

AKO V INŠTITÚCIÁCH VČERAJŠKA HOVORIŤ DNES O VÍZIÁCH ZAJTRAJŠKA?

O vnútorných pnutiach v postsocialistickom divadle a o priemete straty existenciálnych istôt divadelných umelcov do diverzifikácie a nestability ich umeleckého smerovania

ANDREJ MAŤAŠÍK

Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV, Bratislava

Boli také časy, a neboli tak dávno, delí nás od nich vari päť či šesť generácií, čo pred prichádzajúcimi hercami skrývali domáce paničky hydinu do chlievov a zamračený gazdovia strážili nielen drevo a náradie, ale aj dcéry pred touto pohromou. Pojem komediant v povedomí ľudí splýval so zlodejom a darmožráčom a herečka bol iný názov pre kurtizánu. Zato mestské zastupiteľstvá radšej ako kúpele, nemocnice a starobince stavali za veľké peniaze reprezentatívne divadelné budovy, aby mali kam pozývať nemecké, maďarské či české kočovné divadelné spoločnosti a dožiť tak hornouhorskému malomestu zopár dní v roku veľkomestskú zábavu.

Paradoxne, presne v tej dobe, keď sa naši prastarí otcovia bránili pred nájazdmi najmä maďarských kočovných komediantov, vyberali tí istí z truhlíc najkrajšie vyššie odevy, aby navštívili predstavenia, ktoré hrali neherci, susedia a príbuzní. Dojímal ich Urbánek, rozosmieval Chalupka a Palárik, ľúbili sa im Tajovského dedinské obrázky.

Mesto a dedina, vyššie vrstvy a robotný ľud mali rozdielny vkus, iné mravy a uprednostňovali iné divadlo.

Nazdávam sa, že v nepochopení tohto jednoduchého faktu je zakliate aj tápanie inštitúcie založenej v Bratislave v roku 1920. Slovenské národné divadlo vzniklo ako mechanické rozšírenie siete stabilných profesionálnych scén, ktorá jestvovala po prvej svetovej vojne v Čechách a na Morave, do ďalšej východnej „spolkovej zeme“. Malo to logiku – ak divadelné podnikanie dokázalo fungovať, uspokojíť obyvateľstvo a priniesť zisk odvážnemu podnikateľovi v Olomouci, Brne, Moravskej Ostrave, Pardubicách, Plzni alebo Českých Budějoviaciach, logicky by malo fungovať aj v Bratislave. Ale tu v dvadsiatych rokoch slovenské ani československé profesionálne divadlo nemalo diváka. Slovenská stredná trieda bola veľmi málopočetná, až časom silnela. A českých úradníckych a dôstojníckych „gastarbeiterov“ dochádzajúcich spravidla na týždňovky do nových vládnych úradov, nemocníc, kasární a škôl nebolo toľko, aby po večeroch obliehali divadlo. Až v tridsiatych rokoch postupne pribúdalo tých, ktorí navštevovanie divadelných predstavení považovali za kratochvíľu primeranú istému spoločenskému postaveniu.

Základy organizačného systému, ktorý dodnes na Slovensku zotrvačne funguje, položila Československá ľudovo-demokratická republika, keď krátko po februárovom prevrate, ktorým sa k moci v štáte dostala komunistická strana, prijal parlament Divadelný zákon. Nespadol z neba, na jeho prípravu počas Protektorátu pracovalo niekoľko skupín divadelníkov. Hneď po skončení vojny sa jednotlivých divadiel ujali v podstate samozvaní lídri a najmä komunistickí divadelníci okolo Ing. Kouřila robili kroky, ktoré smerovali k centralizácii vplyvu na divadlá, ktoré vnímali predovšetkým ako významný priestor na ovplyvňovanie obyvateľstva. Ale aj umiernenejší divadel-

ní tvorcovia súhlasili s úsilím legislatívne zadefinovať divadlo ako druh umeleckej tvorby, nie zisk sledujúceho podnikania. Legislatívnym rozhodnutím došlo k poštátneiu všetkých jestvujúcich divadiel, divadlo už nemohol založiť hoci kto, túto iniciatívu si vyhradil štát. Na výmenu ponúkol divadlám isté ekonomické garancie, teda čosi, čo pred rokom 1948 umelci nepoznali. Nebolo to zabezpečenie výnimočné, ale garantovalo štandard. Socialistický štát sa na divadlo díval ako na efektívnu ideologickú zbraň – televízia ešte nejstvovala, no divadlo sa vedelo dostať aj do najzapadlejších obcí a podľa predstáv vtedajších mocných mužov strany a štátu malo cez svoje inscenácie šíriť pokrokové myšlienky. Za túto prácu bol potom štát ochotný na revanš prejavíť veľkorysosť – profesionálne divadlá u nás vznikali v mestečkách, ktoré ich nedokázali a dodnes nedokážu užiť. Ponuka jednoducho prevyšovala dopyt a tak sa dopyt „v mene ľudu“ stimuloval. Vstupenky povinne odoberali odborári, študenti, družstevníci, vojsko a všetky možné spoločenské organizácie. Či do divadla reálne prišli, alebo nie už nikoho okrem divadelníkov netrápilo. Štatisticky bolo všetko v poriadku a ani umelci svoje skúsenosti s poloprázdnyimi sálami príliš nerozmazávali.

