DELPHINE HESTERS

CHARAKTERISTIKA A VÝVOJ V OBLASTI SCÉNICKÝCH UMĚNÍ PRO DĚTI A MLÁDEŽ VE VLÁMSKU

OBSAH

ÚVOD 4
1. PODOBY UMĚLECKÉ TVORBY PRO MLÁDEŽ
V KONTEXTU SPOLEČENSKÝCH ZMĚN 6
1.1 KULTURNÍ PESTROST 8
1.2 NOVÁ MÉDIA, NOVÉ MOŽNOSTI? 11
1.3 MÍSENÍ ŽÁNRŮ V TVORBĚ PRO MLADÉHO DIVÁKA 13
2. RŮZNORODÍ AKTÉŘI NA SLOŽITĚ STRUKTUROVANÉM
TRHU ČELÍ SILNÝM TLAKŮM 14
2.1 TLAKY SE STUPŇUJÍ 15
2.2 UMĚNÍ DĚTEM PŘINÁŠÍ
DLOUHÁ ŘADA AKTÉRŮ 22
3. SPECIFIČNOST TVORBY PRO MLADÉ PUBLIKUM
V KONTEXTU ŠIRŠÍ OBLASTI SCÉNICKÝCH UMĚNÍ 27
3.1 MODEL „PRODUKČNÍHO DOMU“ 27
3.2 OSMÓZA 32
3.3 PROKLETÍ VĚKOVÝCH KATEGORIÍ 38
4. MEZINÁRODNÍ PERSPEKTIVA 42
5. ZÁVĚR: VÝHLED DO BUDOUCNA 47
ZVLÁŠTNÍ PODĚKOVÁNÍ 52
O VLÁMSKÉM INSTITUTU UMĚNÍ 54
(ENDNOTES) 55
POZNÁMKY 58

ÚVOD

Tento text je syntézou pěti tematických diskusí v rámci pěti pracovních skupin, přičemž společný výstup těchto skupinových diskusí poskytuje přehled nejpodstatnějších charakteristických rysů a tendencí oblasti scénických umění pro mladé publikum za rok 2013. V roce 2009 Vlámský divadelní institut (VTi, dnes Flanders Arts Institute – Vlámský institut umění) vydal publikaci nazvanou *Pop-up! The place of children and youth in a dynamic art landscape* [Pop up! Role dětí a mládeže na dynamicky se rozvíjející umělecké scéně], která přinesla zevrubnou analýzu Petera Anthonissena obsahující mimo jiné i přehled aktuálních tendencí a aktérů na poli umění, rozsáhlou analýzu údajů z databáze scénických umění Jorise Janssense a celou řadu studií zabývajících se tématy jako je prostor umění pro mládež, mísení žánrů, role tance, role tzv. nezávislého sektoru (free sector), internacionalizace či umění a kulturní vzdělávání. Sborník uzavíral výhled do budoucnosti vymezující jedenáct oblastí a strategických priorit pro nadcházející období.

O čtyři roky později opět nazrál čas bilancovat. Zajímalo nás, zda pozorované vývojové tendence jako mísení žánrů, koprodukce, internacionalizace či propustnost hranic mezi publikem tvorby pro děti a tvorby pro dospělé trvají i nadále. Dále jsme si kladli otázku, zda a jakým způsobem zasáhla oblast umění pro děti a mládež ekonomická a celková

krize, která naši společnost sužuje od roku 2008. Zasáhly společenské a sociální změny poslední dekády tuto oblast specificky, či je zde dynamika vývoje shodná s vývojem v oblasti scénických umění z obecného hlediska? Jaké jsou nejzásadnější výzvy a úkoly produkce a distribuce scénických umění v nadcházejících letech?

V rozmezí června a listopadu 2013 uspořádal VTi (Vlámský divadelní institut) na popud klíčových hráčů v oboru pět diskusních skupin na následující témata: místo umělce v tomto sektoru; tvorba a produkce; distribuce a prezentace; obecná role umění pro děti ve společnosti; a konečně internacionalizace. Každé z těchto diskusí se účastnili zástupci nejrůznějších profesí činných v sektoru scénických umění pro děti a mládež a ve spřízněných oblastech. Předkládaný text je tedy shrnutím těchto diskusí s důrazem na několik zásadních témat, které je na několika místech však doplněno dalšími analýzami údajů z databáze scénického umění Vlámského divadelního institutu.[1]

