

Marianne Van Kerkhoven: Divadlo je ve městě a město je ve světě a jeho zdi jsou z kůže

1

Když je dramaturg požádán, aby podal „Zprávu o stavu Unie“, jinými slovy, aby promluvil o současném stavu divadelní krajiny, pak to, co řekne, bude mít nevyhnutelně co do činění s dramaturgií. Zdá se mi, že existuje něco jako dramaturgie *maior* a dramaturgie *minor*. A ačkoli preferuji především tu *minor*, která se zabývá věcmi uchopitelnými v lidském měřítku, chtěla bych nyní promluvit o dramaturgii *maior*. Protože to je nezbytné. Protože si myslím, že dnes je to krajně nezbytné.

Dramaturgii *maior* bychom mohli definovat jako zónu, strukturální okruh, který leží uvnitř a kolem divadelní produkce. Ale divadelní produkce ožívá až skrze interakci, skrze své publikum a skrze to, oč jde vně její vlastní sféry. A kolem ní se rozkládá divadlo a kolem divadla se rozkládá město a kolem města, kam až jen lze dohlédnout, se rozkládá celý svět, a dokonce i obloha a všechny hvězdy na ní. Zdi, které všechny tyto okruhy spojují, jsou z kůže. Mají póry. Dýchají. A na to se občas zapomíná. [...]

7

[...] Nikdy jsem nebyla schopna přijmout to, že existuje propast mezi teorií a praxí. Možná to je ten hlavní důvod, proč jsem se stala dramaturgyní. Dramaturg je stavitel mostů, neustále se zabývá propojováním teorie a praxe, umění a vědy, emoce a rozumu.

Má nezlomná víra, že teorie a praxe jsou ve skutečnosti neodlučitelně provázány, se mi denně potvrzuje, když pozoruji způsob umělecké práce: teorie je v ní přítomna, pracuje, rodí se v pracovním procesu. Malíř Francis Bacon v jednom rozhovoru řekl, že „všechno velké umění je uspořádáno do hloubky“. Nyní jsem došla k přesvědčení – což je výsledek mého pozorování a četby, rozhovorů apod. –, že tyto ustavičné pokusy spojit teorii a praxi nelze jednoduše přičítat mé osobní nespokojenosti, ale že jedním z nejdůležitějších historických úkolů současné doby je dosažení jejich sjednocení ve všech druzích lidského jednání.

Filozof a historik Stephen Toulmin ve své knize *Cosmopolis. The Hidden Agenda of Modernity* napsal: „Pokud existují nějaká poučení, která bychom si měli vzít ze zkušenosti šedesátých a sedmdesátých let, tak je to (a tomu věřím) potřeba humanistů šestnáctého století znovu získat moudrost a potřeba rozvinout takový náhled na svět, v němž je přesnost a přesnost abstrakce ‚nové filozofie‘ sedmnáctého století kombinována s praktickým zájmem o konkrétní detaily lidského života.“

Ona filozofie sedmnáctého století byla založena na nových objevech ve fyzice, na jistotě odvozené z newtonovského náhledu na svět, na jistotě, která přetrvávala po tři století. Nyní již tuto jistotu nesdílíme; naše éra je érou pochybností. Pochybností, díky

nimž můžeme uspět v opětovném spojení světa a hvězd, kosmu a polis, filozofie a umění, teorie a praxe. Toulmin píše, že se musíme vrátit „k poctivému zkoumání zkušenosti, v němž Montaigne a Banoc vkládali veškerou svou důvěru“. Zkušenost by se měla znovu stát klíčovým konceptem našich životů a našeho myšlení. John Berger napsal: „Přístup k okamžiku zkušenosti vyžaduje jak přepečlivé zkoumání (blízkost), tak schopnost vytvářet spojení (distanci). Schéma psaní je podobné pohybu člunku v tkalcovském stavu: znovu a znovu vystřeluje dopředu a pak se vrací zase zpět, přiblíží se a pak se zase vzdálí. Na rozdíl od člunku však psaní není fixováno v nějakém rámci. Čím víckrát se schéma psaní zopakuje, tím intimnější je vztah se zkušeností. Když má člověk štěstí, je konečným plodem této intimity význam.“

Překlad: Jakub Liška

Úryvek ze „Zprávy o stavu Unie“, kterou na divadelním festivalu Theatre Festival Brussel v roce 1994 pronesla divadelní a taneční dramaturgyně Marianne Van Kerkhoven. Proslav byl poprvé uveřejněn v nizozemštině v časopise *Etcetera*. Do češtiny byl text přeložen z anglického překladu Gregoryho Balla. Celý proslav, stejně jako další texty této výrazné osobnosti nizozemského divadla a tance, naleznete na www.sarma.be.

Rozhovor s Alicí Koubovou
Text: Barbora Liška a Jakub Liška

Alice Koubová (*1974) je česká filozofka. Zabývá se otázkami performance, expresivity, (mezi)tělesnosti, identity, sociality, etiky a metodologií uměleckého výzkumu a aplikované filozofie. Pracuje ve Filosofickém ústavu Akademie věd ČR, učí na DAMU, vede diskuse v divadlech, působí jako dramaturgyně a organizuje alternativní vědecké konference.

S filozofkou Alicí Koubovou o performanci, společenské roli kultury a etice péče



Foto: Šimon Lupták (SNG)

Potřebujeme tu otázku položit jinak
Rozhovor s Alicí Koubovou

3

Romská armáda
Rozhovor se Simonidou Selimović

8

Dekolonizovat jeviště
Text: Katarzyna Pabijanek

10

Proměny CEDU 2019–2020
Text: redakce

32

Brave New Man: myslieť
člověka budoucnosti
Text: Anna Davidová, Kateřina
Menclerová, Martin Sládeček

30

Rozšiřování myšlenkových koridorů
Iva Mikulová

28

Outside the...
Text: Katarína Cvečková

27

Budoucnost ve stínu černého Slunce
Text: Jiří Sirůček

25

Aktivismus není soubor hodnot, ale metoda
Rozhovor s Marikou Volfovou

22

Vykolejit: Diskuse k (post)panemnické situaci
Text: Kateřina Korychová
Text: Iva Herbanová
Text: Filip Šibík
Text: Jakub Vilímek

15

Vnímát své utrpení
Text: Kateřina Smejkalová

17

Poslední večere 2020 aneb
ekumenické setkání vesikentstva
Fotoreport: Eliška Poláčková & Káta Opuntia

20

Performance a filozofie

Ve vašem myšlení hraje důležitou roli specifické pojetí pojmů performance a performativity. Můžete popsat, jak je chápete? Pojem performance není slovem, které označuje nějakou jednoduše definovatelnou aktivitu nebo událost. Jako pojem se objevuje v naší řeči při těch příležitostech, kdy potřebujeme mluvit o narušování poměrně běžně užívaného dichotomie mezi realitou a tím, co tuto realitu takzvaně zobrazuje.

Máme tradici zakořeněnou, že na jedné straně existují věci tohoto světa, něco jako prostá, faktická skutečnost, a na druhé straně existuje symbolický aparát, slova nebo obrazy, básně, filmy, filozofická nebo vědecká pojednání, které věci tohoto světa nějak zobrazují či označují. Tato dichotomie mimo jiné odpovídá i tradičnímu dělení na přírodu a kulturu, materiální determinovanou danost a symbolicky utvářenou svobodnější komunikaci.

Když se v padesátých letech minulého století začal užívat pojem performance, poukazoval na momenty, ve kterých byla tato dichotomie zjevně narušena. Například J. L. Austin upozornil na to, že existují slova, performativy, která nemají za úkol nic označit, o ničem referovat, nic zobrazit, ale udělat skutečnou akci. Jejich vyslovením se něco odehraje: věty jako „Promiň“, „Zahajují toto jednání“, „Proklínám tě“, „Budeš se jmenovat Josef“ vykonávají to, co vyslovují. Označení a věňč splývají v jedno.

V rámci umění se pojem performance začal užívat pro události, které se nadvládý všemohoucího slova v podobě dramatického textu naopak zbavovaly, odtrhávaly se od něj. Performance nebyly ani zobrazením předem připraveného materiálu, ani následně reprodukovatelné – vyvěraly z bezprostřední fyzické reality a interakce spolupřítomných účastníků. Prezentovaly tak věci bez označení.

Studium performance vedlo pak k postupnému pochopení, že narušování jednoduchého spojení mezi

„pravými věcmi“ a jejich „symbolickým zobrazením-označením“ je v zásadě všudypřítomné a že význam vzniká na prázích, v přechodech, v prolutích, v kříženích oněch dvou světů, nikoli v jejich jasném oddělení. (Skypeový obraz se seká, rozpadá.) Ne, neodcházejte!

Jsmo stále s vámi!

Z perspektivy performance se tím pádem filozofie ukazuje velmi blízkou umělecké praxi. Jak umění, tak filozofie jakožto performance operují na prahu nebo na vnitřní mezi reálného a podílejí se na jeho uskutečňování. Filozofie i umění jsou součástí reality včetně té materiální a obě se touto cestou stávají rovněž součástí šířeji pojatého pojmu politiky. Jakmile slovo nebo umělecký tvar přestanou být chápány jako druhořadá, nebo naopak významná, ale nereálná reprezentace toho, co se děje ve „vážné“ realitě, a prokáže se, jak moc tvarují vtělenou, zhmotněnou skutečnost, ukáže se i jejich politický rozměr v širším slova smyslu. S tím souvisejí další dvě důležité charakteristiky performance:

A Tím, že je místem narušení zaužívaného systému zobrazování světa, nemůže být performance než prostorem různých sporů. Performance patří mezi „bytočné rozporované pojmy“, jak o tom mluví obecně Walter B. Gallie¹ a v souvislosti s performancí Strine, Long a Hopkins². Význam performance se *ustavuje sporem o její význam*. Když se ptáme na to, co to je performance, bude odpovědí další kolo hádky. To není alibismus, ale jinak tvarovaná podstata, která je dána jako „působení“, nikoli jako „bytí“. O performanci víme, jak působí, jak se projevuje na něčem jiném, než je ona sama, ale hůř určíme, co je, kdybychom ji chtěli zachytit v nějakém samostatném podstatě. Klasickým případem dalších bytočné rozporovaných pojmů je filozofie, umění či demokracie. Umělecká performance a filozofická performativní

reflexe jsou místem rozporu nebo příspěvkem k rozporu. Jejich esence je naplněna, když se tento rozpor nějak odrazí v interpretaci světa a v jednání, které s nimi bezprostředně nesouvisí. Filozofie a umění jsou performativní v tom smyslu, že jejich podstatu lze pochopit jako obtisk, rezonanci v něčem, čím nejsou a na co samy nedosáhnou.

B Navzdory tomu, že performance je místem sporu a působení ven, nefunguje pouze jako subverzivní destrukce existujících pojetí skutečnosti a hodnot. Působí afirmativně, umožňuje vznik nového, co se však jako nové rozpozná teprve v budoucnu, nikoli tady a teď. Performance tedy není čistě destruktivní událost, v níž jde o narušení, podřívání či zrušení stávajících norem, ale místo, kde je normy, částečně díky imaginaci a částečně díky kritickému odstupu, možné rozsunout, přesunout, přehodnotit, nahradit, nechat je popraskat nebo rozpustit.

Mluvíte o performanci jako o časoprostoru s určitým potenciálem změnit skutečnost. Není ale také důležité, jak se tento potenciál využívá či za jakým účelem se měna skutečnosti bude dít? Spornost sama o sobě vytváří jenom pole, ve kterém nejsme dopředu determinováni. Takže máte pravdu, že jenom proto, že jsme rozevřeli možný prostor pro změnu, nezískáme záruku toho, že vytryskne „nová pravda“ nebo umožníme „čistý výraz“. Pokud otevřeme prostor změně, pak musíme také připustit možnost, že se nezmění vůbec nic. Nebo se to změní tak, že toho pak hodně litujeme. Jinak by to nebyla možnost, ale jistota, a tudíž totalita. Umění a filozofie mají možnost stopovat prahu a vnitřní meze, zkoumat nové oblasti svobody a kritiky, i proto, že jejich nedílnou možností je zformovat se také jako plochá agitace, účelová propaganda nebo zakázka, sázka na jistotu. Pokud je umění a filozofie performativní,

musí být skutečně možné i to, že zopakují klíše, že se ztrapní nebo zkomodifikují, že potvrdí performativitu sil moci, ze které unikaly nebo které si nebyly vědomy. Filozof Jacques Derrida pro tento aspekt užívá podmínku, kterou formuluje následovně: smysl přijde vždycky pouze „možná“, „peut-être“³. Musíme tedy počítat s tím, že performance změnil skutečnost vždycky pouze „možná“. Performativita sil moci, zvyku, normativity jazyka, způsobu, jakým „se filozofuje“, způsobu, jakým „se dělá“ umění, působí v každé performanci. Tato performativita vytváří rámec každého možného jednání či vyslovování. Funguje jako takový korektiv pojmu performance, pokud bychom měli tendenci chápat performanci ve smyslu čistého proudu pravdy tady a teď. Díky performativitě nic takového v performanci nehrozí. O to silnější je pak zážitek, když performance pohne performativitou.

Pojmy performativity a performance tedy mají reflexivně-kritický potenciál? Kde se však dají jako nástroje kritiky využít?

Hledisko performance lze použít například při zpětné reflexi institucionalizované filozofie, v níž se pohybuji. Když totiž čtete, co filozofové a filozofky píšou, je jejich diskurz velmi často protkán apelem na „odvahu“, „emancipaci“, „subverzi“, „riziko“, „rozbíjení stereotypů“, ochotu vystavit se „úzkosti“, „bezraději“, „nicotě“, „permanentnímu tázání“, „zvrátům“ a „událostem“. Mluví o tělesném bytí, „tělesnosti, která je na hranici možného“. Jenže když se pak podíváte, jak se filozofování společensky odehrává, zjistíte, že institucionalizovaná filozofie jede někdy ve stejných společenských stereotypch jako jiné části společnosti. Když někdo ve skupině etablovaných filozofů poníží nebo sexisticky okomentuje studentku, může se snadno stát, že subverzivní autoři volající po emancipaci začnou čistit umakart na stole. Protože kdyby subverzivní filozof vystoupil proti jinému subverzivnímu filozofovi ve chvíli, kdy se odehrává situace, vůči které se oba staví ve svých dílech subverzivně, vyznělo by to bohužel jako agrese proti kolegovi, hrozilo by odsouzení za „nedostatek humoru“, narušování dobré nálady, loajality. V tu chvíli by měl mít daný filozof odvahu potvrdit, že si myslí to, co píše, a že je jaksí „skutečně“ připraven bořit stereotypy, „skutečně“ riskovat, že přijde o status, a „skutečně“ se vystavit úzkosti. Taková odvaha se někdy hledá hůř. Obdobné situace však mohou vést k podloženému podezření, že teoretici jenom teoretizují.

Performativní filozofie připomíná, že je nezbytné sledovat způsoby naší vlastní institucionalizace a nabourávat je vlastním myšlením stejně, jako nabouráváme stereotypy společenské. Nutí nás si připustit, že jako filozofky a filozofové děláme během praktikování filozofie kompromisy, že se chováme normativně, že jezdíme na konferenci, kde si nejdřív dáme kekсы a kafe, pak řekneme nějaký takzvaně originální vtip a pak má teda někdo přispěvek. Po příspěvku zazní dvě otázky maximálně, a to si můžeme ještě gratulovat. Při zvažování, jak otázku položit, je vhodné si v programu nejprve zjistit řečnickovy tituly a afiliaci a podle toho nasadit tón. Je pak možné buď dotyčného či dotyčnou jaksí shovívavě setřít, nebo se pokusit naopak provést masivní diskurzivní veletoč a upozornit tak na vlastní bystrost. Vhodné je užít ve své řeči důležitá signální slova z přednášky. Obdobně fungují normativy při vykazování filozofické práce do systému RIV, stále sevířenější formy akademického psaní textů, procesy grantových soutěží nebo bohužel u některých překvapivě lhostejné naladění vůči praktikování genderové nerovnosti v rámci filozofické komunity. Všichni nějakou formou participujeme na filozofickém spektaklu, absolutně všichni, i ti tiší a nenápadní – třeba tím, že nezvedneme hlas. Ovšem tím se nijak nelíšíme od zbytku společnosti. Důležité je to vědět,

být podezíraví i sami k sobě, hledat cesty narušování spektaklu performancí. V tom se lišit můžeme a to mě opravdu zajímá.

Proč se tato performance filozofie nereflektuje?

Už z definice má filozofie tendenci k zaujímání exkluzivní pozice: „Obyčejní lidé či jiné vědní obory se zajímají o jsoucno, kdežto filozofii jde o bytí.“ Případně o „poznání, pravdu, čas, světování světa, linie úniku a podmínky možnosti reality“. Připustit, že jsme v něčem zcela ordinérní, by dost možná byla potupa. Tato exkluzivita (někdy velmi sofistickovaně kódovaná jako skromnost a „vědění o vlastním nevědění“) v sobě také zahrnuje určitý pocit exkluze, vyloučení. Bojíme se, že nejsme vlastně

Existují slova,
performativity,
která nemají za
úkol nic označit,
o ničem refle-
govat, nic zob-
razit, ale udělat
skutečnou akci.
Jejich vyslově-
ním se něco
odvzrazuje: věty
jako „Промінь“,
„Закривили
тото жєднані“,
„Проклінаю тє“,
„Будєзь се жмє-
новат Јосєф“
vykopávají to,
co vyslovují.
Označení a věc
splývají v jedno.

nakonec pro nikoho důležití. Generuje to neurotický postoj, který někdy až moc řeší sám sebe. Jenže znovu podotýkám: toto všechno musíme připustit, stejně jako kýč v umění, protože kdyby toto nebylo ve filozofii přípustné, nemohlo by se v jejím rámci stát ani něco zcela fantastického, neodehrálo by se v jejím rámci žádné přerámování skutečnosti, stvoření slov, která nás nově orientují v realitě, zvraty, které jsou nadějně. Vzhledem k pohybum v těchto extrémních pozicích je nicméně pro filozofii úplně nejtěžší třetí možnost: minimalistická nebo kompromisní filozofie či třeba jen „dostatečně dobré“ myšlení. Možnosti takové „saturované filozofie“, tedy filozofie, která se již sama sebou nasýtila a zajímá se o něco jiného než o sebe samu,

mě enormně zajímají. Nazývám takové myšlení netragickým nebo ludickým. Teprve tam, podle mě, kde filozofie z jakéhosi přebytku opouští sebe samu, kde už není úplně jisté, že se stále ještě jedná o filozofii, začne filozofie naplňovat svou podstatu. Tuto oblast ohledávám právě v kontaktech s uměleckou a společenskou praxí.

Jak lze podle vás překračovat oddělení tělesnosti a myšlení, teorie a praxe?