Spoločenské podmienky sa časom korigovali, vstupom televízie do verejného priestoru sa v šesťdesiatych rokoch divadlo ocitlo v postavení už len marginálneho ideologického nástroja, ale systémovo sa nič nezmenilo. Divadlo, divadelná tvorba a divadelná činnosť boli plne pod kontrolou politickej moci. Ale ona politická moc nebola čosi anonymné – divadelníci v nej stále mali svojich delegátov či zástupcov, vo vysokých, ba aj vrcholných stranických orgánoch predsa sedeli aj Andrej Bagar, aj Mikuláš Huba, aj Peter Karvaš a naostatok aj Ján Solovič a Ján Kákoš... Ani jedno slovenské divadlo po roku 1945 nevzniklo z vôle a na trovy konkrétnej skupiny občanov, ako kedysi pražské Národní divadlo, ani z vôle a na riziko človeka – podnikateľa, ktorý by uveril v sebestačnosť či nebudaj ekonomickú efektívnosť svojho podnikateľského zámeru. Divadlá vznikali a sporadicky aj zanikali iba politickým rozhodnutím. Nedávno sme uverejnili v Slovenskom divadle dobové svedectvo, ako argument o robotníckom charaktere mesta Zvolen rozhodol napriek všetkým hodnoteniam o zriadení činoherného Stredoslovenského divadla vo Zvolene a nie v „intelektuálnej a meštiackej“ Banskej Bystrici, a notoricky je známe rozhodnutie ministra Válka o zrušení Divadla na korze „z hygienických dôvodov“, ktoré však nebránili, aby vzápätí v tých „nehygienických priestoroch“ začalo pôsobiť s režimom názorovo nepolemizujúce Poetické štúdio.

Spoločenský prevrat v roku 1989 sa ani v divadle neprogramoval ako ambícia zásadne zmeniť situáciu. Divadlá sa chceli zbaviť istej kontroly, ktorú – aj keď s veľkou dávkou pochopenia a tolerancie – nad nimi malo Ministerstvo kultúry. Ako zriaďovateľ a sprostredkovateľ štátnej subvencie ministerstvo kultúry totiž ovplyvňovalo činnosť divadiel – už aj tým, že každý riaditeľ dostal začiatkom roka prípis, ktorým mu ministerstvo oznamovalo, že priznanie ročných odmien viaže na dosiahnutie určitého počtu premiér, predstavení a divákov, prípadne na uvedenie pôvodnej drámy, inscenácie pre deti a mládež či inscenácie naštudovanej v rámci niektorej oficiálnej kampane – napríklad k dňom kultúry niektorej s priateľenej krajiny. Popravde, ministerstvo pri bilancovaní veľmi nezaujímal, či sa v rámci Dní sovietskej kultúry po javisku prechádzal po niektorom javisku štátotvorný Vladimír Iljič v *Kremel'skom orloji*, alebo či svoje boje s revolučnými Eríniami prorocky demonštroval Vladimír Majakovskij. Kým riaditeľova odmena aspoň na oko mala väzbu na dosiahnutie stanove-

ných kritérií (i keď išlo o formalitu), medzi dosiahnutou kvalitou tvorby a výškou subvencie pre divadlo žiadna väzba nefungovala. Divadlá ako príspevkové organizácie dostávali v zásade rovnaké príspevky, odvíjajúce sa vždy od „vľajšiška“ a nikdy sa do nich nepremietli rozdiely v umeleckej kvalite výstupov. Tu kdesi možno hľadať aj dôvod, prečo divadlá boli nespokojné a čo ich vohňalo do prvých radov organizátorov spoločenského prevratu – systém totiž fungoval zotrvačne a nijako nepremietal do výšky štátnej dotácie a miery spoločenského uznania reálne dosahované umelecké výsledky.

V praxi to fungovalo tak, že pražské Národní divadlo malo najvyššiu štátnu subvenciu a odmeňovalo svojich zamestnancov lepšie ako Slovenské národné divadlo. A podobne SND disponovalo v porovnaní s inými slovenskými divadlami podstatne väčšou subvenciou, čo mu umožňovalo na jednej strane pracovať v komfortnejšom prostredí, ale i obmedzovať umeleckú súťaž angažovaním kľúčových individualít, ktoré by mohli predstavovať konkurenciu. Systémovo to bolo podobné rebríku s jednosmernou prevádzkou – SND sa stalo cieľom, do jeho súborov sa umelci celkom prirodzene usilovali dostať či už umeleckými výsledkami svojej tvorby, alebo využívajúc mimoumelecké prostriedky. Status Slovenského národného divadla ako „zo zákona najlepšieho“ slovenského divadla najväčšie začiatkom sedemdesiatych rokov ohrozila činohra Novej scény, kde sa zišiel Miloš Pietor, angažovaný z Martina s hercami bývalého Divadla na korze. Ich spoločné *Tri sestry*, *Hamlet*, *Ženský zákon* a ďalšie inscenácie vyvolali v komparácii s nemastným-neslaným repertoárom, ktorý uvádzala činohra SND, podobné otázky, ako o dve desaťročia neskôr komparácia „národnej činohry“, ktorá sa vybíjala v divácky nezaujímavých štúdiových projektoch s objaviteľskou a odvážnou dramaturgiou prešovského Divadla J. Záborského. V oboch prípadoch musíme konštatovať, že dosiahnuté umelecké výsledky sa nijako nepremietli do spravodlivejšieho odmeňovania tvorcov a v oboch prípadoch to znamenalo, že tímy, ktoré boli schopné vygenerovať jedinečný tvorivý potenciál sa v dôsledku toho aj rozpadli. A kľúčové individuality skončili v Národnom divadle. Nie pre všetkých to bolo šťastné riešenie.

