuje je jako doplňky živého divadla. Další italskou osobností pracující především s videoinstalacemi je Giacomo Verde.

### 3.15) Budoucnost jako obraz přítomnosti

Cestování v čase zaměstnává přední vědce na vůdčích postech na celém světě. V kurzu už není turistika na měsíc ani meziplanetární prostory. Jako autor musí teď již nutně pracovat vědomě s rozložením a dramaturgií své hry (ať již jde o komedii nebo tragédii, měl by ji zkrátka správně utnout); budoucnost je to, jak naplno vnímáme, představujeme si a

zobrazujeme přítomnost. Tím, že jsme a nějak fungujeme, vytváříme i to, co přijde po nás – ať už jde o naše potomky nebo o práci, kterou děláme. Herec má předepsané jednání v textu, zpravidla říká to, co nastane. Jedná tak, aby se stalo to, co je psáno v textu (doslova je prvním autorem autor, druhým herec a posledním divák). „*Celý svět je jeviště.*“, řekl Shakespeare, „*Život je sen.*“, řekl Calderón. Budoucnost je obraz přítomnosti a to, jak se zachováme, má vliv nejen na to, jak k nám bude přistupováno, ale i na to, jak se příště zachováme my. Vidíme v tom samozřejmě i minulost. Dost bylo filozofie.

### 3.16) Praxe

V praxi jde o využití autora, o zúročení toho, co pomocí ctnosti (tedy strážlivého přístupu) do hry vložil. Kanibalisté jsou také kabalisty, magicky popisují fakta, která je žerou. Pokud drama autor výřečně utne, na herci už je práce minimální – nemusí se příliš zabývat tím, jak postavu vykonstruovat, jak tomu bylo u avataru. S použitím hypermoderní jevištní technologie a scénografie (tedy včetně použití kabelů i bezkabelových mobilních telefonů a notebooků) má herec ulehčenou práci. Neznamená to ovšem, že by se flákal. Antropologické napětí je nutné vždy, i když je vše jasné od začátku do konce. Soudobá herecká bible, "Slovník divadelní antropologie"\*\*\* (autory jsou Nicola Savarese a Eugenio Barba), je toho důkazem. Je přeložen do spousty jazyků a bohatá monografie svědčí o pestrosti a rozmanitosti herecké práce. V žádném případě se nesmí stát, že práce herce se upozadí, stane se lenošením, bezduchým přemíláním kytů, na které herec přijde o přestávkách. Na druhou stranu i u třetího principu (viz pojem *třetí divadlo*) může být herec autorem, přestože autor diakriticky určuje směr jevištní konstrukce, řekněme dekonstrukce. A jako se autorovi, pokud není hercem, těžko podaří vcítit se/ztotožnit se s postavením herce, herci, poněvadž od přírody má ten dar, se velice rychle povede vstoupit pod kůži autora. Praxe je matkou moudrosti: učený, nastudovaný, má šanci dělat dobře svoji práci - a nejde zde o použití truizmu. Nikdy však z nebe učený nespádl, a proto bude vždy lépe, když se herec věnuje zároveň hlubokému studiu autora - pokud nemá šanci se s ním osobně setkat. To znamená projít veškerou literaturu s autorem a dobou související, od A do Z přijít na co nejvíce věcí, které by mohly zapříčinit odvíjenou cestu představení. Spektákl, resp. *performance happening*, je nejvyšší formou divadla, ale může se jí stát též příslušné samostudium nebo zkoušení, které se tak nestává zaběhaným a

nudným. Hypermoderní přístup = vnášet vždy a za každou cenu, a každou konstrukci znovu rozebrat a dekonstruovat, až z ní vzejde hypermoderní dekonstrukce nebo *třetí divadlo*, pátá esence...

### 3.17) Pátá esence

Učení kabalistů o magii pojmenovává něco jako pátou esenci. Nikoli jen oheň, země, vzduch a voda, ale také něco víc, *pátá esence*. Tento pojem až tak úplně nesouvisí s divadlem, ale v praxi jde o to "nějakým způsobem přesáhnout pojetí quadromu". Body A, B, C, D se musí vyplnit, nejenom bezduše vládnoucími těly, znuzenými aktéry - je třeba všem živým i neživým bytostem dodat kvintesenci. Ačkoli tato esence zcela nesouvisí s divadlem a jeho formami, jistě souvisí s divadlem třetím, a magie s divadlem souvisí totálně (viz opět "Slovník divadelní antropologie"). Nejde tady o trapného artistického kouzelníka, ale o šamana, který nese s sebou svůj úděl se vším všudy, i za cenu tu, že je autistou. Pátá esence je řešením - znovu, nejde o kouzelnická čísla, která jsou triky; jde o učení, kabalu, vědomosti nabyté tvrdou dřinou (*fýzis x psýchis*).