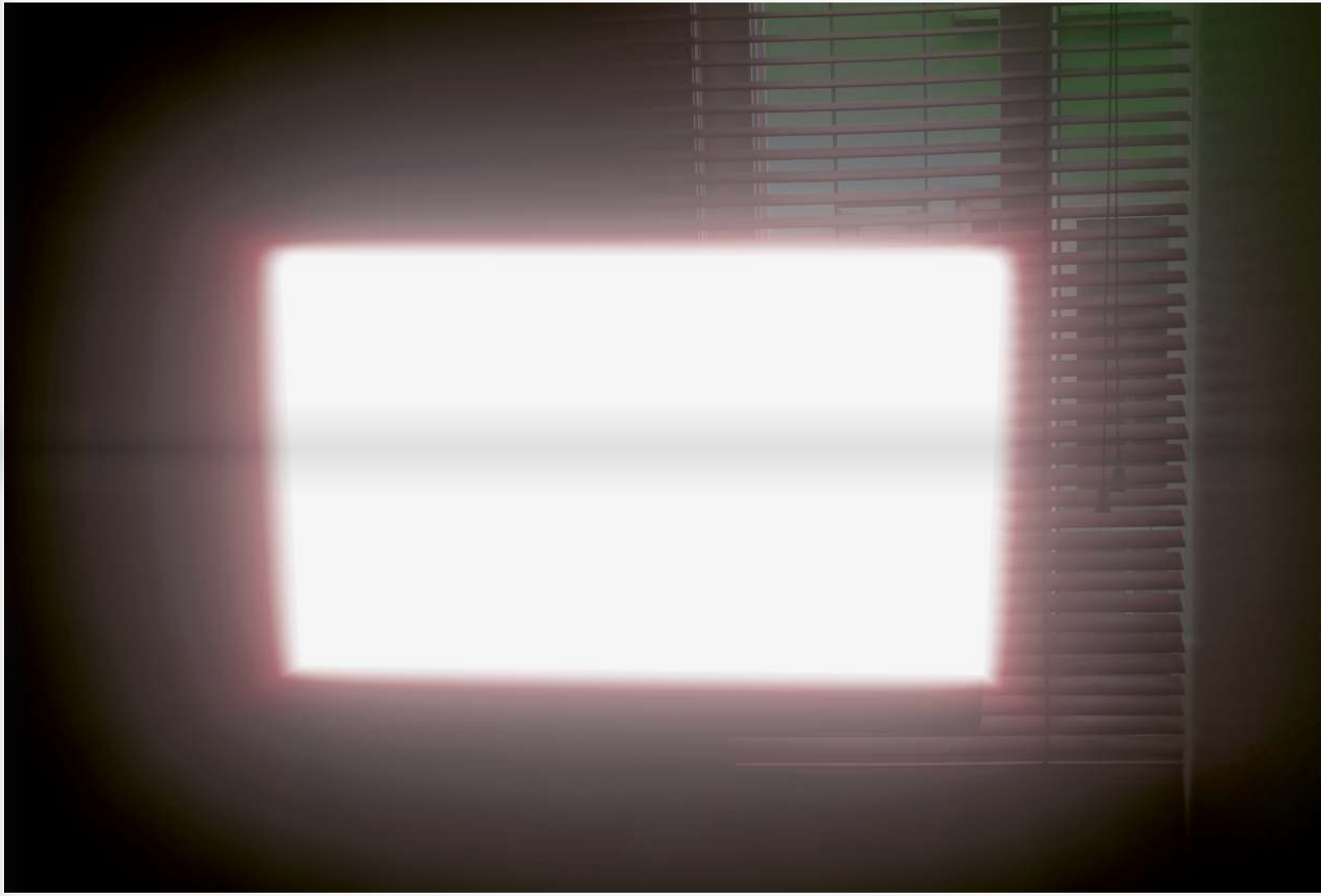
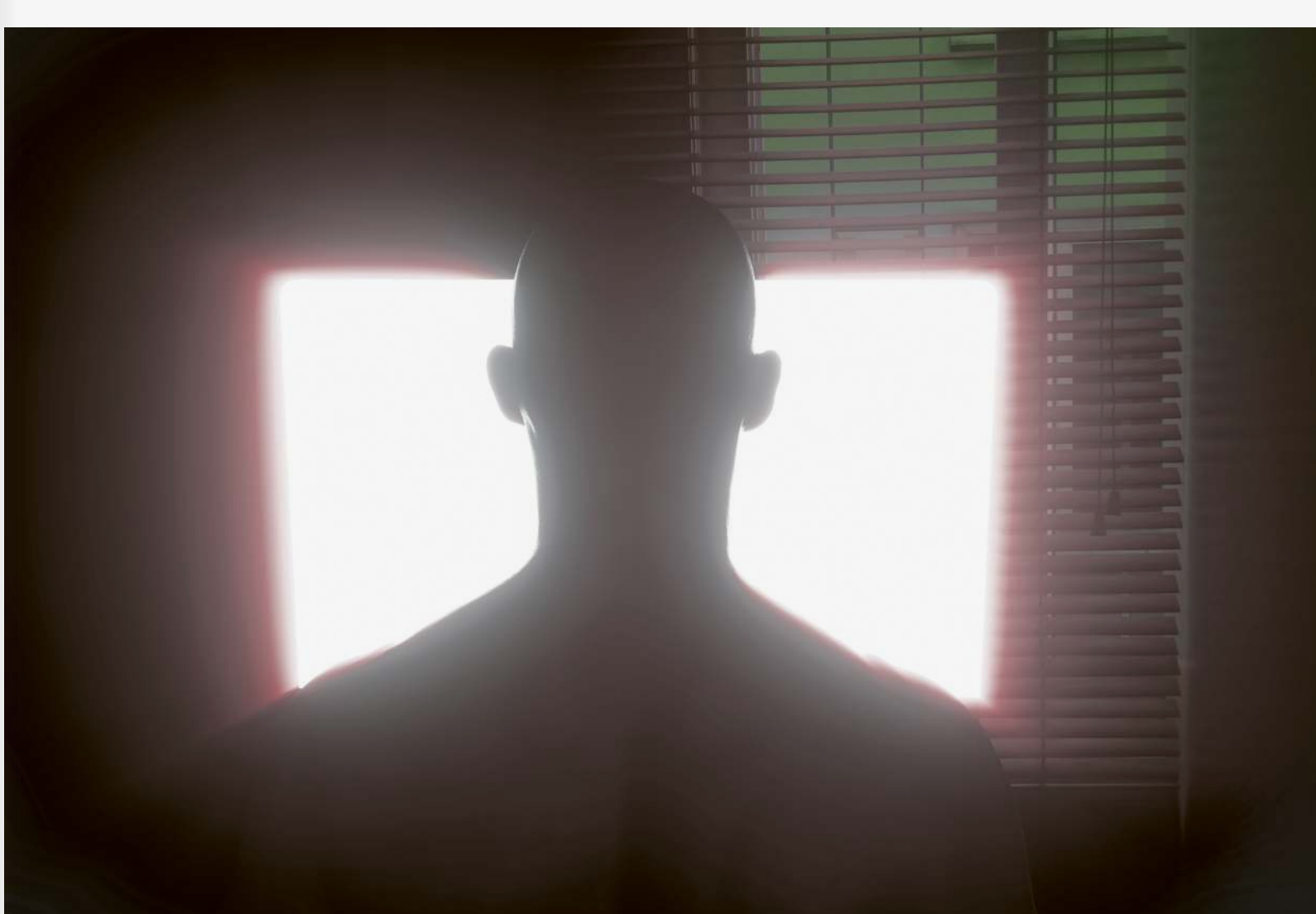
Myslím si předně, že je důležité si stále dokola připomínat, že teorie se praktikuje. Teorii nelze nepropraktikovat. Filozofové praktikují filozofii, teoretici performují teoretizování. Jejich těla jsou při tom, když teoretizují, a podílejí se na dosahování výsledků. Teoretici mají praktické zvyky, jejich teorie vznikají v hmotných situacích, které jsou pro výsledek konstitutivní. Judith Butler mluví o nezbytnosti fyzických opor, různých zaužívaných bází, dokonce i institučních, které teoretizování zároveň formují a zároveň umožňují.

A na druhé straně, každý člověk, každý praktik, včetně umělců, kteří tvrdí, že nenávidí plané teoretizování, má nějakou teorii světa. Abychom mohli jednat, musíme si nezbytně o světě něco myslet, při rozhodování se necháváme vést přesvědčením, že právě toto jednání má kvůli něčemu větší smysl než jiné. I improvizace vychází z jistého pojetí toho, jak vzniká význam, svoboda, co dává životu jeho vtip, co je a není hodnotné v jednání. Fakt, že si naše teorie neuvědomujeme nebo že je nemáme verbálně uchopené, neznamená, že je neuvžíváme. Každá naše praxe je vedena nějakým telos, více nebo méně vědomým záměrem, proč tu věc děláme, včetně protestu proti teleologičnosti jednání.

Tvrzení, že existují dvě sféry, teorie a praxe, a že zůstanou buď navždy separované, nebo že je nutné hledat jejich propojení, jsou umělými problémy. Co není umělý problém, je existence institucí, které budují svou identitu na tomto umělém oddělení.

Existují někde ve světě akademické instituce, které performance ve filozofii berou více v potaz?

Na mnoha místech světa existují katedry performančních studií, v zásadě odnože teatrologie, které se snaží o rozšíření svého záběru na performanci. Iniciativa, která vznikla v roce 2012 pod názvem Performance Philosophy, však na performančních studiích kritizuje, že podlehla tlaku na akademičnost (která s sebou nese jasné instituční zázemí, finanční zdroje, uznání v komunitě, status). Performance Philosophy, kde působím jako členka nejuzšího mezinárodního vedení, usiluje o systematickou rezistenci vůči akademické performativitě. Zákonitě se to odráží na tom, že jen minimum členů této asociace má stabilní místo v akademické struktuře jakožto ti, kdo se věnují filozofii performance. Esa Kirkkopelto je profesorem uměleckého výzkumu na divadelní akademii v Malmö, Laura Cull je profesorkou DAS Graduate School v Amsterodamu, Alice Lagaay působí na Hochschule für Angewandte Wissenschaften v Hamburku, Ramona Moose je afiliovaná teatroložka na Freie Universität v Berlíně, Anna Street působí na universitě Le Mans, oficiálně v oblasti performančních studií. Z těchto pozic pak propagují různé změny akademických praxí, umělecké kritiky a reflexe, ovšem nikdy ne přímo jako bezprostřední náplň své práce. Moje pozice v Akademii věd, která počítá s možností explicitně se věnovat performativní filozofii, psát o ní texty a zároveň působit na AMU, kde nevyučuji teorii, ale aplikovanou teorii, a dokonce praktické předměty, přičemž



mám možnost to vše kombinovat se spoluprací s mnoha performery, performerkami, divadly a centry (Tantehorse, Studio ALTA, pražské Národní divadlo, Alfred ve Dvoře, Slovenská národná galéria a další), je v zásadě hodně unikátní a šťastná.

Proč akademické instituce performativnímu přístupu nepřejí?
Prvotní zdroj může být v historickém předpokladu o budování vlastní identity, který odděloval vědy od umění, tělo a emocionalitu od racionality a který se hlubinně institucionalizoval.

A na něm se zakládá nechuť či skeptický postoj vůči aktivitám směřujícím k jejich opětovnému spojování, jako je kromě performativního přístupu například artistic research?
Je důležité vidět, že tyto iniciativy mají dva kořeny – věcný a pragmatický. Věcný spočívá v tom, že spolu s obratem k tělesnosti, afektivitě, relačnosti, socialitě a performanci dostaly umělecké obory sancí se emancipovat, i pokud jde o otázku poznání. Začaly si uvědomovat, že reflexe může vyrůstat a vyrůstá z praktického nakládání se světem, které disponuje například estetikou distancí. Z toho pak vyplynul odpor umělců k tomu, aby sloužili pouze jako předměty zkoumání, na kterých si teoretici dělají své doktoráty. Došlo jim, že pokud budou doprovázet svou praxí kontextualizací, rešerší, kultivaci verbální komunikace a stírdáním perspektiv, dosáhnou mimořádné svébytného poznání o světě. Z toho se pak generoval obor uměleckého výzkumu či Performance Philosophy. Soutěží ale o relevanci a status s tradičním pojetím výzkumu, který se tímto cítí ohrožen. Pragmatický důvod spočívá v tom, že si umělecké školy uvědomily, že jakmile založí své vlastní doktorské programy, budou jednoduše lépe financovány. A univerzity si uvědomily, že pokud umělecké školy vytvoří doktorské programy, budou se muset o finance na doktorské programy s uměleckými školami dělit. Opět tedy dochází ke střetu a ohrožení sebejistoty akademických oborů, které měly výzkum dosud v gesci, a finance na něj tedy jistě.

Kultura v době pandemie

Bavíme se v době probíhající koronavirové pandemie, kdy se omezovaly a zavíraly mezi prvními kulturní instituce, protože se v kontextu společnosti považovaly za zbytné. Co tato všeobecná akceptace omezení kulturních aktivit vypovídá o našem vztahu ke kultuře?
Reakce vlády na první vlnu pandemie byla razantní a týkala se rušení hromadných akcí různého typu – kromě kulturních akcí se okamžitě rušila výuka ve školách, sportovní a náboženské akce, obchodní cesty a veletrhy, veškeré vědecké konference. Odkládaly se operace, omezoval se kontakt s nemocnými a ohroženými (kteří tím emočně trpěli). Alternativou zrušení bylo zmutování do online prostředí. Kultura byla postižena opravdu drasticky, ale souviselo to, myslím, do značné míry

Abychom vykázali jako kulturní instituce činnost a zachovali si subvence?

s tím, jak se kultura prostě provozuje a že při restrikcích zabraňujících obecně shlukování většího množství lidí v uzavřeném prostoru toho z kultury moc nezbylo.

Druhá otázka je, jestli a proč kulturu považujeme za zbytnou nebo za jakou jí jinak ve společnosti považujeme.

Nesouvisí náš vztah ke kultuře také s naším vztahem k demokracii?
Na to je třeba odpovědět mnohem podrobněji.

Kultura se předně neomezuje jen na umění. Kulturu je nutné chápat jako soustavu způsobů chování, které jsou společensky významotvorné. Nějak se chováme, a to vytváří významy v naší společnosti.

Chováme se tak v našich podnikatelských záměrech, rodinných vztazích, naše těla a projevy jsou kulturní, kultura se projevuje jako způsob života s technologiemi, s prostředím, půdou, v sociálních sítích, v uplatňování politik. Kultura nestojí jako zbytnost mimo nezbytnou „přírodu“, „vážnou práci“, obchod či politiku.

Z toho důvodu kultura také není a priori „dobrá“ ani „prodemokratická“. Barry Glassner například proslavil koncept kultury strachu. Ta je postavena na utváření atmosféry různých druhů ohrožení, která vyžadují vzdát se odpovědnosti za vlastní výklad světa a vlastní volby a svěřovat se do rukou autoritativních vůdců, kterým je přisouzena moc chránit proti vnějšímu a trestat uvnitř systému ty, kteří

Proč vstupujeme do digitálního prostoru?

se narativu a z něj plynoucí nadvládě odmítají přizpůsobit. Existují umělecké počiny, které podporují kulturu strachu. Vedle kultury strachu bychom mohli mluvit o kultuře ambivalence, která se snaží rozvíjet možnosti, jak žít uspokojivý život v situacích nejasnosti, dvojznačnosti, konfliktů, zranitelnosti nebo vzájemné nezbytné závislosti lidí na sobě. Tato kultura zjevně úzce souvisí s kultivací emotionality. Umíme zvládnout, že nemáme jasno, jak si vysvětlit aktuální situaci. Cítíme se nepohodlně, ale nevolíme rychlá řešení. Vliv emotionality na politiku a potažmo demokracii tematizuje mnoho zástupců a zástupkyň politických teorií: Anna Durnová, Martha Nussbaum, Axel Honneth, Matthew Bowker a Amy Buzby. Anna Nguyen a mnoho dalších zároveň zdůrazňuje významnou roli umění pro kultivaci kultury ambivalence v dané společnosti. Myslím si, že ty instituce živého umění, které v koronavirovém období nezačaly jednat ze strachu, ale dokázaly s ním tvořivě pracovat jako s ambalencí, nebo instituce, které prostě strach překonaly a nabídly se jako opora pro strachy okolí, prokázaly, že kultura není zbytná, ale společensky klíčová, sociotvorná a prodemokratická. Pokud kulturní instituce nabídné, bychom mluvili o tom, co se nám to děje, čemu nerozumíme, abychom se nebáli sdílet své nejistoty a fragmenty možných řešení, podporuje demokracii. Zesiluje odolnost, imaginaci, schopnost nebýt upnutý k stávající realitě, představit si jinakost jako potenciálně možnou a neohrožující, nebo naopak zesílit rezistenci vůči zjevně nevýhodným volbám.

Můžete říct, které aktivity kulturních institucí v době první vlny vám osobně přišly zajímavé a v čem?
Třeba galerie Plato v Ostravě nešla vůbec do digitálního prostoru, ale místo toho využíla pandemická opatření k tomu, aby otevřela maximální prostor pro lokální umělec

divadla zavřená. Kladlo si otázku, jak lze smysl divadla uchovat a jinak materializovat, když není možné uvádět živá představení.

V mezinárodním kontextu je zajímavá například iniciativa UNESCO ResiliArt – Because art make us resilient. Je to sekvence 123 diskusí z celého světa, ve kterých se probírá, jak konkrétně a lokálně umění podporuje odolnost té dané společnosti.

Vámi zmiňované aktivity často otvíraly otázku, zda je tato pandemie přechodná událost nebo událost transformační. Vidíte vy v něčem její transformační potenciál?
Jednou z funkcí umění je umožnit účastníkům skrze imaginaci zahlédnout a tělesně prožít jiné podoby světa. Skrze znejistění nabízí umění možnost zaujmout nový a trochu promyšlenější postoj ke světu, rozšířit si rejstřík možných interpretací svých životních situací. V pandemii jsme se dostali do situace, kdy nikdo nic nemusel imaginovat. Bylo to tady. Znejistění, jiná podoba světa, jiná situace. V tomto smyslu můžeme takový prožitek využít k zaujetí nového a trochu promyšlenějšího postoje ke světu a rozšíření rejstříku možných interpretací našich životních situací. Anebo taky nemusíme. Když onemůžete, můžete si říct „přestořím to a vrátím se do normálu“. Nebo to můžete nějak využít. Pandemie je nabídka. A navíc to není simulace. Umění a kultura ambivalence v nás budovaly schopnost využít takových nabídek tvořivě.

Nástroj, který například dobře pomáhá této situace využít, je podle mě dotazník vytvořený v první polovině roku Bruno Latourem. Latourevský dotazník nás nutí pohybovat se mezi různými režimy – potřebnou imaginací a konkrétními praxemi, vlastními sny a společenskými rámci. „Co byste chtěli změnit? A jak byste to konkrétně zařídili? O čem teď v pandemii sníte? A jak by váš sen postihl jiné lidi? Co byste s tím dělali?“ Takový druh reflexe umožňuje přiblížit se právě k té výše zmíněné dostatečně dobré filozofii, k materializované imaginaci. Vidíme, že ze dne na den se kola produkce dokázala zastavit, letadla přestala létat, lidé mohli zpomalit, přestože jsme soustavně slyšeli, že to možné není. Uvědomili jsme si, že po něčem, oč jsme v restrikcích přišli, se nám ani nestýská. Ale také se ukázalo, že nám něco výrazně scházelo. Co to bylo? A co by šlo dělat, abychom se nevrátili jednoduše do starých kolejí? Co konkrétně uděláme zítra? Co já řeknu svým dětem, jak změním naše rodinné praxe, jak budu dál provozovat výzkum, jak konkrétně, kde a kolik budu nakupovat? Jak má smysl využít a podpořit fungování kulturních institucí, českých podniků a výrobců, na kom chceme být závislí a na kom ne, jak se musí změnit české školství, jak bychom se měli postarat o zdravotníky v budoucnu, jak fungují neziskovky pro společnost nejefektivněji a co bychom pro to mohli udělat? Změna jde jedině přes konkrétní věci, které člověk nebo stát změni.

Latourův dotazník je tedy, zdá se, aplikovatelný nejen na jednotlivce, ale i na instituce.
Právě na jeho užítí v institucích živého umění jsme podávali grant, mimo jiné i ve spolupráci s Centrem experimentálního divadla. Bohužel nebyl přijat, protože nebyl dostatečně zaměřený na měření ekonomických ukazatelů, které jeden ze dvou hodnotitelů prohlásil za jedině relevantní téma v kultuře v souvislosti s covidem. Také nám vytkl genderovou nevyváženost, neboť jsme v týmu měli dvě ženy a jednoho muže.

Co jste konkrétně grantem nabízeli?
Nabízeli jsme živá setkání nad latourovským dotazníkem pro pět kulturních institucí po celé republice doprovázená moderovanou reflexí, sociologickým zpracováním a vytvořením kvalitativní studie pro ministerstvo kultury. Plánovali jsme dále vytvoření digitální platformy, která by nabízela tipy, dobré praxe, příklady ze zahraničí, rozhovory, návody, síťových zkušenosti. Tyto typy a příklady bychom vybírali podle toho, nakolik pomáhají zesilovat odolnost kulturních institucí vůči krízím a nakolik pomáhají živému umění podporovat společenskou rezilienci.

Je přesun do digitálních médií podle vás cesta pro performativní umění?

Myslím, že téma vztahu mezi fyzickým a digitálním je v zásadě velmi palčivé a je nutné ho, opět, rychle nerozhodnout. Během pandemických opatření jsem zaznamenala, že ještě vyšší nárůst užívání digitálních technologií dal mnoha lidem pochopit, jak je fyzický prožitek umělecké performance nebo mezilidských, společenských setkání totálně neredukovatelný a důležitý nejen pro naše fyzické a duševní zdraví, ale dokonce i pro efektivnost práce. Mnoho mých přátel z oblasti umění žádné streamy představení během pandemie neviděli. Prožívali zastavení, vlastní tělo, jinou společenskou performativitu. U mě to bylo podobné. To ale neznamená, že jsou digitální technologie škodlivé. Jsou pro náš život jednak extrémně užitečné (třeba digitální formy konferencí výrazně ušetří potřebu CO₂) a jednak jsou prostě tady, jsou součástí naší tělesně ustavované sociality. Nestojí proti tělu, ale jsou jinými materiálními rozhraními našich vztahů.

Myslím si také, že v této záležitosti je vždy dobré se ptát, proč vlastně vstupujeme do digitálního prostoru. Děláme to proto, aby naše identita zůstala i navzdory pandemickým opatřením zachována? Abychom vykázali jako kulturní instituce činnost a zachovali si subvence? Ze strachu, že se na nás a náš kulturní produkt zapomene? Nebo proto, že to je zajímavá cesta, jak udržet nějakou formu společenského vztahu, byť transformovaného. Nebo dokonce jak provokovat změny ve společnosti i v nás samých?

Myslím si, že performanční umění může být tou oblastí, která s určitou skromností může říkat, „Poskytujeme něco, co není masové (digitální hry hraje více než 50 % dospělých lidí)⁴, ale co se trvale nahradit nedá – zážitek komunitního setkání v jednom prostoru, kde dochází ke specifickým přenosům, specifickému sdílení, ke kolektivní reflexi a emocionalitě, která ovlivňuje jednání druhých. Nabízíme takové místo, ve kterém nejde primárně o směnu produktů, a věříme, že to přispívá k uspokojivému životu všech zúčastněných.“

Nebo proto, že to je cesta, jak udržet nějakou formu společenského vztahu?

Otázka budoucnosti kultury a kulturních institucí je nyní nejčastěji spojována s otázkou financí. Kulturní instituce se obávají, že přijdou o finance nejen vlivem pandemie koronaviru, ale i vlivem následné hospodářské krize. Jakou výzvu to před kulturu a kulturní instituce klade?
Jakmile je živé umění představováno jako něco, co potřebuje subvence, tedy milodary, aby mohlo existovat a bavit lidi v jejich volném čase, tak si myslím, že je celá sféra kultury umístěna do extrémně reduktivní pozice. Pokud se do ní umísťují samy kulturní instituce, tak jednájí podle mého názoru sebedestruktivně. Potřebujeme tu otázku položit jinak.

V rámci diskusí #kulturajenarod bylo zmíněno, že už z čistě finančních analýz vyplývá, že umělecká produkce zvyšuje ve státě HDP.⁵ Investice do kultury se tedy státu hospodářsky vyplácí, je to zisková investice, a jakékoli zmínky o podpoře „chudé kultury“ v běžném společenském provozu jsou tím pádem irelevantní. Kulturní provoz přináší státu na daních, návažných zaměstnáních, ziscích z cestovního ruchu a dalších provázaných aktivitách mnohem více peněz, než od něj dostává. V době krize se dá očekávat, že stát svou oblast zisku nenechá ve vlastním zájmu padnout.