1. PODOBY UMĚLECKÉ TVORBY PRO MLÁDEŽ V KONTEXTU SPOLEČENSKÝCH ZMĚN

Umění pro děti a mládež je umění silně zaměřené na práci s divákem. Zejména představení na školách přinášejí širokým skupinám dětí a mládeže zážitek živého divadla, pro většinu z nich vůbec první v životě. Tvůrci tak nesou velkou odpovědnost za to, aby pro děti různých věkových skupin připravili vhodný program, který bude vychovávat a rozvíjet mladého diváka. Jak píše Gerda Dendooven v *Pop-up!*: „Stejně jako se musíte naučit přijít na chuť růžičkové kapustě, i umění se musíte nejprve naučit vychutnat." To se mimochodem týká nejenom dětí, ale i dospělých s omezeným kulturním rozhledem, s tím rozdílem, že v případě umění určeného pro děti a mládež jsou si jak tvůrci, tak dramaturgové dobře vědomi, že jsou vlastně prvními průvodci mladého diváka na jeho cestě objevování světa umění.

Zatímco v umění obecně je za hlavní a určující hledisko považována umělecká vize či záměr tvůrce, v umělecké tvorbě pro děti a mládež musí brát tvůrce větší ohled na

diváka. Právě to je ovšem patrně zároveň původcem přetrvávajícího nešťastného názoru, že tvorba pro děti je jaksi méně „umělecká“ než tvorba pro dospělé, naproti tomu lze namítnout, že „diváckost“ je především otázka *přístupnosti* – spíše než umělecké *kvality*.

Podle údajů z databáze scénických umění Vlámského divadelního institutu činí od roku 1993 tvorba pro děti a mládež 18 až 23 % celkové roční produkce v oblasti vlámské scénické tvorby. Z toho vyplývá, že za dané období celkový počet představení pro děti (s drobnými výkyvy) stabilně rostl spolu s celkovým počtem inscenací. Zde máme na mysli velice různorodé pole umělecké tvorby – které je přitom stále různorodější. Tato různorodost pramení z řady faktorů. Následující odstavce jsou krátkým zamyšlením nad tím, jakým způsobem se může proměna kontextu, v němž umění existuje, odrážet v proměně samotného uměleckého díla jako takového. Vzhledem k masovému přílivu mladého publika a nových diváků vstupuje „okolní svět“ do tohoto segmentu scénické tvorby velice bezprostředně, a proto se zde společenské změny mohou odrazit mnohem rychleji. V tomto textu se zaměřujeme na reflexi rostoucí kulturní pestrosti obyvatel Vlámska a výraznou přítomnost nových médií v našich každodenních životech.

1.1 KULTURNÍ PESTROST

Vlámské děti a mládež představují mnohem různorodější publikum než diváci dospělí. Tvůrci nejrůznějších oborů i producenti, kteří se účastnili našich diskusí, se shodli, že tento fakt má nevyhnutelný dopad na samotnou tvorbu a podobu vzniklých scénických děl. Není tak již např. považováno za samozřejmé, že pohádky nebo příběhy v představovaném repertoáru znají všechny děti; některé obrazy, určité náměty či formy mohou být pro část publika citlivým tématem, a ne všechny děti v publiku ovládají holandštinu na stejné úrovni. Různorodost kulturního zázemí dětí a mládeže tak nutí tvůrce k zamyšlení nad obsahem i formou prezentovaného. To, že se např. antverpské divadlo HET-PALEIS v posledních letech zaměřuje na vizuální a taneční představení (tedy díla, jež nejsou založena na jazyce) je mimo jiné právě i díky stále různorodějšímu publiku.

Na otázku „jak oslovit různorodé publikum“ nicméně neexistuje jednoduchá a jednoznačná odpověď. Diverzita konečně znamená, že se odlišní jedinci s odlišným kulturním zázemím octnou společně v jednom divadelním prostoru. Nebo že se tatáž inscenace bude jeden den hrát v multikulturních Antverpách a druhý den v daleko méně kulturně pestrém Schotenu. Jak se s takovou situací vyrovnat? A je vůbec možné či žádoucí vytvářet inscenace, které by každému divákovi v publiku kladly stejně mnoho nebo stejně

málo překážek? To je otázka, kterou může zodpovědět jedině praxe, jejíž výzvou je, aby se neuchylovala ke zjednodušením či k hledání „nejnižšího společného jmenovatele“.