Zmeny v inštitucionálnom systéme slovenského profesionálneho divadla v deväťdesiatych rokoch sa uskutočnili bez toho, aby sa otvorila diskusia o základnej otázke vzťahu divadla ku konkrétnej skupine občanov, ktorí si túto verejnú službu prajú a sú ochotní ju aj financovať. Prebrali sme z éry socializmu axiómu, že divadelná činnosť sa podieľa ako významná súčasť národnej kultúry svojimi hodnotami a nezameniteľnou humanizačnou a esteticko-výchovnou funkciou na zlepšovaní kvality života a preto štát garantuje jej podporu. Je to formulácia teoreticky správna a obhájitelná. Ale za dve desaťročia nik presvedčivo nevyargumentoval, že práve toto konkrétne divadlo naozaj je významnou súčasťou národnej kultúry. Okrem sociologického výskumu, ktorý pre Národné divadelné centrum urobilo Národné osvetové centrum na sklonku deväťdesiatych rokov nemáme v ruke žiaden argument, že slovenský občan a daňový poplatník pre svoj lepší a plnší život naozaj divadlo potrebuje.

Za ministra Snopka vznikli Divadlo Astorka – Korzo '90, Ludus, Aréna, osamostatnilo sa Spišské divadlo, rozdelilo Jókaiho divadlo, minister Ľubo Roman dokončil rekonštrukcie divadelných budov v Košiciach a Zvolene, minister Ivan Hudec v novom Divadelnom zákone zdefinoval viacsúborové divadlá ako kľúčový základ pre divadelnú tvorbu a ostatné divadlá presunul do pôsobnosti krajov, minister Kňažko zase divadlá s výnimkou SND delimitoval pod územné celky (hoci sa mu potom ko-

šické Štátne divadlo vrátilo a Štátna opera sa pre nesúhlas prednostu KÚ reálne organizáciou kraja nikdy nestala), minister Chmel sa dokonca rozhodol, že národnostný folkloristický súbor Mladé srdcia zriaďoval ako tanečné divadlo rovno Úrad vlády Slovenskej republiky a minister Maďarič odovzdal po dvoch desaťročiach budovateľskej tortúry Slovenskému národnému divadlu budovu, ktorú len krátko predtým podpredsedovia Dzurindovej druhej vlády Ivan Mikloš a Pavol Rusko chceli predať súkromnému developerovi ako „hŕbu betónu“ a „bieleho slona“. Zdanlivo sa toho udialo dosť – pritom však základné mantinely zostali v platnosti: všetky slovenské divadlá¹ dotuje štát, či z rozpočtu ministerstva alebo krajských samospráv a všetky dodnes dotuje zotrvačne. Uberie či pridá zopár percent podľa toho, v akom stave je aktuálne rozpočet a vari aj podľa toho, či sa presadzuje pravicová mantra maximálnej sebestačnosti alebo ľavicová teória dôležitej verejnej služby. Niet na Slovensku divadla, ktoré by si mohlo byť isté, že tvorí sa oplatí! Pretože tvorba značí riziko a tí, ktorí o výške dotácie rozhodujú, požadujú istotu, teda zotrvačnosť.

Máme dnes napríklad podivuhodný zvyk, akože demokraticky hľadať riaditeľa divadla cez konkurz. Prosím – v štátnej správe, teda na miesta úradníkov, je to možno rozumné riešenie, ale v divadle predsa ide o čosi iné, ide o umelecký program, víziu a v neposlednom rade aj tvorivé dispozície a autoritatívnu schopnosť zámer premieňať v činy. Byrokratické bazírovanie na princípe konkurzu logicky odradí väčšinu skutočných umeleckých osobností, aby sa o takýto post vôbec uchádzala – prečo by mali o svojich tvorivých zámeroch vôbec rozprávať pred akýmsi poloanonymným grémiom ľudí, ktorí navyše za svoj výber nikdy nenesú zodpovednosť, pretože tým, kto si názor komisie osvojí a uchádzača vymenuje je spravidla nečlen komisie, či už je to minister kultúry alebo predseda krajskej samosprávy?! Predstavte si absurdnú situáciu, že by vôľu prísť do nášho, hoci Národného divadla, prejavila osobnosť, ktorá patrí naozaj do elity súčasného svetového divadla – ako jej vysvetlite, že má prísť na pohovor, kde ju budú „skúšať“ ľudia, ktorým sa nepodarilo presiahnuť ani len hranice regiónu...?! Vymenovanie bez konkurzu je však od Kňazkovej akceptácie pôsobnosti zákona o verejnej službe pre oblasť kultúry a umenia legislatívne prakticky nemožné.