Kromě toho, a nechci se opakovat, tak to řeknu slovy Donalda Winnicotta, nabízejí umělecké počiny rozšiřování „tranzitivního prostoru“ uvnitř prostoru veřejného a tím uschopňují společnost komunikovat, efektivněji zvládat složité situace, reagovat tvořivě nebo adaptabilně. Proto má smysl kulturu zajistit v krizi, protože je to efektivní zdroj rozvoje schopností, které stát u občanů potřebuje.

Debaty #kulturajenarod ještě umožnily detekovat, že problematickými a konfliktními místy v české kulturní politice a jejím uplatňování jsou vazby mezi jednotlivými aktéry. Existuje kvalitně sepsaná kulturní

politika, ale není kulturními politiky transformována do reality. Existuje mnoho kvalitního živého umění, ale kulturní domy spolu úplně zbytečně soutěží nebo se vzájemně ignorují a z důvodů vzájemné nevrzživosti zpomalují implementaci jednotlivých procesů. Veřejnost ráda chodí na kulturní akce, ale nebývá už tak ochotná ze za „svě“ kulturní domy postavit, když to je potřeba, nechová se jako partner ve vztahu. Podle mě je velmi potřeba zaměřit se na tyto mezery ve vztazích: politická reprezentace – kulturní instituce, kulturní instituce – veřejnost, kulturní instituce – jiná kulturní instituce.

Nová solidarita

Nyní zažíváme nástup druhé vlny pandemie. V první vlně měl člověk pocit, že se vytváří nějaká nová pospolitost nebo nějaká nová vzájemnost mezi lidmi. Neukazuje se nyní, že to bylo jen dočasné vzednutí? Jak si vysvětlujete, že dnes společnost vypadá úplně jinak? Je otrávená a realitě nové vlny se spíš zpěčuje.
Reakce na úrovni občanské společnosti během první vlny byla velmi solidární. Můj dojem byl, že se společnost dokázala zorganizovat v zásadě nezávisle na vedení, ve smyslu reakce skupiny na náhlou krizi, která zasáhne všechny. Všichni do nějaké míry převzali odpovědnost, nebylo to tak, že vláda má krizi řešit a vynucuje si poslušnost těch, jejichž odpovědnost to není. Proto to fungovalo. Bylo to společně čelení neznámemu nebezpečí, a dokonce i čelení nebezpečí navzdory chybám vlády, které se daly odpustit vzhledem k míře nejistoty, kterou s sebou pandemie přinesla.

Během dalších měsíců jsme ale byli svědky aktivit, které již měla ve své gesci především politická reprezentace a státní správa. Dostala na to čas, zdroje, podporu expertů a nezdá se, že by toho času využila ve prospěch zvýšení společenské odolnosti. Spíše jsme mohli vidět stírdání populistických, „brutálně“ ekonomicky orientovaných, vůči mocnostem podlézavých, alibistic-

Nebo proto, že to je cesta, jak udržet nějakou formu společenského vztahu?

kých, nekoordinovaných kroků, které spíše než společenské dobro sledovaly maximalizaci vlastních politických zisků. Nicméně překvapivě i v rámci Evropy docházelo mnohem více ke srovnávání a hledání důvodů, proč kritizovat ostatní, než ke koordinaci postupů a hledání společných nejefektivnějších praxí. Druhá krize stejného druhu už není krize, ale započatá norma. A společnost už očekává, že odpovědní převezmou svou odpovědnost. Pokud se to nestane, nastartuje se v jistém smyslu bohužel pochopitelná, ale velmi neefektivní dětská reakce neposlušnosti a protestu vůči autoritě.

V článku pro časopis KOD mluvíte o koronavirové krizi jako o příležitosti k rozvíjení solidarity. Chápu to správně, že to není žádná dětská solidarita „něco za něco“ nebo „já ti pučím, ty mi pučíš“?
Solidarita, kterou jsem měla na mysli, se opírá o různé druhy relačních etik, které jsou rozvíjeny od sedmdesátých let. Všechny stojí na novém pojetí subjektivity, které říká, že člověk se neredukovatelně ustavuje ve vztazích – s druhými,

s prostředím, s objekty, s hodnotami. Tím, že člověk je tím, kým je, podle toho, jaké žije vztahy, není autonomní bytostí, ale bytostí závislou na okolí a zranitelnou, vy-stavenou něčemu, co nemá pod kontrolou. Pokud máme rozvíjet zdařilý život, o což nám v zásadě všem jde, musíme se dle těchto přístupů naučit žít závisle a zranitelné vztahy. Místo, kde se kultivuje naše prospívání, je ve vztazích, ne v našich vlastních ctnostech nebo v naší individualitě.

Jednou z relačních etik je etika péče, která upozorňuje na to, že pokud začneme kultivovat vztahy, neznamená to, že se individuality zbavujeme ve prospěch masové kolektivity. Veřejné a politické vychází z privátního a lokálního bez ostrého přechodu. Pokud připustíme, že existují druzí lidé, nelidští tvorové, věci a „záležitosti“, kteří jsou na nás nějakým způsobem závislí, a pokud zároveň připustíme, že i my jsme obdobně závislí na jiných lidech (či těch samých), věcech, okolnostech, uvědomíme si, že prospívat neznamená zbavovat se vztahů ve jménu individuální autonomie, ale o tyto vztahy pečovat. Touto cestou přispíváme do vztahové sítě, která je v konečném důsledku veřejná a politická.

Na úrovni institucí o tom mluví Timothy Snyder v knize *Tyranie*. Pokud se máme vynout dvěma extrémům, atomistické individualitě a masové kolektivitě řízené totalitním vedením, tak jediné tak, že spolu budou spolupracovat instituce různých druhů. Představa, že se vědecké instituce nejen propojí s uměleckými, správními, vzdělávacími a zdravotními institucemi, ale že o sebe budou schopny i pečovat v případě potřeby (třeba tím, že se za sebe postaví), je představa solidarity, o které mluvíme. Péče a solidarita vytváří robustnost a plasticitu, nikoli rigiditu, obchod a totalitarismus. 🗝

Se Simonidou Selimović o romské a rakouské identitě, aktivismu a zviditelnění romské kultury

Simonida Selimović (*1979) je herečka a rapperka. Pochází ze Srbska, společně s rodinou emigrovala do Rakouska, kde nyní žije a pracuje. Se svou sestrou Sandrou Selimović založila feministické profesionální romské divadelní uskupení Romano Svato, společně také vystupují jako rapperské duo Mindj Panther. Píšíu texty v romštině i němčině, které jsou převážně kritické vůči rasismu. Ve Vídni často spolupracuje s režisérkou Tinou Leisch.

Kdy jste začala přemýšlet o své kulturní identitě? Kdy jste si všimla, že vás společnost vnímá jinak?

Spolu s mojí sestrou Sandrou jsme začaly poměrně brzy hrát ve filmech. Asi ve dvanácti letech. Hrály jsme v rakouském dětském televizním seriálu, do nějž potřebovali obsadit několik romských dětí. V té době jsme chodily na gymnázium, kde probíhal casting. Měly jsme představovat Romky rumunského původu. Tehdy nám to celé vlastně přišlo strašně zábavné a vzrušující. To, že hrajeme Romky, jsem si tolik neuvědomovala, protože se stále mluvilo o Rumunech. Byl to seriál o romském chlapci, který uprchl z Rumunska, aby našel svého otce. Na nafukovacím člunu se přeplavil přes Dunaj, kde na druhém břehu potká další děti, mimo jiné mě a mou sestru. Natáčelo se, jak pobíháme po táboře, kde byli koně a oheň, na kterém se vařilo.

Musely jsme jim vysvětlit, že nemluvíme rumunsky, ale romsky a že to není to samé. Bylo to strašně zvláštní. Točil se film o Romech, kteří mají mluvit rumunsky, i když jejich kulturním jazykem je romštinou. Navíc ty jazyky ani nezní podobně.

Druhá věc, která nás zarazela, byly dotazy a komentáře dospělých herců: „Aha, jste Romky, máte doma taky koně?“ – Já jsem se koní bála. „A kde máte maringotku?“ – Bydleli jsme v bytě. Na základě toho mi došlo, že nikdo z tvůrců ani herců vůbec netuší, co to romská kultura je. Vůbec nic z toho, co se v seriálu zobrazovalo, jsme z domu neznaly. Koně, oheň, vozy... A oni se nás ptali: „Takhle to je u vás každý den, ne?“

Taky jsem se tehdy smála jako teď vy, ale vnitřně to člověka zasáhne. Je to totéž, jako by někdo řekl, že všichni Češi jedí jenom uzeniny. A ty bys byla vegetariánka a vůbec bys nechápala, co tím ten člověk míní.

To je vtipné přirovnání. Ale když vás někdo neustále definuje jen pomocí stereotypů, tak to asi legrační není.

Tehdy jsem si všimla, že tvůrci toho seriálu mají o Romech strašně negativní představu. Částečně pozitivně stereotypní, že Romové jsou „vášniví“, „živelní“ nebo „temperamentní“, ale zrádné je, že pod tímto pozitivy se skrývá mnoho negativního. Tyto pozitivní vlastnosti bývají industrializovány, vydělávají se na nich peníze, protože značka „cikánský“ se skvěle prodává. Je dobrá pro film (jako v případě sovětského filmu *Cikáni jdou do nebe* z roku 1975) a pro potraviny. Vezměte si třeba, kolik jídel nese označení „cikánský“ – cikánská pečeně, cikánský guláš, cikánská klobása, cikánský řízek... To slovo na „C“ mě pronásleduje tak dlouho, že je mi dokonce zatěžko ho jen vyslovit. Pociťuju ho opravdu jako nadávku, i když spousta Romů tak sebe sama taky označuje. Ve skutečnosti ale tohle slovo v romštině neexistuje. Je to cizí označení. Připadá mi v pořádku, když ho používají Romové, ale myslím si, že gadžové nemají na jeho používání žádné právo. Měli by s tím přestat. Když ho totiž vyslovím já, je to něco úplně jiného, než když ho používá většinová společnost, protože tím míní něco úplně jiného než já.

Poté, co jsme se při natáčení seriálu setkaly s ignorancí romské kultury, jsem si uvědomila, že lidé opravdu místo slova Romové používají slovo Cikáni. Vlastně nás označují nadávkou. Jako dítě jsem to slovo neznala. Když jsem ho pak slyšela poprvé, věděla jsem, že je to něco zlého, s čím se absolutně nechci ztotožňovat. Je to tak cizí. Jako by pro Čechy někdo vymyslel nějaké čínské slovo a vy byste se pak ptali, jestli tohle opravdu jste. Tak se mě to tehdy dotklo, že jsem svou pravou romskou identitu začala skrývat. V pubertě

jsem dlouho lidem zapírala, kdo doopravdy jsem, abych se nemusela konfrontovat s jejich reakcemi. Hloupé bylo, že kdybych řekla, že jsem Srbka, hned by se všichni dovtipili, že jsem Romka. Proto jsem si často vymýšlela a tvrdila, že pocházím z Indie, ze Španělska nebo z Brazílie. Pro mladého, extrémně citlivého a šíleně nesmělého člověka, jako jsem byla já, bylo nesmírně těžké se bránit. Stereotypy zraňují.

Se sestrou jsme se rozhodly od stereotypů, které nás provázely, distancovat a vyjádřit, že takhle naše komunita, naše rodina nefunguje. Že nic z toho neodpovídá realitě. Lidé mají o Romech určitou představu, kterou je těžké zbořit. Například je nám připisována promiskuita – romské ženy stále touží po sexu, muži jsou horkokrevní, mají mnoho žen, které rodí jedno dítě za druhým. Nebo nevzdělanost a asociálnost – Romové žijí jen sami pro sebe, nikoho k sobě nepustí, nelze je poznat. Nikdo se ale nezabývá historickým kontextem romské kultury, který za tím vším možná stojí. Romové byli pět set let zotročeným národem. Tehdy jsem to taky nevěděla, romským dětem se to obvykle zamlčuje a ani Romové to mnohdy netuší. Jen málo lidí ví, že v Rumunsku, Řecku, Portugalsku, Brazílii byli Romové otroky!

Přemýšlela jste někdy o tom, jak se stereotypy o Romech produkuje?

To mám už rozmyslené. Stereotypy produkuje média, mocenský aparát státu a politika. Nic jiného. Zvláště když se ptáme, odkud moc pochází a kdo co řekl.

Se Sandrou jsme si tyhle věci definovaly a prozkoumaly v rámci umělecké akce *Bettelbeauftragter* (česky Zmocněnec k žebřání). V Rakousku se spustila velká kampaň proti žebrajícím lidem. Poukazovalo se na to, že žebrají hlavně Romové, kteří přicházejí ze Slovenska. Policie získala právo sebrat žebrajícímu peníze a poslat ho pryč. Problém ale je, že v každé zemi má člověk právo požádat někoho druhého o pomoc v hmotné nouzi. Chtěly jsme touhle performancí ukázat, jakou moc politika, média a stát mají. Zajímalo nás, co by se stalo, kdyby někdo z politiků řekl: „Pomozte žebrajícím lidem. My jim také pomůžeme.“

V Rakousku to chodí tak, že je na všechno potřeba razítko. Když máte na něco razítko, všichni věří, že je to správné. Zajímalo nás, co by se stalo, kdyby někdo takhle zkontroloval žebrající lidi: „Toto je státem autorizovaný žebřák. Ověřili jsme, že je to opravdu člověk v nouzi, a pokud mu nyní přispějete, stát mu dá dvojnásobek toho co vy.“ Tuto situaci jsme pak ve veřejném prostoru zinscenovaly. Nepracovaly jsme se žebračky, ale s herci

„Ach tak... No, když to říká magistrát, tak samozřejmě přispěju.“

z velkých divadel. A lidé to přesto neoznali. Kolemjdoucí většinou reagovali: „Ach tak... No, když to říká magistrát, tak samozřejmě přispěju.“ Nejzajímavější na tomhle projektu bylo, jak snadno a nakolik se mínění lidí rázem změnilo, když si myslili, že je to potvrzené státem.

Byla to právě touha bořit stereotypy, která vás přivedla k tomu se aktivizovat a založit vlastní divadelní uskupení?

Přesně tak. V roce 2010 jsme založily spolek Romano Svato. Všimly jsme si totiž, že v divadelní branži téměř neexistují texty ani

inscenace, které by vytvořili sami Romové. Existují díla o Romech, ale oni sami se na nich většinou nepodílejí. V tomto ohledu se něco děje v Rusku, na Ukrajině, v Německu, ale v Rakousku zřídka. Tehdy jsme se zabývaly i tím, že jsme sice profesionální herečky, ale přesto dostáváme výhradně stereotypní role. Můžu hrát žebračku, prostitutku, zdravotní sestru, servírku nebo uklízečku s lámanou němčinou, ale nikdy někoho výše postaveného. Jako by nechtěli vidět, že cizinci můžou taky umět dobře a gramaticky správně mluvit. Jazyk je totiž mocenský nástroj. Rodiče nám vždycky říkali, ať se učíme jazyk opravdu dobře, abychom uměly správně vyjádřit, co považujeme za důležité.

Tak jsme si řekly, že si budeme psát texty a určovat role samy. Aktivismem bych to asi nenazvala. Je to pojem, který slouží jako označení zvenčí. Samu sebe vnímám jako herečku a mluvím prostě o věcech, které jsou nepříjemné. Například o rasismu. To je téma, kterým by se většinová společnost nejradši nezabývala. Samozřejmě že stát nechce slyšet, že dělá něco špatně, že má za něco odpovědnost a že existují lidé, kteří jsou jako oběti ignorování. Rakouský stát je jediná oběť a tak se to učí i ve škole.

Mohla byste vaše chápání aktivismu trochu rozvést?

Za aktivistu je považován člověk, který se rozhořčuje a o něco se snaží. Divadelní umění pro mě ale znamená určité zpracování reality, nadsázku, sarkasmus a provokaci za účelem něco zobrazit na scéně. My jsme označovány jako aktivistky jen proto, že tematizujeme romskou kulturu. Samozřejmě že Romy zobrazuju. Nejsem Rakušanka, ale Romka. Nemůžu přece říct: mluvte si o Romech, jak chcete. No a jen proto jsem aktivistka. Ale neberu to nijak zle.

Mezi vaše nejznámější projekty patří autorická inscenace *Roma Armee* v režii Yael Ronen, která měla premiéru v roce 2017 v berlínském Gorki Theater. Společně s vaší sestrou jste autorkami konceptu a v inscenaci také hrajete. Jaká byla základní idea tohoto projektu?

Vlastně to celé začalo performancí *Mindj Panther Roma Armee Fraktion*, kterou jsme uvedly v rámci festivalu Wienwoche v roce 2013. Tehdy nám ve skutečnosti šlo o téma voleb. Přemýšlely jsme, jak a čím bychom mohly oslovit mladé Romy, aby byli pyšní na svůj jazyk, aby se začali zajímat o politiku a chodili k volbám. Tenkrát kandidoval také Heinz-Christian Strache z národně konzervativní FPÖ (Svobodná strana Rakouska), který svou kampaň cílil převážně na mladé lidi. Záměrně jsme performanci pojmenovaly provokativním *Mindj Panther*. Mindj znamená v romštině *pussy*. Panther odkazovalo na politické hnutí Black Panther Party for Self-Defense. *Roma Armee Fraktion* bylo vyjádřením toho, že Romové nikdy nevedli války. Performancí jsme chtěly vyjádřit, že už toho máme dost a že povedeme válku za

„Ach tak... No, když to říká magistrát, tak samozřejmě přispěju.“

spravedlnost. Psaly jsme texty o kapitalismu a redistribuci moci, promýšlely bojové strategie. Jako děti jsme trénovaly karate. Moc se nám líbilo dívat se na filmy s Jackieem Chanem a jinými, kde jejich hrdinové bojují za dobro a spravedlnost. Tím jsme se inspirovaly i pro naši *Roma Armee*, jejíž bojová strategie byla založena na karate. Vystupovaly jsme v ninja kostýmech, rapovaly na ulici. Takhle to celé vzniklo.

Náhodou nás viděla tehdejší dramaturgyně z vídeňského Volkstheater a oslovila nás, abychom zde udělaly projekt. Nakonec se to celé přesunulo do Berlína do Gorki

Romská armáda



Theater. S režisérkou Yael Ronen jsme vytvořily „mezinárodní“ inscenaci s herci, kteří pocházejí z různých zemí. Inscenace pojednává o utopii: co by se stalo, kdyby Romové začali vést válku. V inscenaci se mluví mnoha různými jazyky a texty částečně psali i sami herci. Se Sandrou jsme vytvořily základní koncept, napsaly texty k rapovým písním, ale celá inscenace vznikala ve spolupráci s ostatními. Opřely jsme se o myšlenku, že uvnitř romské komunity panuje obrovský stud. Proč na sebe nemůžeme být pyšní? Na konci samozřejmě přijde poznání, že válka je zbytečná. *Roma Arme*e se hraje dodnes. Momentálně vytváříme další inscenaci, která na *Roma Arme*e navazuje.

V čem vidíte nejvýznamnější příčinu toho, že ani v dnešní době není romská menšina většinou společností přijímána?

Na to existuje mnoho odpovědí. Můžu o tom mluvit jen v souvislosti s Rakouskem, protože jsem zde vyrostla a žiju tady. V Rakousku neexistuje památník, který by připomínal padlé Romy v druhé světové válce. Pravicové strany nedovolily, aby jej Romové postavili. Romy připomínají malé pomníky, ale nic doopravdy viditelného. Myslím památníku není jen připomenutí zemřelých. Je to určitá forma zviditelnění lidí, kteří někde žili a položili za to místo svůj život. Na území Rakouska žijí Romové od třináctého století. Za vlády Marie Terezie se velmi rozšířily pomluvy, že Romové přijdou a ukradnou místním prádlo, slepice a děti. To ale vzniklo jen proto, že Marie Terezie v rámci své asimilační politiky nechala romským rodinám odejmout děti, které pak vyrůstaly v gadžovských rodinách, aby se přizpůsobily a dále nekočovaly. Romské rodiny se pokoušely děti získat zpátky, za což pak byly trestány. Tak vznikla pověst, že Romové kradou děti. Přitom oni se jen snažili dostat zpět své vlastní děti, které byly dány na výchovu do rakouských rodin.²

Důležité je také vědět, že Romové kočovali jen proto, že nesměli nikde zůstat a odevšad je vyháněli. Obecně se říká, že Romové jsou příliš svobodomyslní na to, aby se usadili, ale ve skutečnosti jen nedostali razítko, že můžou někde zůstat.

Pokud mě neakceptuje mé okolí, pak nemůžu říct, že „jsem“. Člověk potřebuje

protějšek. Poznává se díky druhým lidem. Představ si, že v tobě tvé okolí neustále vzbuzuje dojem, že zde nejsi vítán. A přitom Romové bojovali za Rakousko, Jugoslávii, Německo i ostatní země. Spoluzakládali Evropu, ale nikdo to nikam nezaznamenal. Například Marie Terezie povolávala z rakouských rodin hlavně romské chlapce, kteří sem byli dáni na převýchovu. Podle osobních dokumentů však byli oficiálně Rakušané.

Romové mají podle místa, kde žili, různou historii. Ale vždy se odvíjí podle jednoho vzoru. Například ve Švédsku můžou Romové chodit do školy až od šedesátých let minulého století.³

Aby člověk naši kulturu pochopil, musí si zkusit představit situace, které jsem popsala.

Co zvláštního z tebe dělá právě Čezku?

Ve Vídni žijete od malička. Jak reflektujete situaci zde?

Řekla bych, že o všechno jsem musela bojovat. Například jsem ještě nezískala právo na státní občanství a musím stále žádat o povolení k pobytu. Rakousko je v tomhle velmi přísné. Žiju zde třicet let. Je to jako ta videohra Super Mario – vždycky když přežiješ jeden svět, musíš přežít další, o něco těžší.