To je zároveň také výzva i v rámci propagace a získávání nových diváků. Oslovit cílové skupiny, které by si samy cestu do divadla nenašly, vyžaduje zvláštní pozornost celého tvůrčího a produkčního týmu a potenciálně i hledání spojenců a prostředníků (místní komunitní centra, kluby mladých…) a mobilizování jiných komunikačních kanálů, někdy i různých jazyků. Mezikulturní praxe je skutečně dlouhodobý projekt, jehož vývoj vyžaduje velkou péči a časovou, a tedy i finanční investici – což rozhodně nelze považovat za samozřejmost v situaci, kdy organizace musí dál běžet jako dobře promazaný stroj s limitovanými zdroji. Během bruselského festivalu Kunstenfestivaldesarts v roce 2013 se Inne Goris podělila o zkušenost z dlouhodobého projektu ve Vier Winden, škole v Molenbeeku, kde dříve působila jako pedagogická asistentka uměleckého centra BRONKS. Dobře ilustruje, jaké úsilí vyžaduje skutečná oddanost věci. „Jako tvůrce hledáte velkou citlivost, otevřenost. Zdálo by se, že u dětí ji najdete snáze než u dospělých. Leč není tomu tak. Některým už je třináct, jsou tedy v pubertě. Nesmírně jim záleží na mínění vrstevníků. ‚Hlavně se neztrapnit.‘ To je jejich uvažování. Divadelní tvorba přitom vyžaduje otevřenost, a tedy zranitelnost. Nemůžete hrát a přitom být uzavřený do sebe, obrněný. A přesně to oni jsou: obrnění

proti světu. […] Přes své letité zkušenosti jsem se tam každý den cítila jako úplný začátečník. […] Abych je vylákala z jejich ulity, musela jsem i já opustit tu svou. Začala jsem tedy tak, jak začínám vždycky: tím, že jsem se vyptávala. Říkali mi ‚ta ženská s těma divnejma dotazama'. […] Brala jsem je na výstavy a vysvětlovala, proč nám něco připadá krásné. Pokoušela se je přimět, aby názor nebo myšlenku nezamítli, aniž by uměli vysvětlit proč. Ale po několika měsících práce bylo jasné, že musím zkusit jiný přístup. Proniknout do vztahů ve skupině a překonat vzájemný blok bylo mnohem těžší, než jsem očekávala. V prosinci už jsem začala ke každému přistupovat jako k jednotlivci."[2]

Zatímco pestrost mladého publika už je brána jako samozřejmost (zvláště v kontextu školních představení), kulturní diverzita tvůrců zůstává dosud nesmírně omezená. To se týká scénických umění obecně, avšak pro tvorbu pro děti a mládež to platí obzvlášť. Nemáme nedostatek zahraničních tvůrců, ale tvůrci ze zahraničí, kteří jsou součástí naší divadelní scény, vesměs sdílejí stejné kulturní kódy a tradice a setkávají se v jednom společném mezinárodním okruhu. Co na našich scénách naopak postrádáme, jsou zahraniční tvůrci vychovaní v jiné než západní divadelní či taneční tradici a mladí tvůrci domácí provenience, jejichž rodiče či prarodiče do Belgie přišli jako cizinci.

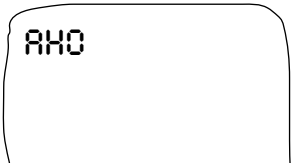
1.2 NOVÁ MÉDIA, NOVÉ MOŽNOSTI?

Sociální sítě, tablety, internetové výukové platformy, digitální televize, hry… Digitální média se stala nedílnou součástí našich životů i životů našich dětí. Nejrůznější počítače, chytré telefony a herní konzole tvoří svět mladých ve škole i ve volném čase. Divadelní tvůrci to cítí. Z negativního pohledu se zdá, že dnešní mládež má sníženou schopnost soustředění a potřebuje čím dál více podnětů, aby se vůbec dokázala soustředit. Na druhou stranu ale to, že jsou v nových médiích jako doma, znamená, že mladí nejsou tolik fixováni na lineární vyprávění a je pro ně snazší sledovat asociativně řazené texty a obrazy. Nová média tedy pro divadelní tvůrce představují další nástroj a právě otevřenost dětí a dospívajících novým médiím rozšiřuje možné spektrum prostředků, např. pro divadelní inscenace, které pracují s přesahem do jiných uměleckých žánrů a jiného scénického vyjadřování.