Podstatne dôležitejšie je však to, že na pozíciu divadelného riaditeľa sa v našich zemepisných šírkach ešte dvadsať rokov po oficiálnej rekapitalizácii spoločnosti dívame socialisticky. Riaditeľ sa riaditeľom stane – ale netuší, či ním bude aj rok, dva roky, alebo dve desaťročia. Spôsobuje to zákon o rozpočtových pravidlách, ktorý v podstate nedovoľuje ministrom a predsedom samosprávneho kraja zadefinovať časovo obmedzený kontrakt. Samosprávy sa vynasli a uplatňujú aj na riaditeľov divadiel všeobecne prijatú zásadu päťročných výberových konaní, robia tak však asymetricky – riaditelia formálne musia prezentovať svoj program, ale samospráva nevie povedať, aké podmienky riaditeľom garantuje. Je smutné, že dve desaťročia po prevrate nevie zriaďovateľ riaditeľovi inštitúcie zaručiť ani len elementárne podmienky, v ktorých má svoj program realizovať. Uchádzač o post riaditeľa má presvedčiť komisiu a zriaďovateľa, že vie, čo chce dosiahnuť – pritom ale nie je vôbec jasné a isté, v akých ekonomických podmienkach má svoj program uskutočňovať. Zásada kontraktu medzi riaditeľom a zriaďovateľom, ktorý zagarantuje výšku subvencie na celý čas jeho

¹ S výnimkou Mestského divadla v Žiline.

mandátu – ktorá je v demokratickej Európe súčasťou podmienok výberového obdobe-
ného konania – je v našej legislatívnej džungli čosi nemožné. A rovnako zásada, ktorá
ako jediná dokáže – verme – eliminovať tendenčnosť pri výbere uchádzača: platnosť
uzatvoreného kontraktu na určený čas, bez možnosti ukončiť mandát z iných ako
zákonom taxatívne stanovených dôvodov (teda spáchania úmyselného trestného
činu, straty svojprávnosti a úmrtia) bez dôsledkov. Inými slovami – kým riaditeľ
nebude mať istotu, že jeho časovo obmedzený mandát mu garantuje istý príjem na
celé zmluvné obdobie (a naopak, ak zriaďovateľ bude vedieť, že odvolanie riaditeľa
neznamená, že ho prestane platiť), bude riaditeľ stále v postavení nesvojprávneho,
závislého a podriadeného partnera voči zriaďovateľovi.

Paradoxne, obdobie strhovania spoločnosti neiniciovalo v oblasti kultúry re-
vitalizovanie trhových princípov. Vari jedinou výnimkou bol Anton Anderle, ktorý
hneď na začiatku deväťdesiatych rokov stavil na rodinnú tradíciu a podnikal ako
živnostník na svoj účet a svoje riziko. Všetky ostatné súbory a divadlá sa viac alebo
menej spoliehajú na subvencovanie svojej činnosti. Aj tie najnezávislejšie spomedzi
nezávislých divadelných zoskupení patria k stáliciam poberateľov subvencií z verej-
ných zdrojov. Je to na jednej strane pochopiteľné – ak si akokoľvek amatérsky spo-
čítame náklady spojené s prevádzkou divadla a reálne dosiahnuteľné tržby, je jasné,
že zvýšenie vstupného na úroveň, kde by súbory dosahovali sebestačnosť, či zisk, je
v podstate nereálna. Na strane druhej, boľševické presvedčenie, že „my najlepšie vie-
me, čo občanovi treba“ a „štát je povinný nám na to dať peniaze“ je hrozná dedičstvo,
ktoré sa nota bene stalo integrálnou súčasťou postojov aj tých tvorcov, ktorí prejavujú
verbálne najväčšie odhodlanie ísť do tvorivých rizík.

Akoby (socialistický, teda nikoho) štát kdesi vysoko a neodvisle od nás, dispono-
val nejakými zdrojmi, ktoré veľmi individuálne uvoľňuje na projekty vyvolených.
Tak to naozaj dnes vyzerá.