Od roku 2014 pracuju taky v Německu. Nejprve v Essenu a v Düsseldorfu s režisérem Völkerem Löschem. Ted’ hraju třetím rokem v *Roma Arme*e. V Berlíně nyní připravujeme také *Vzestup a pád města Mahagonny* Bertolta Brechta. Německo je pro Rakousko jako starší brácha. Po zkušenostech tam jsem najednou měla více možností a zajímavých rolí tady. Najednou mě vnímali jako individualitu, prostě jako herečku.

Momentálně zkoušíme inscenaci, která se týká Íránu a Rakouska. Nezajímají mě jen romská témata. Nemusím hrát jen romskou ženu. Kdo ví, co to znamená být Romka? Nedělám nic zvláštního, abych jí byla.

Co zvláštního z tebe dělá právě Češka?

Navazujete kontakty s romskými umělci v mezinárodním měřítku? Nebo to není úplně vaše téma?

Ale ano, je to velmi důležité téma. Pro mě tím spíš, že nejsme homogenní, nýbrž heterogenní národ, který skrze svou mezinárodnost může mnoho získat. Každý další jazyk něco přináší. V Budapešti se od roku 2017 pořádá mezinárodní romský divadelní festival Roma Heroes, kterého se s Romano Svato také účastníme. Snažíme se podporovat dialog mezi umělci. Chybí mi v tom ale udržitelnost. Například v Gorki Theater jsme udělaly *Roma Arme*e, ale tím bylo hotovo. Říkaly jsme si: „Co? Musí to být udržitelné!“ Inscenace toho mnoho nepřinese. Je to jako kapka v moři. Mám sen, že založím romské divadlo.

Záměrně se bude jmenovat „Roma Theater“, aby se podpořilo zviditelnění, o kterém jsem mluvila. Ale to neznamená, že se v něm musí hrát jen o romských tématech. Důležité bude, že zde budou hrát Romové, ne že se budou zpracovávat výhradně romská témata. Mým přáním je, že ho bude Rakousko financovat a že potvrdí, že je něco takového možné. Pak by to vypadalo celé úplně jinak. To je další „level“ – už žádná herečka-aktivistka, ale kamenné divadlo s dvaceti romskými herci, kteří zde spolupracují s gadži. To je jedna z cest, jak bořit stereotypy, které produkuje televize, média a politika. ☹

- ↑ Viz např. HANCOCK, Ian: *Země utrpění: Dějiny otroctví a pronásledování Romů*. Signeta, Praha 2001.
- ↑ Podrobněji k nucené asimilaci Romů např. PETROVA, Dimitrina: *The Roma: Between a Myth and the Future*. Social Research, 70 (2003), s. 111–161.
- ↑ Je to zaslůha skupiny romských aktivistů kolem Katariny Taikon. K historii přístupu Romů ke vzdělání ve Švédsku viz RODELL OLGÅC, Christina: *Education of Roma in Sweden – an interplay between policy and practice* In HORNBERG, Sabine, BRÜGGEMANN, Christian: *Die Bildungssituation von Roma in Europa. Studien zur international und interkulturell vergleichenden Erziehungswissenschaft*. Sv. 16, s. 197–213. Waxmann Verlag GmbH, 2013.

Text: Katarzyna Pabijanek (*1976)

Překlad: Vojtěch Březík

Foto: David Konečný

Dekolonizovat jeviště

Autorka je kurátorka, kritička a přednášející v programu Genderová studia v Institutu literárního výzkumu Polské akademie věd. Mezi zájmy jejího výzkumu patří teorie a praxe feministického umění, vznik a využívání genderových hierarchií v postkomunistických společnostech, genderová politika v globálním prostředí a zastoupení Romů v evropském divadle.



Comedy Ghetto – nic k smíchu

Průzkumy na úrovni Česka a EU naznačují, že mnoho Romů, obzvláště těch, kteří žijí v nevyhovujících obydlich, zpusťosených nebo chudinských čtvrtích, se potýká se systémovou diskriminací v dostupnosti bydlení, vzdělání, zaměstnání a jiných potřeb a trpí mnoha křivdami, kterým by bylo mnoha předejít. Podle výzkumnice a aktivistky Gwendolyn Albertové¹ je anticiganismus v České republice v současnosti přítomen ve všech oblastech života a společenských strukturách a čeští politici včetně prezidenta Miloše Zemana si užívají beztrestnosti, a mnohdy jsou dokonce odměňováni, když opakovaně hrají na anticigánskou notu. Většina strategií cílených proti diskriminaci Romů se zabývá především socioekonomickými výzvami, aniž by řešila její hlavní příčiny, které stojí v cestě smysluplnému pokroku — nevědomost, nenávisť a nedůvěru.

Lidé jiných etnik Romy odjakživa zároveň romantizovali i očerňovali, což vedlo k stereotypnímu a esencialistickému zobrazení Romů, romských identit a identifikací. Výsledkem byla zakouřená domněnka zjevné esenciální rozdílnosti, která je jádrem historického i současného negativního společenského hodnocení etnicky romské identity. Mýtus Věčného Žida, stejně jako stereotypy cikánské čarodějky, kočovníka, věštkyně nebo zloděje koní reflektují rozsáhlou historii útlaku a tvorby mýtů, které má na svědomí většinová společnost a které i nadále provázejí romský lid a jeho postavení ve společnosti. Způsob, jakým jsou Romové zobrazováni, odhaluje propojenost ideologie, moci a estetických zásad v české kultuře a zároveň poukazuje na politický potenciál spojený s tímto diskriminačním způsobem prezentace. Současný stav má původ v české historii (protiromské zákony postihující Romy v habsburské monarchii v osmnáctém století, diskriminace Romů v meziválečném období a holocaust českých Romů ve dvacátém století) a mohou za něj také současné formy státem podporovaného anticiganismu, jež zahrnují segregaci Romů ve vzdělávání, prostorovou segregaci romských komunit a nucená vystěhování a vyhošťování. Odpovědnost za to, že v anticiganismu vznikla specifická forma rasismu, nese stát, který vytváří a spolytvváří diskriminační normy, povědomí

Hra Gadžové jdou do nebe je přímým komentářem těch nejnebezpečnějších trendů v současné éře extrévní rozdělnosti společnosti, násilné radikalizace a zamlčování protikulturních dějin.

neviditelní, nebo příliš viditelní. Společným jmenovatelem obou těchto přístupů je, že příslušník romského etnika bývá vyličen jako někdo cizí. Romové jsou tak zobrazováni primitivizující optikou, která je prezentuje jako exotické, bohémské (sic!)² cizince a zároveň opakuje některé z nejtoxičtějších stereotypů týkajících se kriminality a zaostalosti.

A když už se konečně Romům naskytne příležitost k umělecké produkci, ať už se jedná o film, módu nebo hudbu, často si ji pak kulturně převlastní nějaký gadžo (Nerom). Tento marginalizující a vykořisťovatelský mechanismus je reflektován také na úrovni kulturních institucí. Navzdory krokům, které Romové podnikají, aby vytvořili protichůdný narativ, založený na autentických a posilujících výkladech jejich identity, bylo romské umění odsunuto do etnografických muzeí a romští umělci chyběli v institucionalizovaných uměleckých a uměnovědných kruzích. Situace se obrátila až uvedením prvního romského pavilonu na Benátském biennale a Pražském biennale v tomtéž roce³, kde bylo romské umění silně zastoupeno. Vznik „nové generace romských intelektuálů a umělců“⁴, převážně jako důsledek prvního romského pavilonu na Benátském biennale v roce 2007, měl za následek pozoruhodnou a nevidanou změnu vzorce.

V průběhu poslední dekády jsme byli svědky zvýšené aktivity romských tvůrců v oblasti vizuálního a performativního umění, a to včetně iniciativ, které se staví proti kulturní aropriaci romské identity. Jako příklady lze uvést otevření stálé expozice Muzea romské kultury v Brně v roce 2005, protesty proti filmu *Knih*a *rekordů Šutky* v Makedonii v roce 2006 nebo otevřený dopis Nezávislému maďarskému divadlu pojednávající

společnosti vedené Romy, které vznikly jako reakce na fakt, že v tamějších divadelních kruzích byly romským hercům a herečkám téměř vždy nabízeny vedlejší role sexuálních pracovníků nebo zlodějů. Herci a profesionální divadelníci, kteří se v těchto nezávislých iniciativách angažují, vidí jako svůj hlavní cíl pokusovat na to, že instituce neposkytují dostatečný prostor k boji proti mechanismům viditelnosti a stereotypům, které převládají v současných vyobrazeních Romů v Evropě.

Ze stavu neviděnosti

Daniel Baker zdůrazňuje přímý vztah mezi viditelností (nebo jejím nedostatkem) a zastoupením Romů. Baker předkládá argument, že neviditelnost Romů odhaluje mezeru v našem kolektivním povědomí a odráží okrajový status Romů ve společnosti, který je odsunuje do stavu „neviděnosti“ a udržuje ambivalentní přístup k nim.⁵ Pocit bélocůh, že mají nárok na cokoliiv, spolu s jejich dominancí napříč historií, je založene na myšlenke, že na některých příbězích záleží a na jiných nikoliv. Západní kulturní instituce hrály zásadní roli v šíření poškozujících, rasistických a ponižujících vizuálních narativů o Romech, a to pomoci médií, umění, literatury, divadla a filmu. Ve veřejné sféře, kde jsou menšinovým identitám upřeny jakékoliv vhodné pozice, ve kterých by mohly být vyslyšeny, a kde si kulturní instituce zpravidla internalizují takovéto existující vzorce jejich zobrazování, je inscenace *Gadžové jdou do nebe* Divadla Husa na provázku v režii Jiřího Havelky důležitým krokem nejen k nuancovanějšímu znázornění Romů na divadelních pódiích, ale také k jejich integraci do české a evropské společnosti.

Stand-up: Postav se anticiganismu

Inscenace *Gadžové jdou do nebe*, poprvé uvedená v roce 2020, je přímým komentářem těch nejnebezpečnějších trendů v současné éře extrémní rozdělnosti společnosti, násilné radikalizace a zamlčování protikulturních dějin: nacionalismu, xenofobie, přetvárajícího anticiganismu a normalizace násilí vůči Romům. Nejedná se ovšem o onu klasickou inscenaci „o diskriminaci, segregaci, rasismu a xenofobii“ ztvárněné „několika mladými bílými liberálními milovníky divadla“.

Inscenace *Gadžové jdou do nebe*, kombinující stand-up a divadlo založené na komunitním vyprávění příběhů, sestává z volných vstupů romských i neromských protagonistů, kteří sdílí osobní příběhy o každodenním rasismu. Energický moderátor a „dementní Východňár“ Dominik Teleyk, liberální pravdoláskařka Tereza Volánková, romantický rasista Dušan Hřebíček, Dalibor Buš pronásledovaný krizí bílé maskulinity, neromská romská herečka Kristína Richterová, romská zpěvačka Pavlína Matiová a romský LGBT aktivista David Tišer se střídají u mikrofonu, aby se podělili o příklady institucionalizovaného rasismu ze skutečného života v České republice, zahrnující vše od dostupnosti her simulujících násilí páchané na Romech až po normalizaci segregace ve školách. Žánr stand-up comedy má pevné základy ve výzkumu a praxi a v mnohém vychází z technik divadla fórum Augusta Boala, pedagogických teorií Paula Freireho a poznatků Roberta Chamberse o participačním učení a konání. Stand-up, žánr z oblasti zábavy, je úzce spjatý s uměleckou produkcí umělců z řad BIPOC (zkratka, která zahrnuje



lidi černé a jinak barevné pleti a původní obyvatele), a kvůli tomu je často vystaven nelibosti převážně bílých arbitrářů vysokého umění.⁹ Na rozdíl od ostatních forem umění se stand-up podobá spíše reaktivní konverzaci, ačkoli odpovědi publika tvoří především smích a jiné bezprostřední reakce. Žánr stand-up comedy je nevyhnutelně ovlivňován lidmi, kteří ho sledují, a netvoří ho čistě jen umělec, nýbrž je výsledkem společné produkce účinkujícího a jeho publika.

Když nikdo neposlouchá

Jaký má zábavné vyprávění potenciál spustit debatu o anticiganismu v České republice v době pandemie covidu-19? Zdá se, že stand-up má v porovnání s tradičnějšími prostředky politického či uměleckého přesvědčování alespoň několik výhod. Jako nejdůležitější se jeví to, že Havelka a herci používají stand-up comedy k tomu, aby vstoupili do „mezí zóny bezpečí“, v níž je povoleno otevřeně diskutovat a vyslyšet diskuse o „podvratných“ a „kontroverzních“ myšlenkách. Vybízí nás, abychom se připojili k výpravě do mozku rasisty, abychom

porozuměli tomu, jak jeho kortikální oblasti zodpovídají za formování předsudků a vytváření diferenciace typu my a oni.

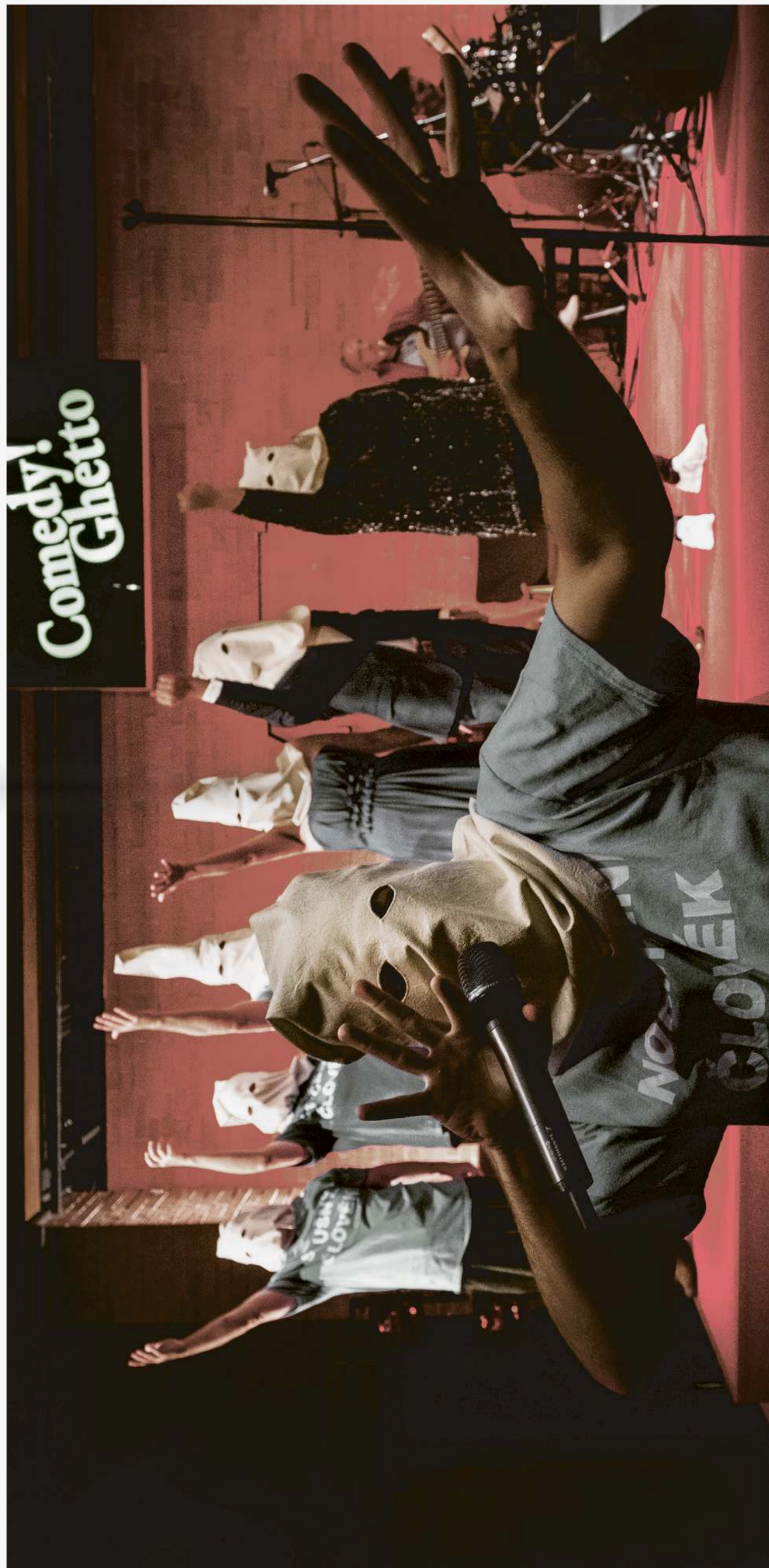
Využití žánru komedie k normalizaci a vyjádření zkušenosti jednotlivců, jak Romů, tak Neromů, kteří se rozhodnou konfrontovat své předpoklady a zamyslet se nad svými předsudky, jež se spouští v okamžiku, kdy začnou pracovat na společném divadelním projektu, poskytuje cenný komentář ke společenským problémům, vzájemným vztahům a bourání bariér v České republice. Inscenace *Gadžové jdou do nebe* klade důraz na hmatatelné aspekty mocenských vztahů a tím odhaluje takzvanou „chybnou politiku“ a umožňuje její změnu. Místo toho, aby režisér předvedl publiku hotovou inscenaci, založenou jak na pozitivních, tak negativních stereotypech, nabízející zkrácenou verzi hrané skutečnosti, volí Havelka radikální gesto a zve publikum ke svému stolu, kde proces tvorby jeho inscenace teprve začíná. Herci se střídají ve vyprávění příběhů z vlastních životů a z širšího českého kontextu. Protagonisté inscenace *Gadžové jdou do nebe* namísto hledání „Romanistánu“, uto-pického místa vyhrazeného jen Romům, sní o světě, kde lidé romského i neromského

původu koexistují v rovných podmínkách a vzájemně těží ze svých přínosů komunitě. Havelkovi se podařilo vytvořit bezpečnou zónu, kde mohou jak Romové, tak lidé z většinových komunit společně sedět u jednoho stolu a debatovat o problémech pramenících z nerovnosti, útlaku a anticiganismu.

Publikum netvoří pouze skupina cizích lidí, nýbrž kolektiv, jehož členové mohou být inspirováni nejen k tomu, aby se zamysleli nad svými předsudky, ale také k tomu, aby identifikovali nové vzory a začali na jednotlivé příběhy pohlížet jako na stavební bloky tvořící sdílenou zkušenost přináležející k české společnosti.

Antonio Gramsci⁷ definoval termín „subalterní“ a Nelson H. H. Graburn⁸ použil výraz „čtvrtý svět“, aby popsal lidi „bez země“ a bez přístupu k zavedeným společenským institucím. Evropští Romové nemají vlastní stát, a proto byli v zemích, kde pobývali, rasově perzekvováni, podmaňováni a umlčováni. David Tišer coby prezident v Havelkově inscenaci volá ve své inaugurační řeči po započatí dialogu o budoucnosti České republiky za rovnocenné účasti obou stran, Romů i Neromů — ti sami často čelí krizi identity.⁹ Nově zvolený prezident svým voličům složil velmi důležitý a radikální slib: „Budu vám naslouchat.“¹⁰ Tišerova postava později v inscenaci říká, že „jedinou skutečně funkční zbraní proti stereotypům je lidský kontakt, rozhovor“. Postava romské herečky ztvárněná Pavlínou Matiovou poté pronáší řeč při příležitosti převzetí Oscara a romská herečka Kristina Richterová uzavírá inscenaci úryvkem monologu z proslulé realistické hry *Maryša*. Tímto podvratným gestem romské herečky v roli Maryši Havelka předvádí, jakým způsobem mohou divadelní tvůrci vytvořit příležitost k prezentaci Romů a odstraňovat tak existující stereotypy, namísto aby spíše posilovali jejich pozici ve veřejné sféře, kde jsou menšinovým identitám upřeny jakékoliv vhodné pozice, v nichž by mohly být vyslyšeny. Romské postavy se střídají se svými monology s neromskými protějšky, jejichž proslovy jsou protkané odpornými protiromskými vtipy a názory podloženými selským rozumem obhajujícími segregaci ve vzdělávání. V dalším

Protagonisté hry sní o světě, kde lidé romského i neromského původu koexistují v rovných podmínkách a vzájemně těží ze svých přínosů komunitě.



odvážném gestu nám Havelka naservíruje katarzní okamžik, kdy v rámci scénické-ho ztvárnění jakéhosi negativu nechvalně proslulé počítačové hry Matiční umožní Romům, aby poslali pár gadžů do nebe.

Diváci tak mají ojedinělou příležitost prozkoumat reakci svého mozku na tyto rozdílné části inscenace a uvědomit si, v jakém rozsahu byl rasismus normalizován a začleněn do mainstreamu. Při sledování inscenace bychom mohli nevěřičně zírat na to, že romská herečka ztvárňuje roli moravské nevěsty v českém dramatu nebo že jiná Romka zrovna vyhrála Oscara. Obecně nás však už tolik nepřekvapuje, když posloucháme argumenty znepokojené matky, která obhajuje segregaci ve školství. Inscenace nám ukazuje, jak rozsáhle je naše existence v rámci koloniální matrice moci definována tím, co je nám řečeno, co posloucháme, a jakým způsobem je hegemonistické vědění zevšeobecňováno. Viditelnost přesahuje fyzično a viditelnost přesahuje empirické zrakové vjemy a způsob, jakým jsou aktivovány konkrétní narativy, jsou podřízeny nesouměrnosti forem posuzování. Stát se viditelným je v tomto kontextu způsobem tvorby veřejné sféry, kde je možné bezpečně vyjádřit nesouhlas a ventilovat konflikty, otevřeně o nich diskutovat a vyřešit je díky nějaké formě konsenzu. Tato inscenace je prosbou — střídavě hořkou, humornou a sentimentální — o porozumění a empatii.