### 3.18) Magie a divadlo

A časoprostor jako *kvintesence* (jak už jsme se zmiňovali v částech 'Teleport' a 'Budoucnost jako obraz přítomnosti') je tím, čím magie v divadle.. Je všeobecně známo, že tím, že války inscenujeme, nedochází k nim v normálním životě. A je pravdou, že na divadle ze dvou třetin nacházíme příběhy, které mají s realitou pramálo společného (zejména pokud jde o vyhocení, zakončení, katastrofu). Také se nestává často, že muž se převléká za ženu, aby se ukryl před manželem sváděné ženy, jak tomu bývá v komediích. Můžeme konstatovat, že divadlo je bílou magií. Vyhání černé záležitosti, k nimž by mohlo dojít, pokud bychom o nich nehráli. Magické je totiž divadlo jenom v tom, že přesahuje realitu, že pojmenovává to, na co v běžném životě docházejí slova. Neznamená to, že nemíváme chuť zabít. Neznamená to ani, že se nepřevlékáme z pohlaví do pohlaví. Díky divadlu jsou však tyto chutě



potlačované. Dovolil bych si dokonce tvrdit, že člověk může zabít jen tehdy, pokud nebyl dlouho v divadle. Divadlo je stimul, a tím je magické. Tím, že provozujeme *woodoo*, k vraždě nedojde, ale my si ji vymýtlíme z hlavy tím, že ji zinscenujeme. Je to poněkud lepší řešení toho, co bychom nejraději s dotyčnou osobou udělali. Tímto *woodoo* nepropagují, v důsledcích se nám investovaná antienergie vrátí opět negativním účinkem, ale principiálně jde o tu samou věc jako v divadle.

### 3.19) Přesah

Ať už se rozhodneme hru napsat tak, že použijeme *deus ex machina*, avatar nebo třetí princip, *virtù*, musíme mít na paměti, že není možné pominout *přesah*. Nejde o patetický výkon herce nebo nadčasovou záležitost v literatuře napsanou v křeči, ale o to přesáhnout to, na co nedosáhneme. Podotýkám znovu, bez extenze! Záměrně se vracím k významu slova *virtualita*. Přesah je totiž o možnosti, schopnosti, vnitřní síle, která není dána každému a ne každý ji je také schopen předat. Přesáhnout je velice těžké a použití přesahu není z velké části vědomé, jedná se o léta dřičství. Beckett také musel napsat spoustu nepochopitelných dramát, než napsal "Čekání na Godota", "Šťastné dny" nebo "Konec hry", než se dopracoval k *virtualitě*. Můj názor na Shakespeara je takový, že nešlo o jednoho autora, ale že se jednalo o sdružení univerzitních umělců, kteří si navzájem předávali své zkušenosti a kterým zkrátka někdo říkal 'Shakespeare', "*mixovaná hruška*". Jako kdybychom po ztrátě některých cenných informací po dvou stech letech zjistili, že byl někdo jako '*Coolness*' a napsal něco kolem čtyřiceti skvělých her /po bližším zkoumání spíš dvaceti, a to když započítáme další hry vzniklé v tomto období nespádající do téhož proudu/. Málokdy mluvíme o Ravenhillovi nebo Kane, používáme stále slovo *cool*, je přecoolnessováno. Berme to jako berné přirovnání, mrzký příměr, s kterým si zahraje čas, samozřejmě. Co se týče Shakespeara, je dle mého nemožné napsat 36 údajně bezchybných her, na to lidský *genius* nestačí. Takový Lope de Vega jich prý napsal přes 1500, ale ve světě se hraje nepravdělně jen jedna. Ono přesáhnout sebe sama je jedna věc, a obsáhnout svět, záležitost druhá. Přesáhnout svět se nedá, ten přesahuje sám sebe.

## 3.20) Obecné dovysvětlení

Na závěr této kapitoly bych chtěl dodat, že práce vychází ze semináře pana Nicoly Savareseho, "Dal deus ex machina agli avatar". Autor přednášky pracuje s těmito dvěma pojmy historiograficky, zabývá se vývojem divadla od antiky až do dnešních dnů. Popisuje v ní přeměnu principu deus ex machina na avatar, resp. videoherního či počítačového hrdinu. Vzhledem k jeho požehnanému věku si myslím, že věk avataru (tak, jak ho chápu já) už skončil, proto svou práci pojmenovávám 'Od avataru k virtualitě' - 'Dall'avatar alla virtù'. Zdůrazňuji však znovu, že pan Savarese pojem avatar adaptoval "pouze" ve smyslu povýšení fenoménu deus ex machina v již avizovaném významu užití videoher ve spojení s divadlem třetího věku, kde je hlavní hrdina převtělený v cosi vyššího (počítačového), což uplatňuje i řecký princip (pakliže bychom se bavili o vis maior). Já se v této práci snažím jít o kus dál - znovu připomínám, že ve španělském významu tohoto slova. Ve významu avataru, jak jej užívá Savarese – tedy "povýšení" převtěleného hrdiny, věk deus ex machina - jak jsem již také uvedl, rozhodně ještě neskončil.