Povedzme si však pravdu. Divadlo podľa prieskumu, ktorý Národné divadelné
centrum objednalo (za peniaze z ministerstva kultúry a teda zo štátneho rozpočtu
a teda z daní občanov, treba dodať) v roku 1996, dnes považuje za dôležitú súčasť
svojho života zhruba 4% populácie. Štyria zo sto je počet ľudí, ktorí v priebehu se-
zóny opakovane, teda trikrát a viac, navštevujú divadlo, lebo život bez neho by im
pripadal chudobnejší. 96 percent obyvateľov sú ľudia, ktorí do divadla prídu za rok
menej ako trikrát, a mnohí z nich neprídu vôbec. Ak z tejto uzatvorenej množiny
odrátame všetkých tých, ktorí sa idú pozrieť na svoj televízny idol, alebo ktorí „kon-
zumujú“ divadlo v súlade s úzusom svojej spoločenskej vrstvy, dostávame sa veľmi
tenký ľad rozhodovania o tom, komu z verejných zdrojov prostriedky prideliť a koho
naopak nechať bez nich. Ministerstvo to čiastočne vyriešilo šalamúnsky, posunutím
rozhodovania na grantové komisie. Koľko bezvýznamných si však stihlo za tie dve
desaťročia urobiť biznis z toho, že sa naučili ako tie formuláre vyplňať?! Kto kedy
odborne posúdil, či odovzdaný výkon je aspoň odborne akceptovateľný?! Džentl-
mensky mlčíme, no pritom práve cez grantový systém unikajú aj z toho podeurópsky
dimezovaného a neustále napätého rozpočtu rezortu tisíce a státisíce eur na nezmy-
selné, no z optiky úradníkov a zavše rotujúcich komisárov dobre napísané projekty.

Nazdávam sa, že divadlo tu dnes nie je preto, aby vyučovalo, ako žiť. Jeho úloha
je vznešenejšia, má nás viesť k tomu, aby sme si sami a dobrovoľne kládli nepríjemné
otázky, vrátane tej prečo žiť, ako žiť a aký to všetko má zmysel. Ak si ich totiž človek
klásť prestane, stáva sa mašinkou, robotom, automatom, mankuratom. Mankurtom,

ktorému k oblaženiu života stačí remeselne zručne urobený plagiát normovanej westendovskej „mustry“, produkt zábavného reprodukčného priemyslu, licencovaná kópia čohosi vo svete rešpektovaného.

Ludsky chápem všetkých tých ministrov a ich podriadených, ktorí sa za dve desaťročia podpísali pod to, že v Slovenskej republike ešte stále funguje ekonomická rezervácia socializmu, zem šíra, v ktorej nie je dôležité čo ste urobili a aký je o to záujem. Kto skúsi do tejto rizikovej zóny vstúpiť, stretnete sa s mediálne dobre krytým protivníkom – veď ktorý ekonóm či ministerský úradník sa môže mediálne pasovať s hrdinom televízneho seriálu, ktorému súbežne beží plat člena Národného...?! Ktorý štátny úradník má šancu v mediálnom dueli s „predstaviteľmi Rómeov a Júlii“ ako hercov v povestnej satirickej veršovačke nazval Lubomír Feldek?!

V zásade ide o to, že o jestvovaní, alebo neexistencii divadla by nemali rozhodovať úradníci v Bratislave, ktorí delia akýsi všeobecný balík „daňových príjmov“, ale toto rozhodnutie by malo byť v pôsobnosti občanov, ktorí to konkrétne divadlo buď chcú a potrebujú, alebo dávajú prednosť čomusi inému. Netreba sa emotívne vzrušovať, je to jednoducho tak. Zo samotnej povahy divadelného diela ako artefaktu priamo závisého od spätnej reakcie vyplýva, že *l'art pour l'art* istickej koncept v divadle veľmi neobstojí, pretože nemá zmysel robiť divadlo pre ľudí, ktorí ho nechcú. Naopak, v čom vidím kľúčovú úlohu štátu, teda správcu našich daní, to je garancia možnosti. V tomto prípade garancia, že tých zhruba štvrtí milióna občanov republiky, ktorí do divadla chodiť chcú a robia tak viac ako trikrát ročne, budú mať kam chodiť a že v tomto štáte nebude závisieť existencia niektorého divadelného žánra na svojvôli štátneho úradníka, ako to predviedol Milan Kňažko, ktorý úplne a do základu (na Novej scéne a nepriamo aj v DJZ Prešov) zlikvidoval zjavne osobne nepreferovanú spevohru. Je úlohou pre politické strany, aby pred svojich voličov predstavili aj s reálnym programom svojich ambícií v oblasti kultúry – a my, občania sa musíme naučiť, že aj existencia nášho divadla, orchestra, múzea či galérie je podmienená našim hlasovaním. Že skrátka sú politické strany, ktoré nás s ambíciou kultúrne žiť pošlú ku komerčným poskytovateľom služieb a sú politické strany, ktoré dotované kultúrne služby vnímajú ako jednu zo služieb štátu verejnosti.

Náš momentálny problém je, prečo by riaditeľ, dosadený do svojej funkcie s veľmi konkrétnou politickou oporou, mal brať do úvahy čokoľvek – okrem pudu sebazáchovy. Zdravý rozum mu musí hovoriť, že bez kontaktov s „opozíciou“ riskuje koniec po najbližších voľbách – a slovenská skúsenosť je taká, že koniec vo funkcii neznamená iba koniec vo funkcii, ale aj koniec vo výkone odbornosti, teda „beruf-sverbot“. Likvidácia iných názorov aj s ich nositeľmi je ťažké bremeno prelomu deväťdesiatych rokov, ktoré si sebou slovenská kultúra nesie. Nebohý Miroslav Fischer by mohol rozprávať, ako mu po odvolaní z funkcie generálneho riaditeľa SND neponúkli návrat na post režiséra opery, ale dali mu na výber – strážiť parkovisko alebo kúriť v riaditeľstve SND.