Historička umění Suzana Milevska^[1] vychází z konceptu „být jeden plurál“, jak ho formuloval Jean-Luc Nancy, který tvrdí, že spoluúčast je jednou ze zásadních společenských tendencí, které jsou v dnešní době nezbytné ke zkrocení všeobjímajícího neoliberalismu, poháněného konzumerizací mezilidských vztahů, a „pustého života“, který je jeho následkem. Skrze tyto Havelkovy požadavky můžeme nahlédnout do možné postcovidové budoucnosti divadla. Zlovykům se lze odnaučit a profesionální divadelníci se mohou od nynějška soustředit na to, aby kladli důraz na společnou lidskou zkušenost, místo aby fetišizovali rozdíly mezi menšinami a většinovou společností, a aby akcentovali hlasy, které v, na text orientovaném institucionálním divadle

často nejsou slyšet. Potřebujeme inovativní myšlenky, které prozkoumávají ožehavá témata rasy, segregace ve školách, diskriminace v oblasti zdravotnictví, korupce, krize bydlení, genderu, změny klimatu apod. Divadelní společnosti by si měly osvojit divadlo, které stimuluje, nikoliv ukolébává.

Inscenace Jiřího Havelky *Gadžové jdou do nebe*. *Comedy Ghetto* se snaží dekolonizovat jeviště a odsoudit spoluvinu kulturních institucí, v tomto případě divadla, na fetišizaci Romů jako exotických kočovníků a zároveň na tom, že udržují při životě stereotypy Romů jakožto zločinců a nežádoucích elementů. Inscenace je formálně postavena na žánru stand-up comedy, což je metodologie, jež má moc pozvednout hlasy znevýhodněných skupin lidí, a slouží jako dobře načasovaný

příspěvek do současné debaty o zodpovědnosti umění vůči společnosti a o možnostech, jak účinně dekolonizovat způsoby prezentace, kterými se umělecké instituce řídí. Tato inscenace by měla být nahlížena jako jedinečná podpora právě probíhajícího procesu radikálního rebrandingu sebe sama, o který se snaží romští aktivisté a umělci. Tím, že inscenace *Gadžové jdou do nebe*. *Comedy Ghetto* staví do popředí mainstreamové kulturní události příběhy a zkušenosti s anticiganismem, zesiluje hlasy protirasistického a antidiskriminačního aktivismu a rozšiřuje veřejný prostor o efektivní zobrazení Romů (a jiných menšin) v mainstreamové kultuře a klade palčivé otázky týkající se zodpovědnosti umění vůči společnosti v kontextu zmenšujícího se veřejného prostoru.

Způsob, jakým jsou Romové zobrazováni, odizluje propojenost idzologiz, moci a estetických zásad v české kultuře. A odizluje politický potenciál spojený s tímto diskriminačním způsobem prezentace.


^[1] ALBERTOVÁ, Gwendolyn: Antigypsyism during the 2016–2017 election campaigns in the Czech Republic In Antigypsyism in Public Discourse and Election Campaigns. Central Council of German Sinti and Roma, Heidelberg 2017. Dostupné z: https://zentralrat.sintundroma.de/wp-content/uploads/2017/11/centralcouncil-of-german-sinti-and-roma-2017-election-campaigns-8-albert.pdf

^[2] Definice z Oxfordského slovníku angličtiny: bohém – člověk, který nepodléhá společenským konvencím, obzvláště je-li navíc aktivní v umění [polovina 19. století z franc. bohémien „Gypsy“ (protože se předpokládalo, že Cikáni pocházeli z Čech /Bohemia/, nebo protože možná přicházeli na západ přes české země)]; podle BAKER, Daniel: Locating Roma Aesthetics In Enter+: Creative Manual for Contemporary Romani Art. Dive Buky, Košice 2017, str. 34.

^[3] Refusing Exclusion / Odmítnání vyloučení, Prážské bienále, Praha 2007

^[4] JUNGHAUŠOVÁ, Tímea: Paradise Lost. The First Roma Pavilion at the Biennale di Venezia 2007. Prestel, Londýn 2007

^[5] BAKER, Daniel: Locating Roma Aesthetics In Enter+: Creative Manual for Contemporary Romani Art. Dive Buky, Košice 2017, str. 34

^[6] V kapitole „What is ‚black‘ in black popular culture?“ (Co je „černé“ v černoské populární kultuře?) Stuart Hall popsál, jak rozdělování kultury na vysokou a populární zavádí kulturní hegemonie a jak jsou etnické a rasové hierarchie reprodukovány skrze hierarchie kulturní. HALL, Stuart: What is „black“ in black popular culture? In Cultural Theory and Popular Culture: A Reader. Pearson Longman, Essex 2009.

^[7] GRAMSCI, Antonio: Selections from the Prison Notebooks. Lawrence and Wishart, Londýn 1971

^[8] GRABURN, Nelson H. H.: Ethnic and Tourist Arts: Cultural Expressions from the Fourth World. University of California Press, Berkeley 1976

^[9] Je zajímavé, že motiv romského politického vedení se objevil také ve hře Cigány magyár Tudásé Hataloma z roku 2019; program maďarské premiérky Francisky Farkasové zde přepisuje etnickou kategorizaci Romů a zaměřuje se na jejich společenský status. Více o tomto tématu čtěte v KÁLLAI, András: Ethnic Representation of the Roma in Hungary In Enter+: Creative Manual for Contemporary Romani Art. Dive Buky, Košice 2017, str. 11.

^[10] Děkuji Tímei Junghausové z ERIAC za skvělý postřeh ohledně toho, že společným jmenovatelem mnoha varietních představení o vyloučenosti Romů je fakt, že není nikdo, kdo by jim naslouchal.

^[11] MILEVSKA, Suzana: Not Quite Bare Life: Ruins of Representation. Transversal Texts. Dostupné z: http://translate.eipcp.net/transversal/1206/milevska/en.html

Text: Kateřina Korychová (*1996)
Autorka studuje divadelní vědu na Filozofické fakultě Univerzity Palackého.

Text: Iva Heribanová (*1999)
Autorka studuje anglistiku a divadelní vědu na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity.

#Kolejit

ce Diskuse

k (post)pandemické situaci

Sezona 2020/21 byla v CEDu zahájena 18. září debatním večerem *Vykolejit* věnovaným reflexi jarního období nouzového stavu a promyšlení možností rekonstrukce a transformace společnosti. V rámci čtyř panelových diskusí se hosté dotkli fenoménu vyloučení (nejen) v době pandemie, stavu environmentální krize, strategií a plánování v kulturní politice a ohledání

Na okraji

Cyklus čtyř diskusních panelů otevřela debata s tématem „Na okraji – fenomén vyloučení nejen v době pandemie“. Panel byl ohraničen několika anotačními otázkami, z nichž nejpalčivější byly: Jaká je hranice mezi legitimní ochranou a sociálním vyloučením? Jak je možné, že se zavírání domovů pro seniory, nemocnic nebo hranic událo s takovou samozřejmostí? Co jsme se v souvislosti s tím dozvěděli o vnímání svobody dnešní společností?

Téma „na okraji“ a „vyloučení“ se do diskuse promítlo v různých rovinách. Vlivem koronavirové pandemie byla kvůli karanténě „vyloučena“ jedna z diskutujících. Edita Stejskalová, aktivistka a členka Rady vlády pro záležitosti romské menšiny, by pravděpodobně svou účastí v debatním panelu přinesla hlubší vhled do tématu vylučování a diskriminace menšin. V diskusí, která se reálně odehrála, tak zůstala otázka romské menšiny a sociálně-právní ochrana dětí opravdu jen „na okraji“.

Primárním tématem debaty se stala problematika seniorů. Moderátorka Lea Surovcová diskusí zahájila otázkou, zda je v pořádku vylénit ze společnosti jednu skupinu a označit ji za ohroženou. Seniorská skupina byla totiž na počátku pandemie politiky a médií prezentována jako homogenní a nejvíce ohrožená. Iva Holmerová, lékařka a gerontoložka, již na samém počátku diskuse toto tvrzení o kompaktnosti seniorské skupiny vyvrátila. Seniorská skupina je podle ní velmi rozmanitá (například zdravotní kondicí), a vydávání opatření na základě věku tudíž není směřodatné ani správné. Varovala před ageismem, věkovou diskriminací založenou na předpokladu kvalitativních nerovností jednotlivých fází lidského života. V souvislosti s tím se Iva Holmerová na začátku první vlny pandemie připojila k výzvě „Výzvě k zastavení ageismu a věkové diskriminace v době koronaviru“. Těto výzvě ale nebyl v diskusí věnován větší prostor.

Na tuto tezi reagovala druhá diskutující panelu, bývalá ombudsmanka a aktivistka v oblasti lidských práv Anna Šabatová. Podle ní byla vládní opatření ohledně seniorské skupiny vydávána z dobré vůle a v touze po ochraně této ohroženější skupiny obyvatel. V průběhu diskuse ale dodala, že tato plošná opatření z první vlny pandemie jsou dlouhodobě neudržitelná. Úkolem společnosti je nadále nepodceňovat závažnost situace, ale zároveň nepodléhat panice a spíše vést diskusi, která bude směřovat k nalezení normálního udržitelného způsobu života.

Debata se dále točila kolem „odhalení“ některých společenských problémů, které, ač tu byly i před vypuknutím pandemie, se v době krize staly o to palčivějšími. Diskutující zmiňovaly především paliativní péči, provozní nedostatky sociálních zařízení, nedostatečné vybavení školských institucí či nedostatečnou podporu pro jejich žáky. Zároveň došlo i na stále častější snahu hledání pozitiv pandemické situace – obrovská vlna solidarity, šití roušek, více lidí v přírodě, menší zahlcenost měst turisty. Při této části panelu se ale témata začala rozměňňovat a mnohdy sklouzla do pouhého konstatování problémů. Místo očekávaného obratu debaty k aktuální situaci přicházející druhé vlny diskutující setrvaly v konstatování problémů bez většího apelu na to, co je potřeba změnit.

Nabízí se otázka smyslu této diskuse. Debata se pohybovala pouze „na okraji“ a bez výrazného směřování otázek nebylo možné proniknout k jádru problematiky. Završením všeho bylo „vyloučení“ diváků v sále ze závěrečné diskuse. Pravděpodobně se udála jen nechtěná chyba. Všechny ostatní debaty závěrečný prostor divákům věnovaly. V tomto případě se ale jednalo o velmi symbolickou tečku za prvním panelem.

Kultura: její financování a politizace

Že se diskusní blok *Kultura: její plánování a podpora* bude vyznačovat neexplicitnějšími názorovými střety, předznamenával už samotný výběr hostů. Oproti jiným panelům, v nichž vedle sebe usedli odborníci s blízkými oborovými kontexty, kteří směřovali ke konstruktivnímu názorovému průniku (ať už se tak reálně stalo, či nikoli), zde bylo možné tušit debatu politickou a vyhocenou. Předem očekávaný ale rozhodně nebyl absurdní sklon trojice diskutujících – člena kabinetu Ministerstva kultury ČR Jakuba Bakuleho, druhého náměstka primátorky města Brna Tomáše Koláčného a ředitele CEDu Miroslava Oščatky – drtivou většinu času ignorovat kontext pandemie. Pandemie, která byla, stále je a i nadále bude tíživou likvidační hrozbou pro celý kulturní sektor.

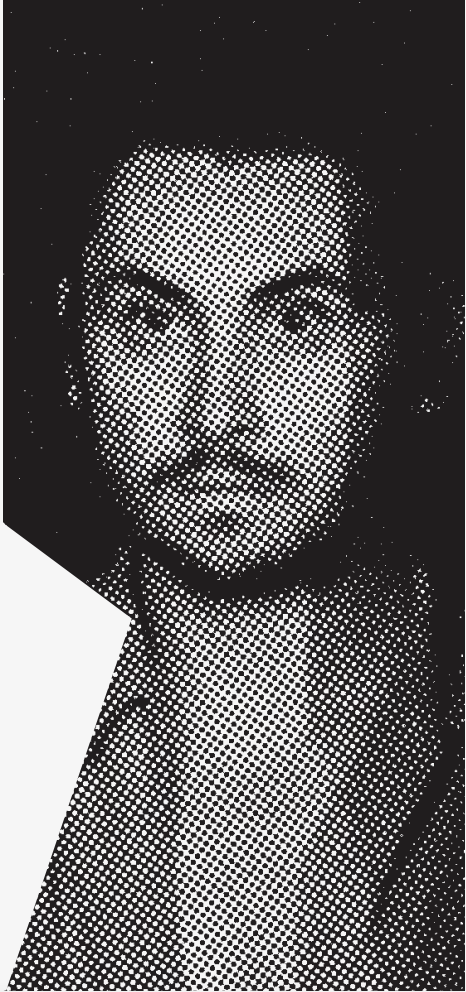
Anotace v programu slibovala debatu, která bude na pandemickou situaci přímo reagovat, prozkoumávat možnosti strategického financování kultury s přihlédnutím k aktuální žité skutečnosti. Prvních pár minut diskuse, když se moderátorka Olga Škočhová Bláhová snažila o jasně vymezení směru debaty stručnými a údernými otázkami: Co je to strategie a k čemu slouží?. Kdo je jejím příjemcem?. V čem může být problematická její realizace?., k takovému obsahu ještě směřovalo. Jinými slovy, úvod diskuse svědčil o snaze maximálně zpřístupnit problematiku vytváření strategií v kulturní politice i největším laikům.

To se ale velmi rychle změnilo, když diskutující začali otevírat otázky přetrvávajících sporů jako například vznikající akční plán ke kulturní strategii města Brna nebo zákon o veřejných kulturních institucích. Celá debata dostala charakter politického střetu, v němž se všichni zúčastnění projevovali vytrvalým vyhýbáním se odpovědnosti a nechutí hledat jakékoli řešení – situace absurdní o to víc, že v úvodním vymezení strategie byl kladen důraz na shodu, k níž by měly všechny zúčastněné strany při jejím vytváření dojít.

Teprve diváci vnesli do diskuse první nové podněty (mecenášství, nefunkční státní podpora kultury v době pandemie nebo připomínka, že momentálně spící zákon o VKI nemusí nutně směřovat k projednávání jen z ministerstva kultury), do té doby se v diskusí jednalo vyloučeně o navázání na dlouhodobou politickou debatu o financování v kultuře. Na debatu, která je samozřejmě potřebná a nutná, ale v této podobě byla možná před rokem, a ne dnes. A už vůbec ne v rámci série diskusí k (post) pandemické situaci.

Možná by se tento diskusní blok ubíral zcela jiným směrem, kdyby v něm zazníval hlas nezávislé kultury, někoho, kdo byl pandemií a absencí jasné kulturní strategie zasažen nejvíce. Takto zazněla zmínka o koronaviru ze strany hostů v podstatě jen jednou, a to jen jako alibi, proč ještě nebyl brněnský akční plán dotažen do konce.

našich individuálních situací. Protože komu se nedaří, může si za to především sám – a recept na úspěch je jednoduchý: uskovnit se, více se snažit, hlavně si nestěžovat – protože kádrový posudek už přeče ve štěstí člověku nebrání, no ne? Ba co víc: převládající doktrína povýšila bezohlednost na ctnost, což se manifestuje i v současné koronakrizi. Kolik lidí asi bojkotuje roušky, protože nejsou ochotni akceptovat minimální omezení svého komfortu ve prospěch zdraví jiných, mnohdy neznámých? To není jen otázka osobnostního vybavení, citlivějšího, či cyničtějšího – je to otázka převládající ideologie. Naši tolik skloňovanou a vyzdvihovanou svobodou je v konečném důsledku zejména totální bezohlednost.



Odcizení a marnost

Je s podivem, že stále existuje nemálo lidí, kteří věří, že toto je pořád nejlepší z možných uspořádání a že je beze všeho kompatibilní s liberální demokracií. A přitom se zcela opomíjí skutečnost, že toto uspořádání dělá z lidí jedince neutrické, vystresované, vyčerpané, bez sil na okolí jiného než zajištění základního živobytí, připravené se kdykoli se soukmenovcem utkat o příslovečný kus žvance. Německý sociolog Andreas Reckwitz má pro to pojem „společnost singularity“¹, kdy se měřítkem společenského úspěchu stala jedinečnost. Hlavním cílem je být úspěšnější, viditelnější, víc cool – a ve svém důsledku hlavně zpeněžitelnější. Již zdaleka nestačí mít jen dobré výsledky v práci. Imperativ jedinečnosti velí k totálnímu podrobení: oblečením, jídelm, vybavením bytu, knihami a kulturou, kterou člověk sleduje, podniky, do kterých chodí. Došlo k jakési totalizaci jedinečnosti a konkurenčnosti. Cílem jedince ve společnosti singularity již není hledat to společné a budovat aliance na prosazení společných zájmů – cílem je zářivá jedinečnost.

Jenže jedinečný už z principu nemůže být každý. Ocitáme se tak v paradoxní situaci, kdy každý aspiruje na výjimečnost – ale zároveň vlivem společenského uspořádání málokdo za svůj výkon dostává dostatečné důstojné uznání, symbolické, ale i materiální. Lidé dřou v odcizených povoláních, kde příjmy v průměru dlouhodobě stagnují, snaží se být úspěšní, samostatní a jedineční, ve skutečnosti jsou ale především vyčerpaní, poníženi, neurotičtí – a tím pádem i nevelkorysí. Když pak přijde nějaká větší celospolečenská zkouška, vlastně se těžko divit, jak reagují: Kde brát velkorysost vůči uprchlíkům, kteří se o nic nezasloužili? Proč rouškami umenšovat svůj komfort, když už tak jako tak tři dekády platí, že přezíje silnější? A není nakonec důvěra kdejaké spiklenecké teorii tím ultimátním důkazem jedinečnosti, která se nenechá zvíkat žádným většinovým vědeckým a společenským konsenzem?

Celospolečenské struktury rozpoložení člověka nepřidávají: určujícími znaky naší současnosti je odcizení, nejistota a ztráta kontroly. Kromě řady jiných důsledků s sebou globalizace přinesla odcizené

struktury, v rámci kterých se člověk dovolá pomoci či spravedlnosti (pokud vůbec) pouze za vynaložení obrovské energie. Dříve bylo možné si na nekalitu zboží či služeb stěžovat přímo u odpovědného vedoucího krámků, ten měl na urovnání potíží osobní zájem, protože cítil bezprostřední odpovědnost vůči lidem, kteří byli jeho dlouhodobými zákazníky, ba mnohdy dokonce sousedy. Nyní se však člověk v podobné situaci rychle ocitne ve scéně jako z Kafkova *Zámku*: na konkrétních zaměstnancích si nevezme vůbec nic, často jsou to dokonce agenturní chudáci, kteří mají s obchodem méně společného než on sám. Odpovědnosti se může také dovolávat na nejrůznějších hotlines, tam však situace bývá obdobná, ne-li horší: odpovědi a řešení tam jsou (pokud vůbec nějaká) standardizovaná. Nové dimenze celá problematika dosáhne v budoucnu, až bude většina lidí z masa a kostí z callcenter nahrazena chatboty.

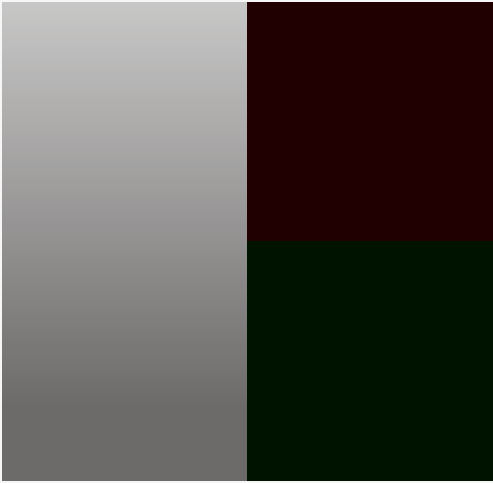
Z toho též vyplývá, že i pracovní situace velkého množství lidí je neutěšená, protože pracovat pro nadnárodní korporace není v tomto ohledu o nic lepší než být jejich zákazník. Postupy jsou standardizované, odpovědnosti nejasné, cílem obvykle nejsou dobré pracovní podmínky nebo slušné finanční ohodnocení. Cílem je prospěch vzdálených akcionářů, kteří na tu kterou firmu nevsadili proto, že by jim záleželo na lidech, kteří pro ni pracují, nebo na tom, v čem zrovna podniká, ale čistě jen na zhodnocení svého majetku. Část lidí se tedy věnuje odcizené práci v odcizených strukturách, v marnosti toho, čím tráví většinu svého bdělého stavu, soutěží s dalšími: s prekarizovanými falešnými OSVČ, s lidmi, jejichž práce nazvaná antropologem Davidem Graeberem *bullshit jobs*² nemá vůbec žádný zjevný smysl, s těmi, jejichž práce sice dává asi největší bezprostřední smysl, jako jsou popeláři, zdravotní sestry nebo učitelé, které ale zase společnost kvůli neoliberalní doktríně *štíhlého státu* nedokáže adekvátně ohodnotit (a proto je Graeber nazývá *shitty jobs*).

V globálním měřítku přítom příjmy z práce oproti příjmům z kapitálu poslední dekády v nejlepším případě stagnují, a místy dokonce, jako třeba v USA, reálně klesají. U nás sice mzdy a platy v posledních



letech pod tlakem odborů stoupaly – podle propočtu expertů a expertek z Platformy pro minimální důstojnou mzdu ale stále kolem poloviny lidí u nás nevydělává ani tolik, aby sobě a svým bližním byli schopni zajistit skromný materiální standard. Každý desátý je u nás v exekuci³ – mnoho z nich proto, že neviděli jinou možnost než si ho zajistit touto cestou. Práce je kromě toho čím dál rychlejší, ta, která není náročná fyzicky, je čím dál tím náročnější kognitivně a psychologicky. Pracovní podmínky místy připomínají nelidské otroctví, jak naposledy ukázaly undercover reportáže Saši Uhlové *Hrdinové kapitalistické práce*. Lidé tak žijí obtížně snesitelný rozpor mezi tím, co v práci zažívají, a tím, že stále petrvává její zbožšťování jako pomalu jediného smyslu lidské existence na zemi – jenže v současnosti se dost dobře nelze vědecké práci nevěnovat, pokud člověk nechce umřít hladu. To jsou obojí dostatečně silné donucovací prostředky.