V podstatě nejde o nic jiného než pojmenovat to, na co už přede mnou přišli jiní, např. Beckett. Uvědomuji si, že příkladů je málo, že málo seznamuji nevědomého čtenáře se jmény a literaturou, která by si jistě zasloužila zmínění. Ne že by tam mé vědomosti nesahaly, ale tato práce se nesnaží vymáčkout dostupnou literaturu a uvádět četné příklady. Nechávám na čtenáři, aby si sám udělal obrázek o proudění, které se zde snažím popsat, a event. si příslušné odkazy dohledal na základě své vlastní intuice. Doufám, že tato práce přispěje jak k rozvoji teatrologie, tak i antropologie. Mé zkušenosti z Říma zejména přes profesora Savareseho mě vedou k hlubším poznatkům z divadelní antropologie, jak už jsem se o tom měl dříve možnost přesvědčit skrze vyučující Janu Pilátovou na DAMU (ta se podílela na užší spolupráci nejen s panem Savarese, ale také s Jerzym Grotowskim). Její *Integrační program kreativity* a dílna prof. Ivana Vyskočila – taktéž na divadelní fakultě - skýtají nespécifikovatelné možnosti a rozdávají studentům to, čeho se jim nedostává na katedře tvorby činoherní či alternativní. Ne náhodou se tento kabinet nazývá Katedra autorské tvorby. Škoda jen, že se ve škole nepíše tolik, jak by se mohlo ze jména kabinetu zdát. Proto mé cesty vedly do Říma, do centra divadelní antropologie, jejíž semináře byly na DAMU po dvou letech zrušeny, a to bez nároku na finanční podporu. Katedra teorie a kritiky bohužel neumožní plně vstoupit do problematiky, kterou antropologie divadla

otevřít. Ani zakončení studia na DAMU neumožňuje plně uspokojit ty, kteří by chtěli hluboce rozvádět divadelní schémata nejen prakticky, ale také teoreticky. V každém případě se považují víc za praktika než teoretika; nemějme za to, že divadelní antropologie je jen filozofický obor.

Mrzí mě, že jsem se již zde nestihl zabývat fenoménem hypertelie a hyperreality (ve spojení s magickým divadlem), ani jsem nestačil uvést další cenné zdroje pro čerpání inspirace (mezi které patří užitečné postřehy Aristotela v jeho "Poetice", film "Immortal", film "Pátý element", kniha Syda Fielda: "Jak napsat dobrý scénář", příručka "Umění psát" od Nigela Wattse a zejména pak dosud nepřeložený traktát od Lajose Egriho: "Umění dramatického psaní"); dokonce jsem ani blíže neuvedl spojení poměrně mladé teorie vizuální kultury, která nejen v kombinaci s novými médii může dále ovlivňovat vnímání a praxi divadla. Ve spojení s citovaným "hypermoderním dekonstruktivismem" by jistě šlo i o výraz "novomilenismus", který je typický pro třetí tisíciletí plné informačních technologií a informační doby vůbec.

\* Jedná se o italské autory participující se na sbírce „Kanibalská mládež“ (Gioventù cannibale), formulace dostupná v italštině na [http://it.wikipedia.org/wiki/Giovent%C3%B9\\_cannibale](http://it.wikipedia.org/wiki/Giovent%C3%B9_cannibale); kniha vydaná nakladatelstvím Einaudi: *Gioventù cannibale: Ammaniti e Brancaccio, Teodorani, Nove, Luttazzi, Pinketts, Governi, Curtoni, Galiazzo, Massaron, Caredda*. Torino: Einaudi, c1996, x, 206 s. ISBN 8806142682.

\*\* Borelli, Maia + Savarese, Nicola: *Te@tri nella rete*, editore Carocci, 2004, dostupné na [http://www.lafeltrinelli.it/products/9788843029211/Teatri\\_nella\\_rete/Maia\\_Borelli.html](http://www.lafeltrinelli.it/products/9788843029211/Teatri_nella_rete/Maia_Borelli.html), EAN 9788843029211.

\*\*\* BARBA, Eugenio + SAVARESE, Nicola: *Slovník divadelní antropologie: o skrytém umění herců*, Praha: 2000 – Divadelní ústav a Nakladatelství Lidové Noviny, 2000, překlad Jan Hančil a další, 285 s. ISBN 807106369x.