Přesto nejsou nová média ve scénických uměních příliš využívána. Na závěr svého studia divadelní a filmové vědy podnikla Lotte De Mont výzkum multimediálního divadla pro mládež opřený o několik případových studií sezóny 2012–2013. Pečlivě zde mimo jiné dokládá, že divadlo určené dospělým s multimédii experimentuje častěji.[3] Z toho podle Lotte De Mont plyne několik otázek: zda je tedy divadlo pro děti méně odvážné, co se týče experimentování, či zda mají divadelní společnosti nedostatek finančních prostřed-

ků, aby mohly plně zkoumat možnosti nových technologií.

Zdá se sice, že nová média si již tu a tam našla místo na divadelní scéně, avšak podstata divadla – to, že inscenaci sledujeme spolu s množstvím dalších lidí nepřerušeně po určitou dobu, kdy jí věnujeme plné soustředění, aniž bychom se nechali rušit jinými vnějšími impulsy – je v přímém rozporu s vlastnostmi charakteristickými pro nová média, která jsou rychlá, volně asociativní, šitá na míru přáním a životnímu rytmu individuálního uživatele. A právě tím je divadlo jedinečné – že představuje zcela výjimečný prostor, který umožňuje dětem naprosto jiný prožitek, než jaký znají z prostředí své každodenní zábavy. Odpoledne nebo večer v divadle jim umožňuje zažít přepych společného vnímání a soustředění, krátkého vytržení ze světa přehlceného podněty.



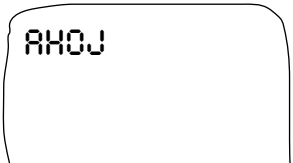
1.3 MÍSENÍ ŽÁNRŮ V TVORBĚ PRO MLADÉHO DIVÁKA

Jak větší pestrost publika, tak nástup nových médií zanechávají svou stopu ve vývoji uměleckých prostředků, tedy v diverzifikaci scénických forem a žánrů určených mladému publiku. Graf č. 1 (viz rámeček) znázorňuje mísení žánrů ve scénické produkci. Tento fenomén, kdy jsou inscenace stále žánrově hybridnější, je samozřejmě důsledkem více faktorů než těch výše uvedených. Zmiňme zde stručně ještě další faktory, které zazněly během našich skupinových diskusí. Předně tvůrčí zájmy vedou k partnerství mimo úzký obor scénických umění a dávají tak vzniknout inscenacím, které spojují různé žánry. Taková mezižánrová partnerství však mohou vznikat i na základě finanční motivace. Inscenace, kde se nemluví, mohou otevřít cestu k mezinárodnímu publiku a zahraničnímu účinkování. Kromě žánrového mísení však graf č. 1 (viz vnitřní strana obálky) také ukazuje, že zastoupení divadla založeného na textu je dosud silné. Diverzifikace tedy rozhodně neznamená, že jedna forma nahradí jinou. Užití nonverbálních žánrů oslovujících širší publikum existuje paralelně s právě tak nosnou možností záměrné volby divadla založeného na textu, které dětem a mládeži otevře a zprostředkuje radost z výjimečných textů a bohatství stylistických rovin jazyka, s nimiž se nikde jinde v běžném životě nesetkají.

2. RŮZNORODÍ AKTÉŘI NA SLOŽITĚ STRUKTUROVANÉM TRHU ČELÍ SILNÝM TLAKŮM

V posledních desetiletích objem produkce zaměřené na mladé diváky významně narostl. Kromě umělecké tvorby příspěvkových organizací je na trhu rovněž významně zastoupen tzv. „free sector“ nezávislý či komerční sektor. Ten tvoří jak velcí komerční hráči, organizace jako např. Studio 100 a Music Hall, tak menší nedotovaní tvůrci a producenti, kteří se často zaměřují přímo na školy (bez prostřednické role např. kulturních center), jimž nabízejí konkrétně tematicky profilovanou tvorbu šitou na míru školním osnovám, která může být prezentována přímo ve školní třídě nebo v aule. Kromě této rozšířené nabídky scénických představení rovněž roste počet projektů v oblasti umělecké výchovy.