Protože nic jiného není. Není podpora v nezaměstnanosti ani nemocenská, které by při své výši neznamenaly okamžitý sociální propad. Není dostupné bydlení. Bytová krize naopak udělala z jednoho



ze základních lidských práv a potřeb jenom další zdroj nejistoty a nesnesitelné konkurence, a to jak pro domnělé vítěze s hypotékami na čtyřicet let, tak pro domnělé lůzry s nájemními smlouvami na rok, kterých bude dále jen přibývat, protože do budoucna by se hypotéky při stávajících mzdách a raketově rostoucích cenách nemovitostí musely dávat spíš tak na sto čtyřicet let. Jako by nestačilo, že je takovým zdrojem nejistoty prostor, kde by se měl člověk cítit nejbezpečněji, tristiň pohled je i na prostor veřejný. Divoký kapitalismus, individualismus a privatizace z něj na většině míst u nás vytvořily prostor, který spíš než aby zval ke kvalitnímu trávení času a pospolitosti, je jen dalším zdrojem další podprahové neurozy: vsudypřítomnou reklamou, necitlivými zásahy včetně demolic vedených obvykle logikou zisku, nesourodostí a disharmonií, která vzniká, když si každé SVJ v rámci totální svobody obarví svůj vchod na jinou barvu duhy. Trpí tím řada koutů českých měst a ta menší to obvykle postihlo ještě hůř než ta velká. A pokud jen trochu uvěříte modernistické myšlence o tom, že člověka utváří také prostředí, ve kterém se pohybuje, bude to pro vás další část vysvětlení, proč současná společnost vypadá, jak vypadá.

Jenže máloco z toho se vůbec řeší – a když už se to řeší, tak pouze punktuálně, a tím pádem nutně bezzubé. V podstatě nikdy jako součást nejširších souvislostí pozdního globalizovaného neoliberalního kapitalismu a jeho funkčních logik



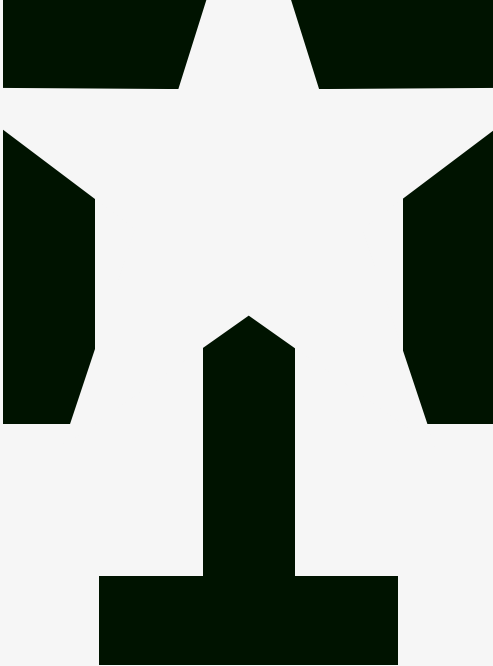
a imperativů, které jsme si zvnitřnili jako přirozené. Chybí jazyk, kterým to všechno pojmenovávat, chybí analytické nástroje, jak to uchopovat, chybí odvaha k myšlení o alternativách. Panuje oprávněná frustrace politikou, která je tváří v tvář ekonomickým zájmům domácích i globálních hráčů bezmocná, převládá zklamání demokracií, která se smrskla na vhození volebního lístku jednou za čas do urny, což ale není nic, co by mohlo realitu jakkoli významněji transformovat, ať už ho člověk hodí komukoli. Demokracie už de facto existuje jen jako vzletný princip, nikoli jako žitá realita. V realitě žijeme v oligarchii a většinu

svého bdělého života zažíváme tyranií pracovního trhu.

Volit Trumpa nebo pěstovat pokojovky

Žitá bezvýhodnost situace má na člověka dvojitý vliv: buď ho vyprovokuje, nebo vyhoří. Obojí můžeme v současnosti dobře pozorovat. Například na radikalizaci části společnosti, která už má všeho prostě dost. Toho, že nikdo netematizuje její strádání, reálnou nežitelnost životů, která se plástičtěji než kde jinde projevuje na americkém středozápadě epidemií sebevražd a závislosti na opioidech – obě kritéria, jež nejlépe napovídají, které volební oksrsky drtivě vyhraje Donald Trump. Této části společnosti už jako by bylo všechno jedno – jde už jen o to co nejradikálněji praštit do stolu a dát najevo, že už nic nemůže být jako dosud, protože to prostě není k vydržení. Stačí se na volebních shromážděních – od těch Marine le Penové ve Francii přes východoněmeckou PEGIDU po ta Trumpova – podívat lidem do tváře. Není to hezký pohled, je plný agrese, ale když se člověk podívá pořádně, zahlédne i zoufalství, utrpení a bezvýhodnost, která už není kanalizovatelná jinak než agresivním rykem. Jinak jako by převládajícímu diskurzu zásluhovosti, konkurence a jedinečnosti čelil nešlo.

Konečkonců existuje i jeden symptomatický rozdíl mezi tradičním fašismem a ideologií Trumpa a jemu podobných: zatímco první na člověka kladl vysoké požadavky, ten druhý říká: jste v pořádku takoví, jací jste, nikdo od vás nemá právo nic požadovat. To není náhoda, ale reakce na svět kladoucí na člověka nesnesitelné nároky, které v důsledku nevedou k žádnému reálnému zlepšení jeho situace, ba mnohdy právě naopak. Agresivní davy jako by nám tak mrštily do obličeje diktát individualismu: obrací se v nich v úlevné



rozplynutí se v davu, který o to víc drží pospolu, o co víc je zvnějšku atakován. Jedna z tezí, proč sebeabsurdnější levý nebo spiklenecká teorie nevede k odvrácení se od tohoto davu, je právě ta, že naopak absurdností se soudržnost jen utužuje, je to ultimátní oběť za to být součástí celku. Nacházíme se v paradoxní situaci, kdy jsme v podstatě jakékoli smysluplnější kolektivnosti, jako odbory, tradiční politické strany, pracovní kolektivy nebo sousedství, naleptali doktrínou individualismu – a touha po tom být něčeho smysluplnou součástí se nám nyní vrací v kultu tradiční rodiny, národa, ve spikleneckých

teoriích a fanouškovství – protože o uvědomělých voličích už zde nemůže být řeč – pofidérních politických vůdců.

Opačnou reakcí na totéž je pak rezignace, která může mít mnoho různých podob. Od vyhoření po prostě stažení se do soukromého prostoru, kde na člověka svět s jeho zákonitostmi domněle nemůže, kde on si to pro sebe a své nejbližší zařídí harmonicky. Není náhoda, že renesanci zažívá mnoho činností typu pěstování pokojových rostlin nebo bylinek a zeleniny, vaření, pečení a šití, ale i ožívování tradičních zvyků a struktur, například v podobě čím dál nákladnějších svateb nebo instagramového celebrování tradiční mateřské role.

Je nasnadě, že ani jedno není řešením problému, se kterými se svět potýká a kterými je třeba se urgentně zabývat. Individuální utrpení postupně zasazované



do správného širšího rámce ale takovým řešením být může. V tomto smyslu se inscenace *Vnímání* zařazuje do nadějnějšího trendu poslední doby, v rámci nějž vznikla například oslavovaná esej *How Millennials Became The Burnout Generation*⁴ včetně české reakce z pera Lukáše Senfta *J sme vyhořelá generace*⁵. Obě tematizují únavu a beznaděj, hledají a nacházejí pro ně ale jiné než individuální důvody. I v psychoterapii se postupně prosazuje poznání, že mnoho obtíží dosud vnímaných individuálně má ve skutečnosti celospolečenské příčiny; pionýrem tohoto pojetí byl Mark Fischer. Všude po světě se objevují

sociální vědci a vědkyně, kteří se národověcky konzervativní revolty i příklon ke spikleneckým teoriím snaží vysvětlit sofistickovaněji než jen bezradným a intelektuálně líným pokrčením ramenou, že se ti lidé prostě asi úplně zbláznili.

Pokud se máme propracovat ke společnosti, ve které se nám bude jako lidem dobře žít, kde budeme mít jistotu a kontrolu nad svým životem, kde budeme moci investovat čas a energii do smysluplných věcí, které nám dělají radost, kde budou hlavními imperativy místo konkurence a jedinečnosti solidarita, péče o ostatní a pospolitost, ale která také svým uspořádáním zabezpečí existenci života na planetě vůbec, pak přesně takové přístupy potřebujeme – a to právě v takové šíři odborností a formátů, ve které má angažované divadlo



jako prostor pro promýšlení a cvičné zažívání různých perspektiv a možných řešení svou nezastupitelnou roli. ☺

- RECKWITZ, Andreas: *Die Gesellschaft der Singularitäten*. Suhrkamp, Berlin 2019
- GRAEBER, David: *Bullshit Jobs: A Theory*. Simon & Schuster, New York 2018
- V roce 2019 bylo 8,7 % obyvatel ČR v exekuci. Viz <http://mapaexekuci.cz>
- PETERSEN, Anne Helen: *How Millennials Became The Burnout Generation*. Buzzfeednews [online]
- SENFT, Lukáš: *J sme vyhořelá generace – díky za to!* A2Iarm [online]

Text: Eliška Poláčková (*1986)
Foto: Káťa Opuntia. Autorka fotografií je stálá spolupracovnice HaDivadla.

Autorka textu je pracovnice Kabinetu pro klasická studia Filosofického ústavu AV ČR a pedagožka na Katedře divadla a filmových studií Univerzity Palackého. Specializuje se na antické divadlo a drama a na performativitu středověku. Je katolička.



11.–13. 9. 2020 se v prostoru Moravského náměstí v Brně uskutečnila série akcí pořádaných dramaturgickou a produkční platformou pro performativní umění Terén, působící pod Centrem experimentálního divadla v Brně, a českým křesťansko-feministickým ekumenickým uskupením RFK ve spolupráci s polským kolektivem Wspólnota międzygatunkowa (Mezidruhové společenství). Symbolické tři dny, liminální perioda mezi smrtí a zmrtvýchvstáním, mezi minulými jistotami a jejich radikálním přehodnocením, započaly performancí RFK **Poslední večeře 2020** a pokračovaly sérií přednášek a workshopů. Ty všechny mířily k ohledávání ústředního tématu celé události: vyrovnávání se s odkazem křesťanství a s rolí církve jako instituce v době klimatické změny. Tedy ústředního podle nás dvou: Kateřiny Barvířové, autorky fotografií, a Elišky Poláčkové, autorky jejich textového doprovodu.



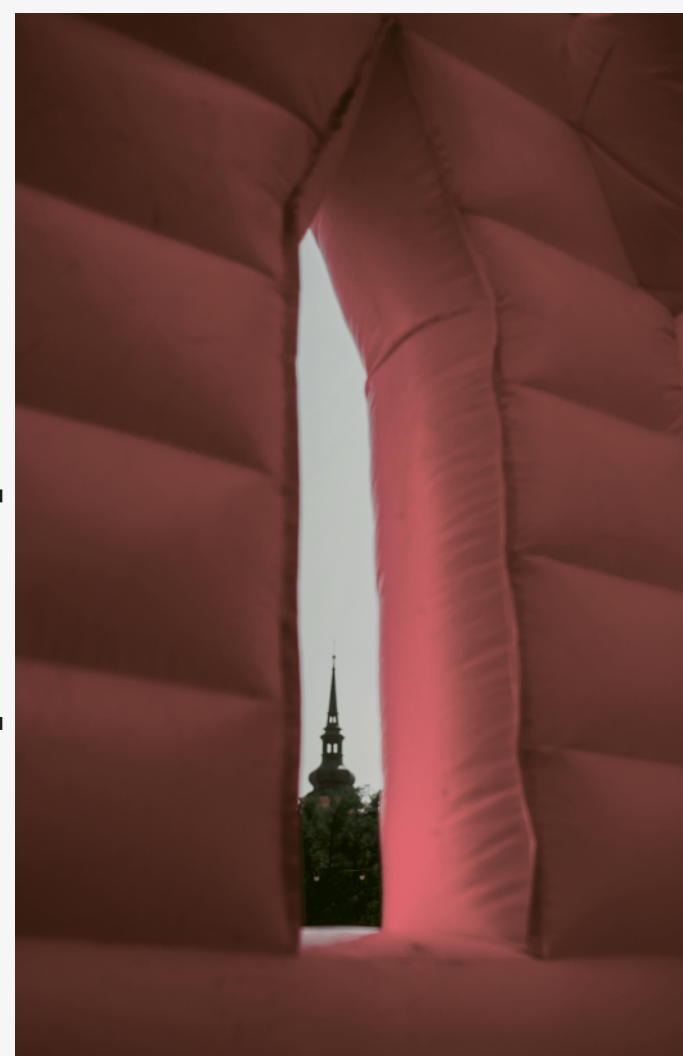
Věty vysázené po okrajích této dvoustrany jsou autentické výroky českých církevních představitelů z posledních let: pražského arcibiskupa Dominika Duky, jeho bývalého tajemníka Milana Badala, bývalého předsedy KDU-ČSL Pavla Bělobrádka, kněze Petra Piřthy, mluvčího královéhradeckého biskupství Pavla Sršně a České biskupské konference. Zásadní rozpor mezi takto fundamentalistickým chápáním křesťanské zvěsti na jedné straně a evangelií podobou Kristova učení na straně druhé se odráží v odporu části české křesťanské, zejména pak katolické, veřejnosti vůči oficiálním stanoviskům svých čelních představitelů. Výrazem tohoto odporu byla i performance kolektivu RFK, jež mimeticky zpřítomnila jeden z ústředních momentů Kristova učení, který charakterizuje radikální lásky: vydání sebe sama za ty, které milujeme. V juxtapozici k tomuto kristovskému křesťanství znelý z reproduktoru výše uvedené (pasivně) agresivní výroky a postava „skinheada“ postupně útočila na jednotlivé účastnice a účastníky hostiny. Sám Kristus ve středu svých učedníků a učedniců chyběl.

Poslední večeře 2020



Celá akce, spíše se však chce říci společné setkávání performerek, přednášejících a účastníků, byla nesena étosem opakovaného narušování aktů nadřazenosti a podřazenosti, vedoucích v běžném životě k nastolování společenských či ještě hlubších strukturálních hierarchií. Myšlení obou skupin, které v rámci akce realizovaly své workshopy a rozmlouvaly s účastníky a přihlížejícími, však představuje výzvu k opuštění takového způsobu chápání existence sebe sama v lidském i nelidském světě. Oba workshopy konané v rámci akce směřovaly právě k tomu: k přehodnocení svého místa v „jádru stvoření“ v souladu s kristovskou „ekumenou“ lásky, která se nepovyšuje – přijetí perspektivy Františka z Assisi, pro něž jsou všichni stejně bratry, brouček, stejně jako oblaka nebo lidské tělo – přijetí skutečnosti, že láska (k přírodě) není jen romantická kratochvíle, ale zakládá vztah, a tudíž odpovědnost.

*Foto je z workshopu kolektivu Wspólnota międzygatunkowa
Decomposing. DIY ritual; RFK uspořádaly workshop psaní modliteb.



Některé návštěvnický a účastnický podle jejich vlastních slov šokoval nepokryté sexuální a, ano, vaginální vizuál ústřední kulisy celé akce, v níž a kolem níž se odehrávaly veškeré aktivity třídního setkání. Růžový gumový kostel, odkazující svým materiálem a tvaroslovím k sexuálníím pomůckám, stejně jako k reálnému ženskému pohlaví, se tyčící nad prostorem parku jako laskavě vztyčený prst – jen jen se někam zasunout. Těžko ale mohli být vzhledem kostele šokováni ten, kdo v sobotu večer navštívil projekci dokumentu Šárky Kabátové a Ondřeje Boja Kostelnice, které byly přítomny i autorka dokumentu a jeho protagonistka Petra P. Šokující je skutečnost, že česká katolická církev se ani při přímé konfrontaci není schopna citlivě a odpovědně postavit ke zneužívání moci, k němuž v ní opakovaně dochází ze strany církevních představitelů směrem k jejím nejzranitelnějším členům: laikům a dětem. Šokující je, že toto zneužívání bagatelizuje a jeho oběti ostrakizuje a viktimizuje. To, a ne funkční souvislost ženského přirození a (křesťanské) lásky, jež své vyjádření mimochodem nachází v samotné křesťanské symbolice skrze motiv rány v Kristově boku.



NENÍ TO PŘIROZENÉ „Jako upřímně věřící katolíci se smutkem a studem sleduji působení kardinála Dominika Duky v několika posledních letech. [...] Kardinál mluví o rozdělené společnosti dneška. Nevím, snad se nemýlí. Mohu ale svědčit o tom, že Dominik Duka bohužel rozděluje českou katolickou církev.“ (Dopis čtenáře Matěje Havla, ředitele gymnázia v Hradci Králové, v reakci na rozhovor s Dominikem Dukou zveřejněný v Respektu 37/2020.) MILUJTE SE NAVZÁJEM. JAK JSEM JÁ MILOVAL VÁS, TAK SE NAVZÁJEM MILUJTE VY. (Jan 13,34)

S Marikou Volfovou o hnutí
Limity jsme my a o souvislostech
občanského aktivismu a umění
Text: Barbora Liška a Jakub Liška

Má podle tebe dnes občanský aktivismus smysl? Pokud ano, jaký?
Občanský aktivismus má smysl v každé době. Občanská hnutí často stála za velkými společenskými změnami, jako třeba zrušení otroctví nebo volební právo žen. To jsou významné události, které se staly díky nenásilné přímé akci. Za jeden z velkých úspěchů občanského aktivismu v posledních letech považuji zastavení ropovodu DAPL (Dakota Access Pipeline) v Severní Americe. Od roku 2016 zde probíhaly nenásilné protesty vedené místními domorodými komunitami, přes jejichž území měl ropovod vést, což by vedlo k devastaci zdrojů pitné vody. Po letech těžkých represí, které vůči nim vyvíjel stát, se podařilo stavbu zastavit. Přesně kvůli takovým změnám je dle mého názoru potřeba nastavovat politiku zdola a vytvářet protiváhu politické moci.

Navíc pro lidi, kteří se občanský angažují, to má velký emancipační význam. Učí se jednat přímo, aniž by delegovali zodpovědnost na někoho výše postaveného. Lidé se tak mohou přímo podílet na společenských změnách a na fungování společenského organismu jinak, než jak to nastavuje logika pozdního kapitalismu. Je možné se organizovat nehierarchicky, horizontálně, v rámci pečujících kolektivů.

Co pro tebe pojem aktivismus vlastně znamená? Co s sebou role aktivistky, ať už jde o označení zvenčí, nebo se tak člověk identifikuje sám, přináší a jaké hodnoty podle tebe reprezentuje?
Označení občanský aktivismus budí zdání, že existuje nějaká homogenní skupina lidí,

kteří má ve své agendě protest. Ten termín však vůbec nezohledňuje fakt, že existuje nespočet různých aktivistických hnutí z celého spektra společnosti. Ve skutečnosti se pod něj schovávají i nacionalistická a jiná hnutí, jejichž hodnoty jsou poměrně diskutabilní. Média pak označením aktivismus některé důležité občanské angažované akce diskreditují, neboť ten pojem používají hodně pejorativně.

Když probíhá demonstrace za zdravou krajinu, které se účastní důchodci, zahrádkáři, zemědělci a lidé z lokálních iniciativ, je to důležité vyjádření určité části občanské společnosti, s níž se mohou ztotožnit i jiné podobné skupiny lidí. Jenže tento rozměr se úplně ztratí ve chvíli, kdy takovou akci média označí za ekologicky aktivistickou, neboť to u veřejnosti evokuje nějakou konkrétní představu. Tím chci říct, že samotný pojem aktivismus neevokuje rozmanitost ani emancipační rozměr, které se za ním skrývají. Je důležité, že aktivismus je metoda zahrnující strategie k dosahování změn, nikoliv soubor hodnot.

Jak vznikla iniciativa Šijeme roušky? Koresponduje s tvou představou proměny hierarchických vztahů a s akcentováním péče v občanské angažovanosti?
S dalšími lidmi z Fakulty výtvarných umění jsme chtěli pomoci lidem, kteří jsou státem a městem dlouhodobě přehlíženi – lidem bez domova, lidem bez stálých příjmů nebo i sociálním pracovníkům v terénu. Původním záměrem nebylo jen šít roušky, ale bavit se také o dalších věcech. Třeba o tom, že je dlouhodobým problémem, že město nepodporuje projekty zaměřené na pomoc lidem bez domova a že tuto skupinu lidí vnímá jako zátěž. Namísto toho postupně privatizuje městské byty, které mají sloužit jako dostupné bydlení pro potřebné lidi. Nešlo nám úplně o to

Marika Volfová (*1992) absolvovala obor malby v ateliéru Lud'ka Rathouského a Ondřeje Homoly na brněnské FaVU. V současnosti zde pokračuje jako doktorandka na Katedře teorií a dějin umění a působí také jako asistentka v Ateliéru intermédii. Mimoto je členka hnutí Limity jsme my!

ukázat, že jsme schopni si v daný krizový moment poradit a ušít roušky, ale vyjádřit, že bychom si ve společnosti přáli více vzájemné péče a solidarity. Doufali jsme, že to bude impulz ke vzniku nějakého autonomního prostoru nebo že si lidé začnou více uvědomovat svoje právo na město a dostupné bydlení a že se v těchto snahách začnou více organizovat.