Profesor Peter Karvaš vždy zdôrazňoval, že základom divadla je fakt, že živý človek hrá iného živého človeka pred živým človekom v hľadisku. Je v tom zakódovaná jedinečnosť špecifického spôsobu divadelnej komunikácie, ale aj vecný limit – ak živých ľudí v hľadisku niet, alebo je ich málo, niet ani divadla. Divadelní podnikatelia už dávno prišli na to, že pre nezanedbateľnú časť populácie je návšteva divadelného predstavenia istou formou spoločenskej prezentácie a zohľadňovali tento fakt pri programovaní svojich aktivít. My dve desaťročia nedokážeme určiť hranicu, kde sa

končí zábavný priemysel a začína sa umenie. Štátne subvencie teda dodnes pomáhajú vzniku jasne komerčných divadelných projektov – ktoré netreba odsudzovať, len presnejšie pomenovať a dívať sa na ne ako na podnikateľskú aktivitu, ktorá zobchoduje disponibilné vstupy, popularitou hercov počínajúc a mediálnymi legendami končiac.

Žiadna z našich divadelných inštitúcií sa nestala tribúnou, ktorá by ponúkala víziu a ideál. Príštipkárim, strúhajúc grimasy, predstierame odvahu v kritike detailov (kedysi sa zvyklo hovoriť „komunálnych“), občas sa niektorý súbor zmôže na zmysluplný dlhodobější projekt, typu *Rodinné striebro* v Divadle A. Bagara v Nitre alebo poldruha desaťročia predtým *Kemu ce treba?* v DJZ Prešov, ale vždy to stroskotá na tom, že nadpriemerný výkon nie je nadpriemerne odmenený. Aj preto sme dnes v situácii, že v celom štáte je v divadlách zamestnaných vari päť režisérov vo vekovom intervale 30 – 50 rokov, všetci ostatní len hosťujú a teda nemožno od nich očakávať ani profiláciu súborov, ani rozvíjanie hereckých dispozícií. Prečo by mal hosťujúci režisér a hosťujúci dramaturg, ktorých zmluva sa naplní premiérou, hľadať a formulovať nejaký program a koncepciu? Realizuje k čomu sa zaviazal, splní objednávku – a ide o dom ďalej. Ak sa zavše individuálny záujem a snaha inštitúcie stretnú, fajn, ak sa sezóna divadla rozdrobí na sériu solitérov, tiež sa nič nestane.

Iniciatíva a hľadačstvo, ktoré by mali byť príznačné pre nastupujúcu divadelnú generáciu, sa dostáva do problémov už tým, že mladí tvorcovia sa iba s veľkými problémami dokážu dostať do jestvujúcich umeleckých súborov. O časoch, keď divadlá prijímali celé skupiny absolventov umeleckých škôl v snahe dosiahnuť rýchlu obrodu a vyprofilovanie novej poetiky môžu mladí umelci iba snívať. Áno, alternatíva jestvuje – mnoho mladých tvorcov pôsobí v umeleckých združeniach, uchádzajú sa, často aj úspešne, o granty a v klubových podmienkach pripomínajúcich exkluzivitu „bytového divadla“ z čias totality aj odpremiérujú svoje ambiciózne opusy – ich spoločenská relevancia je však minimálna. Budem subjektívny, ale neodpustím si spomienku – v čase môjho štúdia boli v Štúdiu VŠMU v Redute na premiérach pravidelne riaditelia a umeleckí šéfovia prakticky všetkých slovenských profesionálnych divadiel. Nie preto, aby na mieste podpisovali zmluvy, ale preto, aby vedeli, kto končí a či by sa hodil. A stávalo sa, že individuálny záujem konkrétneho riaditeľa zvíťazil aj nad štyri roky pestovanou spolupatričnosťou kolektívu – herečka či herec skrátka usúdili, že takúto ponuku by už dostať nemuseli... Dnes viem, že divadlá majú celé virtuálne databázy uchádzačov, ktorých však naživo nik nevidel ani hrať, ani režírovať, ani dramaturgovať. A že dostať sa z takejto databázy k možnosti vytvoriť čosi konkrétne je malý zázrak.

Inštitucionálna báza slovenského divadla potrebuje zmenu. Javí sa nevyhnutné, aby štát cez ministerstvo garantoval tvorbu vo finančne náročných divadelných žánroch a zaručil, že občan bude mať reálny prístup k divadelnému dielu bez ohľadu na lokalitu. To by predstavovalo v našich geopolitických podmienkach minimálne systém troch viacsúborových divadiel, jedného s pôsobnosťou za západnom, jedného na strednom a jedného na východnom Slovensku. Tieto divadlá by mali mať charakter plnoformátových, teda operných, činoherných i baletných „domov“ a jasný umelecký program. Územné a miestne samosprávy potom môžu systém doplniť o sieť divadiel, ktoré reflektujú miestne špecifiká – ak stotisícové mestá typu Nitra, Prešov či Žilina majú vôľu divadlo zo svojich zdrojov udržiavať, mal by štát prinajmenej najsť spôsob ako participovať na tých aktivitách, ktoré majú nadregionálny charakter

a celoslovenský význam. A sieť divadiel by mohli pokojne dopĺňať komerčné divadlá, prevádzkované ako neziskové organizácie, obchodné spoločnosti či na základe živnosti – aj s rizikom, že neuspeli. Divadlá avansujúce ako občianske združenia a prežívajúce len vďaka grantom ministerstva by mali byť skôr výnimkou, poskytnutou povedzme v horizonte piatich rokov po skončení vysokoškolského štúdia.