Na začátku jsme se spojili ještě s jednou iniciativou, která byla více napojená na CED a které šlo spíše o krátkodobý projekt. Protože ale neměla stejné politické motivace jako my, přelili jsme svou energii z této iniciativy do jiných aktivit. Začali jsme jezdit pomáhat farmářům a založili jsme iniciativu Za-bydlení.

Proč jste oslovili právě Centrum experimentálního divadla?

Oslovili jsme různé kulturní instituce. Vedle CEDu ještě Káznici, Galerii Off Format, Divadlo Polárka, Industri. CED nám nakonec přišel nejlepší z ryze pragmatických důvodů. Zejména pro jeho strategickou polohu v centru města a dostatek prostor. Postupně se začaly šít roušky i v ostatních oslovených institucích, přidal se například i IQ Roma Servis nebo společnost Podané ruce, ale CED bylo jakési zázemí. Zajímavé je, že všechny kulturní instituce, na které jsme se obrátili, dobře a pružně reagovaly. Zdá se mi, že jsou obecně otevřené tomu být podpůrnou infrastrukturou pro podobné aktivity.

Podařilo se tuto iniciativu proměnit v něco dalšího?

Myslím, že to se ještě může ukázat. Zatím mám dojem, že jsme vložili hodně energie do něčeho, co jsme pak nedokázali nasměrovat k něčemu dlouhodobějšímu, udržitelnějšímu. Zároveň pomoc farmá-

transformaci pomohly lidem, kteří jsou koncem uhlí ohroženi, a nesloužily jako zlatý padák uhlobaronům, kteří už si na dividendách odvedli do zahraničí miliardy.

Pro mě je důležité, že je v Limitech prostor pro prefigurativní (tj. předjímající) politiku. V malém měřítku zhmotňujeme principy a vize, jejichž fungování bychom si ve společnosti přáli. Také je důležité, že se hnutí opírá o metody nenásilné přímé akce, která umožňuje postavit se fosilnímu průmyslu přímo do cesty a narušit jeho chod fyzicky, bez použití násilí.

V poslední době se také hodně učíme navazovat nečekaná spojení a hledat styčné plochy mezi akéry různých charakteru. Daří se nám tak třeba zapojovat obyvatele uhelných regionů do dialogu o tom, jak bude jejich region vypadat, až zde těžba uhlí skončí. V srpnu jsme uspořádali cyklojízdu ze Sokolova do Ústí nad Labem. V rámci ní jsme mluvili s místními, s odboráři a se starosty o tom, jak by spravedlivá transformace jejich regionu měla vypadat a co by si představovali, že se bude dít. Pokud totiž nebudou existovat reformační lokální projekty, které by bylo možné v budoucnu podpořit, tak na transformaci vydělají pouze velké firmy, které doteď bohatly na fosilních palivech.

A daří se vám s místními ten kontakt navazovat?

Je velký rozdíl v tom, jestli jsou to lidé, kteří si uvědomují, že uhlí musí skončit, nebo jestli se třeba jedná o představitele obce, kteří jsou fosilními společnostmi placeni. Například v Horním Jiřetíně se setkáváme s velmi vstřícnou odezvou.

Aktivismus není soubor hodnot, ale metoda

řům podnítila vznik nových spojení v rámci klimatického hnutí a podařilo se zaktivizovat iniciativu Za-bydlení. A solidární vazby a schopnosti sebeorganizace, kterou si během šití roušek spousta lidí vyzkoušelo, se budou hodit vždy.

Často vystupuješ za hnutí Limity jsme my. Mohla bys představit jeho ideový základ a principy fungování?

Limity jsme my je hnutí za klimatickou spravedlnost. Pod tím si představujeme svět bez těžby a spalování fosilních paliv a bez devastace přírody a komunit. Klimatická spravedlnost odkazuje k tomu, že za změny klimatu nemohou všichni lidé rovnoměrně, za dvě třetiny emisí může jen devadesát firem. Oproti tomu, nejzávažnější dopady mají změny klimatu na lidi, kteří se na vypouštění uhlíku do ovzduší podílí nejméně – na lidi ze zemí globálního jihu, na marginalizované komunity, na lidi pod hranicí chudoby. Klimatická spravedlnost je tedy proces, kdy za způsobenou devastaci planety budou zodpovídat ty společnosti a státy, které ji způsobily. K tomu je nutné vnímat změnu klimatu jako politický a sociální problém. Je potřeba vyvíjet tlak zdola na to, aby státy přestaly hájit zájmy fosilního byznysu. Limity jsme my se organizují zdola a fungují na nehierarchických principech.

Povedlo se nám zabránit vládnímu návrhu na prolomení limitů těžby v severních Čechách, které by způsobilo bourání obcí Horní Jiřetín a Černice. Také jsme přispěli k tomu, aby vznikla uhelná komise, která má za úkol stanovit konec těžby uhlí. Důležité je ale především to, že se nám daří proměňovat veřejnou debatu a otevírat dialog o tom, jak by se měla společnost proměňovat tvář v tvář klimatické krizi. Myslím si také, že díky Limitům se dnes mluví ne o tom, jestli konec těžby uhlí nastane, ale o tom, kdy a za jakých podmínek nastane.

Nyní musíme tlačit na to, aby ukončení těžby uhlí proběhlo tím nejspravedlivějším způsobem. Tedy aby peníze určené na obnovu uhelných regionů a jejich

A celkově se nyní docela daří otevírat diskuse s odbo-ry. Situace se od té doby, co Limity začaly, hodně změnila. Dnes si opravdu většina obyvatel České republiky uvědomuje, že uhlí bude muset skončit.

Byla jsi s Limity od samého počátku?

Hnutí Limity jsme my vzniklo v roce 2015, ale já jsem se k němu přidala až v roce 2017. Předtím jsem hodně cestovala a byla jsem součástí spíše zahraničních kolektivů, které řešily otázku migrace a zkoušely vytvářet podpůrné struktury pro lidi na úterku, nejdříve v Recku a potom v Holandsku. Ale tam jsem paradoxně byla i na svých prvních akčních trénincích na klimatické akce, protože tehdy, když u nás probíhal první Klimakemp, se v Holandsku pořádal první ročník akce občanské neposlušnosti pod hlavičkou Code Rood, což je holandské hnutí za klimatickou spravedlnost. Když jsem začala žít zase v Česku, tak jsem se k Limitům přidala. Líbilo se mi, že Limity umožňují reflektovat příčiny fosilního kapitalismu komplexně a nezaměřují se pouze na řešení dílčích problémů.

Koncept občanského hnutí nastavuje alternativní cesty vůči zastupitelské politice, která je postavena na oddělení mocných a těch, kteří jejich moc legitimizují. Jak si člověk, který je navyklý na paradigma zastupitelské politiky, může představit fungování takové organizace?
Horizontální organizace je založena na konsenzuálním rozhodování. Každý člen kolektivu má možnost se vyjádřit. Rozhodování nefunguje na principu hlasování, ale rozhoduje se do chvíle, dokud se nedojde k řešení, se kterým se všichni ztotožňují. Je to v něčem hodně náročný proces, ale zároveň jsou všichni vyslyšeni. Nejde o to přehlasovat slabšího. Tím pádem si každý mnohem více uvědomuje, jak si stojí a co chce vlastně dělat. Důležité je,



Text: Katarína Cvečková (*1991)
Foto: Dávid Hanko

Názov najnovšieho diela súboru Med a prach *Outside the box 01* môže evokovať v rámci rôznych kontextov viaceré významy. Výraz „thinking outside the box“ znamená myslieť inak, mimo naučených a predpokladaných medzí – čo v podstate odzrkadľuje spôsob, akým sa súbor snaží pracovať už od počiatku. Jedným z cieľov „kontemplatívneho umenia“, ktoré dlhodobo rozvíjajú, je tvorba mimo hraníc medzi jednotlivými umeleckými druhmi, žánrami, formami, teda existencia „outside“ – mimo tradičných (nielen) divadelných štruktúr. A napriek tomu, že posledné dielo plynule nadväzuje na ich repertoár nielen tvorivými princípmi, ale i témami, v istom zmysle ho možno vnímať aj ako „outside the Med a prach“. Teda ako ďalší vývinový stupeň súboru a obzvlášť Andreja Kalinku na jeho ceste za zmyslom umenia.

Ako avizuje anotácia, *Outside the box 01* má byť prvou časťou performatívnej série, ktorá bude prostredníctvom jednotlivých osobností reflektovať rozhranie vedeckého a umeleckého poznávania sveta. Prvou z inšpiratívnych osobností sa pre Med a prach stal opäť Gregor Johann Mendel, zakladateľ odboru genetiky a objaviteľ základných zákonov dedičnosti, ktorý sa však uznania za svoju prácu nedožil. Je symbolom génia, ktorého súdoba spoločnosť nedokázala spoznať a oceniť. A práve téma zmyslu práce – vedeckej i umeleckej, ktorá sa vymyká zo zaužívaných štruktúr spoločnosti, sa nesie dielom ako pomyselná Ariadnina niť. Otázky o význame umenia, o tom, čo je tvorba, aká je / aká by mala byť, či aká je úloha umelca / tvorcu, sa v tvorbe Medu a prachu objavujú kontinuálne. I paralela umenie ako výskum / výskum ako umenie nie je pre nich nový motív. V diele *Outside the box 01* však tieto línie Kalinka posúva na inú úroveň. Prvýkrát sa na scéne objavuje celkom sám – ako jediný a hlavný performer. Síce v bulletinne Kalinka pomenoval svoju úlohu ako „sprievodcu, autora, prekladateľa“, na tom istom mieste, teda v liste Mendelovi a ostatným osobnostiam,

Autorka je divadelní kritička a absolventka Divadelní fakulty Vysoké školy múzických umění.

Outside the...

tiež píše: „Ste ľudia, ktorých tvorba a uvažovanie sú mi také nesmierne blízke, ako keby rozdiel medzi vami a mnou nebol, ako keby vychádzali zo mňa.“ Nepochádza tu k stelesneniu, priamej identifikácii s osobnosťou Mendela, ale jeho osud (alebo skôr symbol, keďže tu nie je Mendelov príbeh vyzprávaný lineárne) sa stáva médium, cez ktoré performer – Kalinka – vyjadruje okrem iného vlastný vzťah k umeniu, k tvorbe v dnešných podmienkach.

Kalinka hneď na začiatku hovorí, že dielo má štyri úvody, ktoré sa objavujú v rôznych fázach performance, pričom konkrétne línie nie sú formálne ukončené. Už tým je naznačená procesualnosť, ktorá je takisto významným atribútom tvorby Medu a prachu. Hudba, obrazy, symboly, témy – všetko sa deje v živom tvorivom procese priamo pred očami divákov / účastníkov tejto udalosti, pričom zdroje týchto dejov môžu byť rôzne. Telesnosť, hudobnosť a vizuálnosť sa vzájomne prelínajú. Telo performeru je rovnakým zdrojom hudby ako bubon či violončelo. Takisto je jeho telo i zdrojom obrazov, ktoré sprostredkováva minimalistická pohybová choreografia Milana Kozánka postavená najmä na výraznej gestickej práci. Hudobné nástroje, na ktorých sa práve nehra, zasa stoja v priestore ako objekty, ktoré sú súčasťou vizuálnej podoby diela. S procesualnosťou teda korešponduje aj priestor, ktorý pripomína pracovný ateliér (podobne ako v eu.genus//dobry.rod): vľavo rozložená technika, vpravo gramofón, uprostred v pozadí hudobný nástroj a v popredí socha v štádiu tvorby, zakrytá a zviazaná – len tušíme, ako by asi mohla vyzerať. Proces jej vzniku prebieha kontinuálne počas všetkých repríz, pričom sa zmeny na hlinenej skulptúre môžu diať aj mimovoľne, pri manipulácii a jej presúvaní z priestoru do priestoru.

Kalinka teda opäť využíva priehrdie tvorivých metód a umeleckých princípov, ktoré

často tvoria protiklady, z ktorých plynie isté scénické napätie: zakrytý sošný objekt, ktorý je zrejme podobizňou človeka je. pohybujúce sa telo na javisku; mŕtvy génius vs. živý performer; nemý obraz vs. hlučné rytmizované bubnovanie; statické fotografie vs. pohyblivý videozáznam; abstraktné asociácie vs. lineárny text o mužovi, ktorý sa zobudí uprostred poľa. Práve tento text, ktorý v nemčine znie z gramofónovej platne a Kalinka ho simultánne tlmočí do slovenčiny, prepája jednotlivé segmenty a princípy. Môže byť kľúčom k čítaniu fotografií, videí a napokon i k interpretácii celého diela. Vizuálna kulisa sa zrazu prepája so slovami muža ležiaceho v poli, s obrazmi, ktoré vidí alebo ktoré si predstavuje, s pocitmi, ktoré cíti. Cvakanie premietacieho stroja je ako cvakanie mysle, premietanie spomienok a snov. Tento človek, ktorý sa zobudil uprostred poľa, leží a premýšľa, či by mal vstať – paralela s umelcom, ktorý sa budí v dnešnej spoločnosti, resp. v akejkoľvek spoločnosti, ktorá ho nedokáže prijať, a premýšľa, či by mal ďalej vo svojej činnosti pokračovať. Pre hoľko, sám pre seba? A čo sa stane, ak neprestane ležať?

Významnou súčasťou tvorby Medu a prachu je výskum – a nielen v zmysle rešerše inšpiračných a iných zdrojov, ale aj ako tvorivý princíp. Pre *Outside the box 01* je práve rovina výskumu kľúčová, popri osobnosti výskumníka Mendela tu zaznie aj prezentácia prvej empirickej štúdie o antropomorfizme, uprostred performance diváci dostávajú priestor pre samoštúdium a vlastný výskum rôznorodých materiálov (textov, originálnych skíc a pod.), ktoré divákovi rozdá sám Kalinka. *Outside the box 01* je prezentáciou tvorivého výskumu, performatívnu prednáškou o poznatkoch, ku ktorým umelecký tím dosiaľ prišiel, a o otázkach zmyslu tvorby ako takej, ktoré si naďalej Med a prach kladie a ktoré naberajú aj vzhľadom na dnešné pandemické okolnosti na ešte väčšej naliehavosti. ©

Text vznikol na základe výskumu, ktorý z verejných zdrojov podporil Fond na podporu umenia.



HONEY AND DUST: *Outside the box 01*, premiéra v Terénu 16. 7. 2020

Rozšířování myšlenkových koridorů

V rozhovoru uveřejněném v prvním čísle časopisu CEDIT hovoří umělecká šéfká Divadla Husa na provázku Anna Davidová o záměrech a cílech sezony 2019/2020. Čtení těchto slov po jarní a dosud trvající zkušenosti s pandemií covidu-19 znamená především si uvědomovat onu známou a nepopíratelnou pravdu o pomíjivosti divadelního umění: pomíjivost života a zejména nutnost změnit své plány se však na jaře roku 2020 rozšířila do všech sfér lidských životů. Nové umělecké vedení se v koncepci první sezony sympaticky vztáhlo ke slovům dramatika a spisovatele Jiřího Mahena, jehož sedm filmových libret *Husa na provázku* inspirovalo zakladatele divadla k pojmenování celé instituce. Na základě Mahenovy odpovědi na anketní otázku v roce 1920, co by Československo potřebovalo nejvíce, označili tvůrci sezonu zvolacím: *10 000 donkichotů!* Učinili tak, aniž mohli tušit, o kolik více donkichotů bude potřeba v jednom státě střední Evropy ke sjednocení se v boji nikoliv proti větrným mlýnům, nýbrž proti vírové náказe, která paralyzuje chod celého světa. Zároveň se povaha tohoto boje, jehož nejmocnějšími zbraněmi se staly roušky a zdravý selský rozum, proměnila. Boj proti něčemu se stal bojem za něco: nejenom za solidaritu, ale také za kolektivní zodpovědnost a v konečném důsledku i za základní slušnost a humanitu.

Zmíněný donkichotský koncept získává v posledních měsících nové, přidané konotace, které nemohli tvůrci v době vzniku vstupní inscenace sezony *Don Quijote* (premiéra 25. října 2019) nikterak anticipovat. Slova režiséra Jana Mikuláška, že *Don Quijote* je pro něj „oslavou lidského odhodlání, morální integrity a statečnosti“, jako by vizionářsky předjímala přání, která vůči celé české, evropské i světové společnosti budeme vyjadřovat my všichni. Mikulášek s dramaturgem Divadla Husa na provázku a spoluautorem radikální adaptace Cervantesova díla Martinem Sládečkem dekonstruovali původní román, ovšem zároveň vytvořili svébytnou a se současností komunikující variaci, v níž zůstaly zachovány všechny významotvorné tematické linie. Groteskní až parodizující vstupní diskuse hostů Moderátora televizní show (Dušan Hřebíček) o aktuálnosti Cervantesova románu se postupně promění v místy až psychedelický pohled na *Don Quijotovy-Moderátorovy* duše, v němž se projevuje snaha o reflexi vlastních snů a iluzí, které se střetávají s nepochopitelnou realitou. Neustálé rozrušování divákovy jistoty, v jaké rovině příběhu se nachází, kopírující postfaktickou skutečnost mnohoznačného světa, vede až k oné jediné jistotě „moudrosti nejistoty“ Milana Kundery (jeden z inspiračních zdrojů tvůrců). Nejistoty, v níž jsme se ocitli v březnu 2020 a kterou jsme se naučili považovat za nechtěnou součást svých životů – ovšem stejně jako v Mikuláškově

českých herců a romských performerů lineárně navazují výstupy vystavené na stereotypy, které se tvůrci pokoušejí rozrušovat znázorněním inverzních situací (například proslavem prvního romského prezidenta, první romské herečky přebírající Oscara nebo závěrečným, velmi precizně vybraným monologem z českého „národního dramatu“ *Maryša* v podání romské performerky). U záměru rozbíjení zažitých předsdůků a klíšé, které vedou ke stigmatizaci nebo diskriminaci jakékoli menšinové či vyloučené komunity, vždy hrozí, že sami tvůrci zplodí klíšé nová či ještě více posílí ta zažitá. To se v případě inscenace Jiřího Havelky a kolektivu nestalo zejména díky přesvědčivému vystoupení romského LGBT aktivisty Davida Tišera, který v pěti minutách předstřel konstruktivní řešení dané problematiky, zároveň však některé ze scén balancovaly na hraně rozpoznatelné trapnosti a studu. Ačkoliv prožitý stud může být pro diváky také cestou k zamýšlení se nad jednoznačností vlastních soudů a postojů.

Umělecké vedení Divadla Husa na provázku se předkládanými tématy a jejich inscenačním pojetím pokouší rozšiřovat stěny subtilních koridorů diváckého myšlení – či nabízet alternativy, jak lze o daných problematikách uvažovat. Ve výběru námětů odštědivě sahá na samé okraje společenských témat, která dostředivě vtaňuje do centra divákových úvah. Kromě filozoficky uchopeného problému střetu lidských iluzí a snů s realitou, o níž si nikdy nemůžeme být úplně jisti, nakolik je skutečná, se tvůrci dotýkají problematiky ageismu a odsunutí starších lidí na okraj většiny zájmu a v neposlední řadě exponují brněnskou každodennost česko-romského soužití. Z takto nastíněných témat zřetelně

inscenaci i v našich životech zůstává prostor pro malou naději, pro zhmotnění vysněné Dulciney, která lyricky rozruší věčnost doby. Po této promyšlené románové adaptaci následovala další autorská inscenace, kterou můžeme zahrnout do koncepce tzv. nepravdivelné dramaturgie, tedy konceptu formovaného v prvních letech existence Divadla Husa na provázku, k němuž se nové umělecké vedení přihlásilo. Předlohou inscenace se tak může stát jakýkoli myslitelný žánr, například román, jako v případě *Dona Quijota*, nebo také poezie či esej. Oba současní dramaturgové Martin Sládeček a Kateřina Menclerová mají s dramaturgií nebo výraznými autorskými úpravami textů zkušenosti z předěších působení. Připočteme-li k nim režiséřku Davidovou, která je přístupná různým experimentálním textovým i jevištním formám, lze od nového uměleckého vedení očekávat výrazné generační gesto.

Výsledkem první spolupráce Menclerové coby spoluautorky scénáře a režisérky Davidové je inscenace *Domov na konci světa* (premiéra 17. ledna 2020). Autorský kolektiv se zde pokouší nahlížet různé přístupy k problematice stáří skrze jednotlivé obrazy koncentrované do výminku pro seniory – v tomto případě však bohužel trochu jednostranně a s pomocí konvencionalizovaných představ o stáří a problémech s ním spojených. Sérii ilustrativně pojatých scén rámuje příběh despotické ošetřovatelky Marie (Ivana Hloučková), která se s až fanatickou obsedantností pokouší popřít smrt, a tudíž nedopustit, aby ve výminku kdokoli zemřel. Dvě souběžně se zrodilí inscenace s tematikou stáří a odcházení na Nové scéně pražského Národního divadla – autorský text *Koncové světo* Jana Tošovského a kolektivu (premiéra 27. a 28. února 2020) a dále provedení současného německého textu *Duchové jsou taky jenom lidi* autorky Katji Brunnerové v režii Kamily Polívkové (původně plánovaná květnová premiéra byla odložena na říjen 2020) – vybízejí nejen k uměleckému srovnání, ale i k obecným společenským úvahám nad touto sociální otázkou.