Isteže, všetky tie horekovania by stratili na aktuálnosti, keby sa nám podarilo presvedčiť politické elity, že peniaze vložené do kultúry nie sú „vyhodené oknom“. Ekonomovia vypočítali už v polovici deväťdesiatych rokov, že rozpočet mesta Viedeň získa za každý šiling, vložený do podpory štátnych divadiel tri šilingy na nepriamych príjmoch. Každá štatistika je presný súčet nepresných čísel, ale faktom je, že návšteva divadla často generuje využívanie iných služieb – taxíkmi a kaderníkmi počínajúc a reštauráciami končiac. V Európskej únii je tendencia investovať do kultúry zhruba trojnásobok podielu na hrubom domácom produkte, ako si za dve desaťročia privykol náš štátny rozpočet. Myšlienka trojnásobku disponibilných zdrojov je milá a lákavá, avšak zatiaľ vzdialená. Aj keby Euroštát pod tlakom štátov, ktoré do kultúry investujú dve a viac percent HDP, direktívne nariadil minimálne percento, nepochybujem že by slovenská kreativita dokázala aj s takýmto nariadením vybabrať.

„Spojenectvo, ktoré je motivované len ohrozením vlastného jestvovania, sa rozpadne v okamihu, keď ohrozenie pomíne – a nielenže sa rozpadne, ale medzi spojencami vzbĺkne ešte silnejšia nenávisť – akoby chceli zmyť zo seba hanbu za to, že boli na seba odkázaní, že vôbec boli niekedy spojencami...!²- napísal v knižke *Rozpamätávanie* Ján Lenčo. Dodnes rozhodujúcim vplyvom disponujúce umelecké osobnosti slovenského divadla sa stihli za dve desaťročia v rozličných kombináciách spojiť v personálne sa obmieňujúcich verziách pri rozličných príležitostiach – najsmprv na podpore študentov v novembri 1989, potom pri zápase o štát v rokoch 1992-93, potom v politickom boji s Mečiarom v rokoch 1996 – 1998 a - paradoxne – v zápase s Ivanom Miklošom a Pavlom Ruskom o zabránenie predaju novej budovy Národného divadla. Pokus zbaviť sa novostavby Národného divadla bol jednoducho hulvátstvom, ktoré odmietli nielen všetci racionálne uvažujúci poslanci, ale i tí, ktorých sa vytvorenie pracovných podmienok na úrovni 21. storočia dotýkalo veľmi osobne.

Našťastie, ako zvykne tvrdiť náš starší kolega Milan Polák, „divadlo je nevykynožiteľné“. Prežilo kadejaké hrozné časy a nepochybne nájde i spôsob, ako sa vymaniť z inštitucionálneho dedičstva, s ktorým nevieme pohnúť. Možno je budúcnosť divadla v komunitných centrách, možno v laboratóriách subvencovaných filantropmi, možno sa nanovo regeneruje cez ďalší výbuch štátom nepodporovanej, nedotovanej a neorganizovanej tvorivosti. To nevieme ani odhadnúť, ani „zrežírovať“. Čo by sme vedieť mohli a mali, to je spoločenská podpora individuálnej tvorivosti, snaha využiť to málo zdrojov, ktoré verejnosť na divadlo je schopná dnes obetovať tak, aby vznikali diela originálne, autentické a jedinečné – teda diela, ktoré sa stanú súčasťou nášho kultúrneho priestoru, bohatstva a nakoniec aj odkazu tým, čo prídu po nás. Teda neprihrávať príležitosti a zdroje „naším“, a neeliminovať apriori „tých druhých“, neuplatňovať na diela rovnakých kvalít dva hodnotiace metre, nesprenverovať sa objektívite a najvyššej dosiahnuteľnej spravodlivosti. Už aj preto, že sú to krátkozraké kroky – Slovensko je malé a každý sa s každým pozná, poprípade o ňom má re-

² LENČO, Ján. *Rozpamätávanie*. Bratislava : Vydavateľstvo SSDS, 2000, s. 244. ISBN 80-8061-111-4.

ferencie. Všetci všetko vieme, pamätáme sa na to a nezabúdame. V krajnom prípade dočasne a podmienenčne nepripomíname. Napriek tomu, že Slovensko je naozaj unikátnou liahňou talentov, o čom svedčia menoslovy maďarských, rakúskych, amerických, či českých a poľských a kadejakých iných autorít, mali by sme kultivovať v našom terajšom spoločenskom povedomí názor, že talent nie je čosi zavrhnúťhodné, ale dar, ktorý treba kultivovať a pomáhať mu. Poučme sa napriek našim – z pohľadu dejín malicherným a bezvýznamným – názorových sporom z Huga a pokúsme sa urobiť všetko, aby každý divadelný tvorca mohol vysloviť svoj názor, sformulovať svoju predstavu o divadle pre 21. storočie.

HOW TO SPEAK TODAY OF TOMORROW'S VISIONS IN YESTERDAY'S INSTITUTIONS?

Andrej MAŤAŠÍK

The author has subtitled his paper "About Inner Tensions in Post-Socialist Theatre and about the Projection of Theatre Makers' Loss of Existential Securities into Diversification and Instability of Their Artistic Development." In the introduction he returns to history and states that the Slovak National Theatre was established in 1920 as part of the decision to expand the network of professional theatres that existed in the Czech lands after WWI to the east. It was logical. If theatre business prospered and was able to attract audiences in Olomouc, Brno, Moravská Ostrava, Pardubice, Plzeň or České Budějovice, there was no logical reason why it should not also thrive in Bratislava. However, in the 1920s there was no audience in Bratislava for either Slovak or Czech professional theatres. The middle class in Slovakia was very tiny, and it gathered force only slowly. After WWII legislators decided on the nationalization of all existing theatres (1948): the opening of new theatres was solely in the hands of the state. In return, the state provided theatres with some economic securities that artists had not known until then. Although the securities were not high, they guaranteed a certain standard. The socialist state viewed theatre as a powerful ideological weapon. There was no television yet, but a theatre ensemble could get to the most remote villages and, according to those in power, spread progressive ideas through its productions. The state was ready to provide generous rewards for this work. As a result, professional theatres were founded even in towns which had no means to sustain their existence – and this has not changed to this day. The social change in 1989 brought no ambition for radical change in the area of theatre. Theatres wanted to get rid of the control that they felt the Ministry of Culture had over them. Theatres as allowance organizations always received the same funding as the year before irrespective of the artistic quality of their production. This might have been the reason why theatres were dissatisfied and why theatre-makers were at the forefront of the efforts for social change. The system was inertial, and the state subsidies and the degree of social recognition did not always reflect the real artistic results that individual theatres had achieved.

Changes in the institutional system of Slovak professional theatre in the 1990s happened without any discussion about the basic issue of the relationship of theatres to a particular group of citizens who are interested in this public service and willing to support it financially. We adopted the socialist axiom that theatrical activity as a significant part of national culture contributes through its values and its unique

humanizing and aesthetic educational function to improving the quality of life, and as such it is worthy of state support. This assumption is theoretically correct and tenable. However, in the past two decades nobody has provided convincing argumentation why this or that theatre is a significant part of national culture. Besides a sociological survey conducted by the National Educational Centre for the National Theatre Centre in the late 1990s, there is no conclusive evidence that Slovak citizens and tax-payers need theatre in order to live a better and fuller life.

Paradoxically, although society as such appropriated market principles, the same did not happen in the area of culture. Anton Anderle may have been the only exception. In the early 1990s he relied on family tradition and worked as a sole trader. All other ensembles and theatres more or less depend on state subsidies. Even the most independent of the independent theatre troupes receive regular subsidies from public resources.

In principle, the decisions on the existence or non-existence of a theatre should not be made by officials in Bratislava, who allocate the collected taxes, but these decisions should be made by citizens who either want or need a particular theatre to continue its existence or have other preferences. Despite that, I believe that the state, or the administrator of our tax income, should guarantee possibilities. In this case the state should guarantee that the approximately 250,000 citizens of the Slovak Republic that like going to the theatre and do so more than three times a year will have places to go to. Professor Peter Karvaš always emphasized that theatre is based on the fact that a live person plays the part of another live person in front of a live person in the auditorium. It is what the uniqueness of theatrical communication rests on, but it is also what constitutes its limitation – if there are no live people in the auditorium or if there are too few of them, there is no theatre. However, we have not managed (or have not wanted to?) to identify the boundary where show business ends and art begins. The state thus subsidizes clearly commercial theatrical projects, which do not need to be denounced, only more clearly labelled and viewed as business activity which will turn things like the popularity of actors and media legends to profit. The institutional system of Slovak theatre needs change. It seems essential that the state should guarantee the production of more costly theatrical genres and the citizen's access to theatrical art irrespective of where the citizen lives. This would result in a system of minimum three multi-ensemble theatres, one in the west, one in the east and one in Central Slovakia. These theatres should include opera, drama and ballet companies and have a clearly formulated artistic mission. Territorial administration and municipalities can then add to the system a network of theatres that will reflect local peculiarities. If cities with the population of about 100,000 like Nitra, Prešov or Žilina would like to fund theatres from their resources, the state should at least find a way of participating in activities with supra-regional or national significance. This network of theatres could, of course, be supplemented by commercial theatres that could be operated as non-profit organizations or companies or run by a sole trader, albeit with the risk that they may fail. Theatres as civil associations dependent on ministry grants should be an exception, and the grants should be restricted, let's say, to university graduates within five years of graduation.

Táto práca bola podporovaná Agentúrou na podporu výskumu a vývoja na základe zmluvy APVV-0619-10.