Relativizující přístup k vytyčenému tématu či problematice, uplatněný v úvodu *Dona Quijota*, se v modifikaci projeví také v první scéně zatím poslední premiéry sezony *Gadžové jdou do nebe* (venkovní premiéra 29. května 2020, v sále uvedeno poprvé 3. září 2020). Zatímco v *Quijotovi* se na ústřední námět nabalují další dějové linie, v inscenaci *Gadžové jdou do nebe* na vstupní scénu komických stand-upů

krystalizuje ústřední dramaturgické zaměření divadla: odkrývání jakýchkoli projevů a forem diskriminace, ať už v rovině lidského přesvědčení (*Don Quijote*), věku (*Domov na konci světa*), nebo barvy pleti (*Gadžové jdou do nebe*). Cílem však není „pouhé“ vyslovení daných témat, jejich vnesení do společenského diskurzu, nýbrž nabídnutí variant a relativizování náhledů, které divákovi umožní případně

přehodnocení vlastních postojů (anebo utvrzení se v těch stávajících). Především je však abstrahováno od jakéhokoli dogmatismu, militantního apelu – antropologický aktivismus směřuje především k diskusi, argumentaci, výměně názorů. Tento přístup se implicitně vtěluje také do struktury inscenací: realizuje se v neschopnosti vést smysluplnou debatu v televizní show v *Donu Quijotovi*, ve schopnosti naslouchat zprávám starších v dotáčkách mluveného slova v *Domově na konci světa* nebo v interaktivním formátu stand-up comedy.

Největší prostor pro komunikaci s divákem skýtá forma interaktivních stand-up vystoupení českých herců i romských performerů, kteří diváky vtaňují do inscenace kladením různých otázek či vybízením ke společnému tanci. I přes takto nastolenou interakci však režisér Havelka zůstává na relativně „bezpečném“ území, a tak diváci nikdy nehlasují o vyložené konfrontačně postavené otázce.

To režisérka Anna Davidová v zahajovací inscenaci na postu umělecké šéfký *Pravidla bincárny* (premiéra 12. května 2019) zřetelně deklarovala, že ona se jakékoliv provokace ani konfrontace nebojí. Naopak do ní vstupuje přímo a zcela bezskrupulózně (příznačné slovo v souvislosti s texty anonymní skupiny KKRDR Boys, u jejichž poetické vulgárnosti se může zardít i otrlý jedinec) a soudě podle neustále vyprodané Sklepné scény nachází svou silnou diváckou základnu. Zahájení umělecké činnosti Davidové právě tímto „manifestem nekorektnosti“ má svou příznačnou logiku: právě na jevišti Divadla Husa na provázku se v rámci festivalu *Divadelní svět Brno* odehrála dnes již památná repríza inscenace *Naše násilí a vaše násilí* (26. května 2018) chorvatského režiséra Olivera Frliče. Proti této repríze, která vzbudila vlnu kontroverze a protestů, přímo na jevišti divadla protestovala skupina příznivců hnutí Slušní lidé, čímž narušila průběh představení. Sezónu 2019/2020, která se ovšem kvůli koronavirové pandemii

nemohla odehrát plně podle zamýšlených plánů, a tudíž ji ani nelze hodnotit v úplnosti, tak můžeme nahlédnout jako jistý typ dialogu s podobnou formou fanatického hájení vlastního přesvědčení. Jako varování před fanatismem jakéhokoliv druhu, který vede k potlačování základní práv a svobod. A naopak, jako výzvu k otevřenosti, vstřícnosti vyslechnout si i protichůdný názor a dokázat o daném tématu vést dialog. Zcela v duchu Lockova pojetí liberalismu „Svoboda tvé pésti končí na špičce mého nosu“ neupírat právo na odlišnost v názorech či postojích.

Otevřenost, s níž umělecký tým zdvihá dramaturgická stavidla, se projevuje i v konkrétních krocích, jimiž divadlo zpřístupňuje divákům a nabízí rozličné platformy pro setkávání a diskuse. Můžeme jimi rozemět například mediální kanály, nové webové stránky a rozmanité komunikační možnosti, ale stejně tak prostor nově rekonstruované Alžbětinské scény na dvoře divadla, kde se odehrávají různé multizánrové koncerty (a která umožnila alespoň provizorní provoz v závěru sezony 2019/2020). Ostatně hudební složka je velmi podstatnou součástí každé z výše zmíněných inscenací a přítomnost živých kapel na jevišti dodává inscenacím dynamický a rytmický rozměr (obzvláště v případě *Gadžů*). Významnými jsou v kontextu vstupování do veřejného prostoru také moderované diskuse (*Café Revoluce*, provázek.téma) nebo improvizace (Zkušebna). Do dialogu vstoupila Anna Davidová také s nejmenším divákem, jemuž nabídl ve Sklepné scéně Divadla Husa na provázku s nově poetickou inscenací *Cirkus Abrafra* Daniila Charmse (premiéra 7. března 2020). Surreálnost, hravost, lyrčnost autora, k němuž se Davidová ve své tvorbě vrátila podruhé (po inscenaci *Báby* v Divadle Na zábradlí z roku 2014), se promítla také do jevištního ztvárnění, které se ve svých výrazových prostředcích provázalo s tvorbou v letošním létě zesnulé spolupřekladatelky divadla Evy Tálské. Na jakékoli přísně hodnotící závěry první sezony nového uměleckého vedení, obzvláště za stávajících provozních podmínek, je ještě brzy. K plánované čtvrté inscenaci, adaptací románu Aglajl Veterany *Proč se dítě vaří v kaši*, v režii Ondřeje Spišáka, která měla v rámci sezony nést téma uprchlictví, nedošlo kvůli jarním pandemickým omezením. Nicméně již nyní lze ocenit konzistentnost umělecké úrovně uvedených inscenací a především jasně deklarovanou i realizovanou otevřenost vůči žánrovému i tematickému spektru, které divadlo předkládá divákovi jako materiál, nad nímž může přemýšlet a koridorů myšlení bořit ve prospěch rozlehlých svobodomyšlných plánů. ☺

„Jz to totiž jazyk, co pověštinou uřčuje koridory, jimiž se ubírá naše myšlení.“



„To, čemu jsme dřív říkali skutečnost, svoji skutečnost dávno pozbylo...“

Brave New Man myslet člověka budoucnosti

Krásný nový svět. Očištěný od všeho nepohodlí, nahodilostí a chyb. Neštěstí bylo s úspěchem vymýceno, touha po skutečném poznání potlačena, potřeba lásky redukována na fyzické uspokojení. Lidstvo v dystopické vizi Aldouse Huxleyho nahradilo Boha vědou a racionálně vypočetlo rovnici zajišťující absolutní štěstí pro všechny. Svět byl uzdraven a zrodil nového člověka – věčně mladého, výkonného, bezrozporně naplňujícího svůj předurčený úděl.

Huxley v díle *Brave New World* dovedl do důsledku osvícenskou představu pokroku jakožto jediného nástroje, který učiní lidstvo lepším a šťastnějším. A stvořil infantilní svět hrozně nemocný vlastní pýchou. Jeho varování jsme ale oslyšeli a cestou, kterou před devadesáti lety popsal ve vsí její zrádnosti, šli dál. Ovládli jsme přírodu, propojili svět a zrušili hranice, překonali morové rány, celosvětové konflikty i diktatury. Lidský život jsme se naučili pěstovat ve zkumavkách a prodlužovali jsme ho tak dlouho, až jsme uvěřili ve vlastní nesmrtelnost.

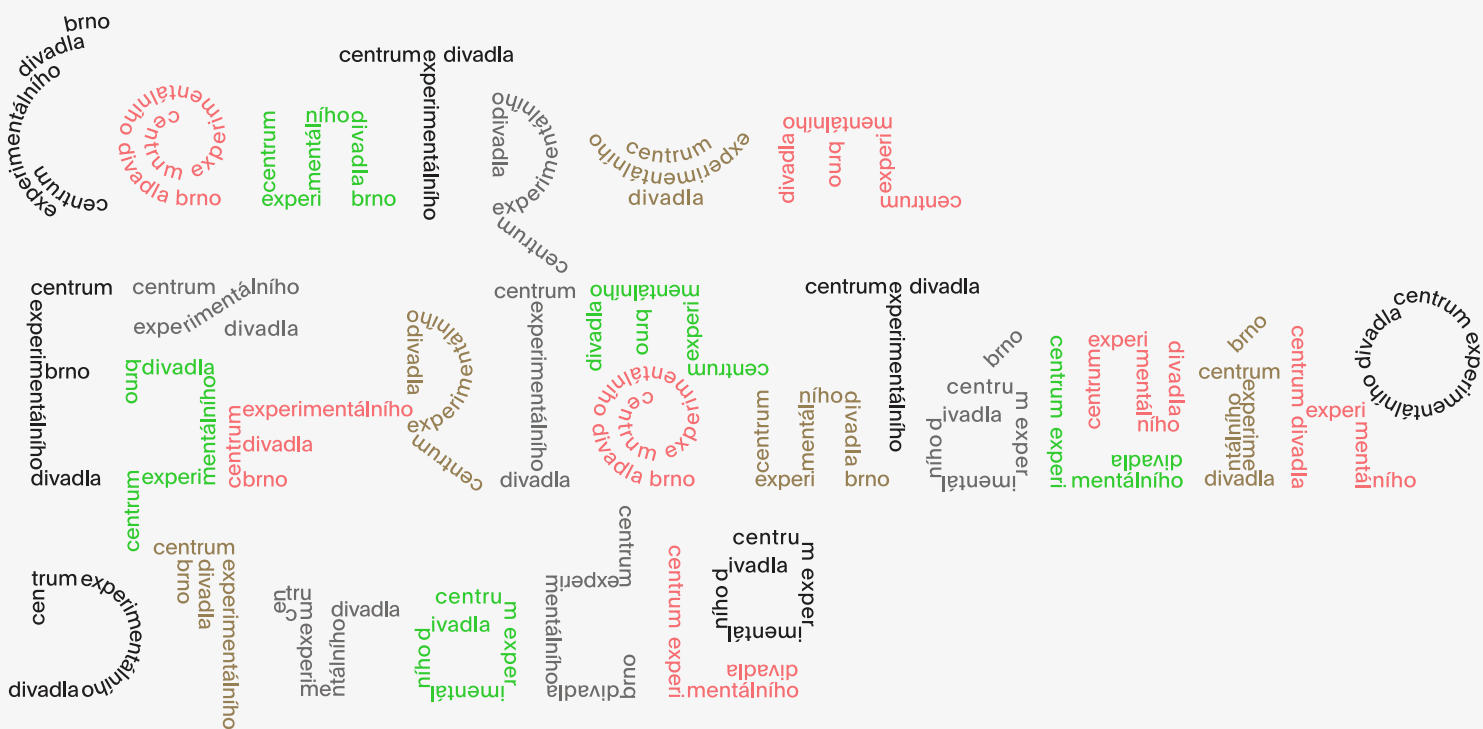
Celosvětová pandemie však odhalila, jak křehký, zranitelný a nedospělý náš krásný nový svět ve skutečnosti je. Přistihla nás v nedbalkách opájející se představou vlastní neohroženosti. Jeden z největších výtvarných propojeného světa – cestování – se stal nebezpečným. Okamžitý a neomezený přístup k informačním zdrojům nepřináší poznání ani poučený vhled, ale paniku, řevnivost a dezinformace. Vědci odkryli svou bezradnost, vládcí bezmoc. Všeobecně vzývané a zdánlivě nezpochybnitelné modly – neustále rostoucí výkon, produktivitu a zisk – jsme vmžiku obětovali. Pandemie otřásla základy náboženství, v jehož středu stojí zbožštěný člověk, a z piedestalu nedotknutelnosti ho sesadila.

Do ohlušujícího ticha se začaly ozývat první nesmělé otázky. Jsou podobné globální hrozby daní za způsob života, který jsme si zvolili? Přinášejí nám všechny výtvarky naší civilizace skutečně křivené štěstí a jak velkou cenu za ně platíme? Otázky, které jsme si jako společnost dlouho nekladli, se vtělily do hesla „krize jako příležitost“ a na malou chvíli pronikly do rozhovorů, myslí i mediálního prostoru. Na okamžik se prsty na klávesnici zastavily, na okamžik jsme vyhlédli zpoza svých názorových opevnění a zjištění sdílenou nejistotou jsme byli na chvíli ochotni naslouchat těm, jejichž hlas jsme dlouho toužili neslyšet, potlačit, umlčet. V bezprecedentní situaci, k níž jsme nemohli přistoupit z dobře známých a pevně vytyčených pozic, vznikl prostor pro rozhovor a přehodnocování.

Tohle znejištění ale netrvalo dlouho. Samozřejmost, s jakou jsme otázky odložili, nenasvědčuje, že bychom byli ochotni situaci skutečně využít. Rychlost, s jakou se vracíme k dosavadním zvyklostem a hledáme bezpečí v dobře známých názorových táborech, ukazuje na limity naší schopnosti vést dialog alespoň v krizi. Proto je třeba se ptát – jak varovné zkušenosti je nám vlastně třeba, abychom byli ochotni střízlivě nahlížet a přehodnocovat základy, na nichž stojí naše společenství? Jak velké krize je nám třeba, aby se zrodil *brave new man*? Rozhodli jsme se věnovat těmto otázkám následující sezonu a prodloužit tak jejich čas, který spěcháme příliš rychle uzavřít, aniž bychom se dočkali odpovědí.

Současnou situaci chápeme jako pobídku k odvaze začít myslet neznámé světy. Myslet člověka budoucnosti. Z jaké materie by měl být utkán a jakými ctnostmi obdařen? Možná vůbec nemusí být „nový“. Nejspíš se nezrodí z ještě usilovnějšího výkonu, lepších technologií ani z toho, co si ještě pro sebe uchvátí a podrobí. Možná cesta k němu vede přes to, od čeho se vědomě oprostí a k čemu se navrátí. Provázet by jej mohlo úsilí o hledání shody v rozdělené společnosti, pokora plynoucí z vědomí vlastní omylnosti i konečnosti a vědomí zodpovědnosti za stav světa kolem něj. Zkušenost s celosvětovou pandemií vnímáme jako výzvu, abychom si připomněli Huxleyho varování a usilovali o uzdravení nikoliv návratem k předpandemickému statu quo, ale vyhlížením horizontů budoucích. Vprostřed žité dystopie myslet utopii. ©





Centrum experimentálního divadla **C E D** je veřejná kulturní instituce města Brna vytvářející podmínky pro profesionální svobodnou tvorbu a experiment v oblasti živého umění. Jeho součástí jsou Divadlo Husa na provázku, HaDivadlo a Těžík. www.ced-brno.cz

Kompasem tohoto čísla se stal aktivismus. Pojem, který se snaží popsat spojení aktivismu a umění. Pojem, jenž se v našich krajích a v našich slovnících dosud neujal. Ve čtvrtém CEDITU díky němu objevujeme různé podoby vztahu aktivismu a umění, který je nedílnou součástí každé experimentální tvůrčí snahy nejpozději od doby avantgard počátku dvacátého století.

Kromě jednostranného příklonu k environmentálnímu, romskému, feministicko-křesťanskému či sociálnímu aktivismu by se tomuto číslu dala rovněž vytknout genderová nevyváženost. Až na tři výjimky jsou autorkami všech článků a hostkami rozhovorů čtvrtého čísla CEDITU ženy. Z hlediska absolutních čísel pracuje v české kultuře více žen než mužů, mediálně vytvářený obraz kultury to však příliš nereflektuje. CEDIT se tak v idealistickém duchu, který je mu vlastní, snaží tuto nerovnováhu vyvažovat.

Cedit 04 doprovodila ilustracemi Kristýna Kulíková. Čerstvá absolventka Ateliéru grafického designu 1 na FaVU v Brně se věnuje 3D a 2D grafice. Realizovala zakázky mimo jiné pro Apple Music, Lady Gaga nebo Red Bull Music Academy.

Proměny CEDu 2019–2020

říjen 2019

Terén uvedl první díl série jednorázových performancí *Nové sady*: participativní performativní událost *The Acts* irského autora Waynea Jordana.

listopad 2019

Terén uvedl druhý díl ze série *Nové sady*: performance *PRO* uměleckého kolektivu Rafani. Premiéru měla performance pro jednoho diváka *Insider: Odkrývání reality* odehrávající se na pomezí virtuální a fyzické reality. Realizoval ji mezinárodní autorský kolektiv pod vedením Cristiny Maldonado a produkoval ji Terén.

Ivan Buraj získal za režii inscenace *Maloměšťáci* Cenu divadelních novin v kategorii Činoherní divadlo.

Výročí třiceti let od sametové revoluce oslavil CED akcí *Třicet. Horizontální oslava*. U tří diskusních stolků se vystřídalo celkem třicet hostů.

prosinec 2019

Terén uvedl třetí díl ze série *Nové sady*, projekt *Global Genocide Inc.: Party Extinct Repeat* umělce Andree Gajdošika a kolektivu autorů.

Večerem *Let čtyřicet pět* oslavilo HaDivadlo čtyřicet pět let od svého vzniku v roce 1974 v Prostějově. Proběhlo čtení textů v režii Miloslava Maršálka, Miloše Černouška (Cyrila Drozdy) a Karla Hanáka (Flávy). Břetislav Rychlík divadlu během svého roslouvu věnoval obraz. Kromě dalších projevů Ivana Buraje, Petra Oslzlého a Miroslava Ošchatky zazněl

taky skrze telefon hlas Arnošta Goldflama. Zahráli Monika Načeva s kapelou, Václav Koubek, Dada Klementová, Miloslav Maršálek s Marií Ludvíkovou a kapely Paznecht a jeho škvarky a Maruna.

leden 2020

Na Provázku měla premiéru autorská inscenace v režii Anny Davidové *Domov na konci světa: výroční zpráva z planety seniorů* zabývající se tématy stárnutí, stáří, vyhoštění smrti a mezigenerační komunikace.

V HaDivadle měla premiéru autorská inscenace v režii Ivana Buraje *Naši – Studie rozhovoru o klimatické krizi* analyzující různé diskurzy a generační postoje ke klimatickému rozvratu.

únor 2020

Na Provázku se konal druhý díl diskusí *Café Revoluce* s názvem *Tahle doba není pro starý – Jak se stárne ve společnosti posedlé mládím?* Vystoupili zde sokolka a členka Konfederace politických vězňů Milena Blatná, sociální gerontoložka Lucie Vidovičová a gerontolog Zdeněk Kalvach. Diskusi moderoval Jan Hanák.

HaDivadlo v koprodukcii s Terénem uvedlo performance platformy *D'epog Série, série, série, série*. Více než deset let fungující nezávislá brněnská platforma tak poprvé pronikla do zřízovaného divadla.

březen 2020

Vyšel CEDIT 02 s tématem *Prostory dialogu*. Číslo se zaměřilo na mimomléčkovou komunikaci CEDu a jeho scén s diváky, především na jeho vzdělávací projekty a vizuální komunikaci. Přípravovaný křest se nakonec nekonal, protože divadelní provoz byl postupně zcela omezen z důvodu pandemie covidu-19.

Platformy CEDu poskytly své prostory občanským iniciativám šijícím roušky. Do šití se zapojili herci a další zaměstnanci CEDu.

Tomáš Vtípil získal Cenu divadelní kritiky Hudba roku 2019 za hudbu k inscenaci HaDivadla *Woyzeck* v režii Miroslava Bambuška.

červenec 2020

Činohra Národního divadla zveřejnila manifest *Kultura je národ* a odstartovala sérii streamovaných diskusí *#kulturajenarod*. Tematicky se zaměřila na situaci českých kulturních institucí v době koronavirové pandemie a její možný vývoj. Během osmi týdnů se uskutečnilo osm diskusí na téma RESTART, FINANCE, REGIONY, OPEN AIR, POLITIKA, SPOLUPRÁCE, TÉMA, MÉDIA a MINISTR. Diskusí se za CED zúčastnili Ivan Buraj, Matyáš Dlab a Miroslav Ošchatka. V Terénu byl díky streamu *Virtual Healing* zachycen zázračný léčitel.

květen 2020

Na Provázku vyvrcholilo streamované čtyřicetidílné čtení *Dekameronu*, v HaDivadle četli herci autorské pohádky na dobrou noc. První vlna pandemie postupně opadla a divadla se částečně zase otevřela. Na Provázku byla uvedena open-air předpremiéra projektu *Gadžové jdou do nebe* v režii Jiřího Havelky.

červen 2020

HaDivadlo hostilo kolektiv studentů FaVU a jemu blízkých tvůrců, kteří v něm uvedli performance *Sedimenty, diagnózy, wellness* promyšlejší budoucnost z hlediska pesimistického solarpunku. Provázkovský improvizací herecký kolektiv Zkušebna uvedl dystopický seriál *Úhor*, v němž spekulativně rozvíjel vývoj pandemie v kontextu klimatické krize.

červenec 2020

Vyšel CEDIT 03 s tématem *R e konstrukce budoucnosti*. V Terénu měla premiéru performance uskupení *Med a prach / Honey and dust* *Outside the box 01* inspirovaná badatelským a osobním odkazem Gregora Johanna Mendela.

Na Provázku proběhl středo-evropský literární festival *Měsíc autorského čtení 2020* s Maďarskem jako čestným hostem. Festival se konal souběžně v Brně, Ostravě, Lvově, Košicích a Bratislavě. V Brně jej tradičně organizuje nakladatelství *Větrné mlýny*.

srpen 2020

V Terénu hostoval v rámci série *Nové sady* finský performer Pasi Mäkelä s urbánní butó performance *Black piece*. Ke konci měsíce zemřela režisérka Eva Tálská, zakládající členka Divadla Husa na provázku a zakladatelka Studia Dům. Její jméno je spojeno s osobitým, lyrickým a poetickým divadlem. Mezi důležité zdroje její tvorby patřily lidová kultura, cirkus, nonsens, pohádky a morbidita romantismu.

září 2020

Radikální feministické křesťanské uskupení RFK v rámci série *Nové Sady* pod záštitou Terénu nafouklo na Moravském náměstí růžový kostel, v němž a kolem něj pořádalo besedy, projekce, performance a workshopy. V Divadle Husa na provázku proběhla oficiální premiéra *Gadžové jdou do nebe*. V HaDivadle měla premiéru inscenace *Vnímání* v režii Ivana Buraje. Inscenace *Vyplním šaty své tělem svým* Jana Sedala získala na festivalu *Next wave* ocenění *Projekt roku*.

Z iniciativy tří scén CEDu se v předvečer druhé vlny pandemie konala debata *Vykolejit: Diskuse k (post)pandemické situaci*.