Specifický je i okruh zařízení, která uvádějí představení pro děti a mládež. Zatímco umělecká centra zde téměř nehrají roli (viz také níže), síť kulturních center spolu se školami tvoří těžiště tohoto okruhu. Představení pro školy buď zprostředkovávají dramaturgové kulturních center, nebo se



tvůrci a producenti obracejí přímo na školy samotné. Současná společenská a sociální situace přitom v mnoha ohledech vytváří právě na tuto složitě strukturovanou oblast, v níž působí množství velice různých aktérů, zvýšený tlak.

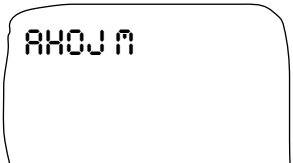
2.1 TLAKY SE STUPŇUJÍ

Kulturní centra v měnící se ekonomické a politické situaci

Vlámsko má bohatou síť místních kulturních center, která poskytují širokou nabídku kulturních aktivit a hrají významnou roli v distribuci pořadů a představeních pro děti. Zřizovatelem zmíněných kulturních center jsou místní samosprávy. Pokračující finanční krize minulých let vytváří značný tlak na rozpočty těchto místních samospráv a podpora kultury často není vnímána jako priorita městského či obecního rozpočtu. Tuto tendenci ve Vlámsku ještě posílilo nedávné vstoupení v platnost nových zákonů, které místním samosprávám dávají větší volnost ve formulování vlastní rozpočtové politiky, zároveň zmírňují požadavky na vykazování úkolů nadřízeným orgánům, a především ruší povinnost předkládat odděleně plán kulturní politiky s vlastním rozpočtem vyčleněným na kulturu. Namísto toho je nyní kultura součástí celkového plánování samospráv. V důsledku toho má vlámská vláda menší dohled nad kvalitou kulturní politiky a rozdělováním rozpočtových zdrojů na lokální úrov-

ni, a kultura tak musí ještě asertivněji bojovat o své místo s ostatními oblastmi v rámci takto sjednoceného několikaletého plánování.

Tlak na rozpočet kulturních center se různými způsoby projevuje i na programu pro děti a mládež. Přístup jednotlivých center se sice velmi liší, ale výstup z našich diskusních skupin ukazuje, že řada kulturních center musela disproporčně seškrtat program pro mladé publikum, aby alespoň jakžtakž zachránila večerní program pro dospělé. To ovšem znamená nejen ztížení podmínek pro tvůrce a producenty představení pro mládež, ale i rezignaci na získávání a výchovu divácké obce pro budoucnost. I tady totiž platí, že dobré zvyky si člověk nejlépe osvojuje, dokud je mladý. Dále se čím dál více rozmáhá praxe, která opět přináší větší nejistotu pro tvůrce a producenty, kdy kulturní centra zařadí představení na program jako „možnost v případě zájmu“ (option). To znamená, že pokud se nepřihlásí dostatek školních tříd, představení se jednoduše zruší bez jakýchkoli finančních následků pro pořadatele. Zatímco dříve byl tento systém „možné nabídky“ využíván jako příležitostný způsob v případě mimořádně velkého zájmu publika reprízovat úspěšná představení, dnes se stále více stává normou. V důsledku toho se finanční riziko přesunuje z pořadatele (kulturního centra, domu) na tvůrce a producenty. Díky tomu pak dramaturg nebo pořadatel již necítí potřebu či odpovědnost sám získávat diváka a přesvědčovat školy,



aby přišly na jím vybrané představení tvůrce nebo souboru, protože mu věří. Dá se říci, že tento systém v zásadě umožňuje méně aktivním dramaturgům, aby si nechali program diktovat výslovnými požadavky škol namísto rozvíjení a prosazování vlastní vize.
Jak již bylo řečeno, v posledním desetiletí se zvýšil nejen počet scénických představení pro děti a mládež, ale i dalších pořadů zaměřených na umění a kulturněvýchovných iniciativ – tedy akcí, kde se děti pod odborným dohledem aktivně vzdělávají v různých aspektech umění a kultury. Exkurze za uměním a umělecká výchova se znamenitě doplňují, avšak omezování finančních zdrojů může vést k jejich rivalitě. Hrozí zde, že umělecká výchova nahradí exkurze za uměním, a tedy bezprostřední konfrontaci mladého diváka s uměleckým dílem a vizí umělce. V našich diskusních skupinách se zjistilo, že školy stále častěji a stále hlasitěji požadují od kulturních center, aby přinášela právě uměleckovýchovné pořady. Jinými slovy, širší nabídka potenciálně zajímavých pořadů zaměřených na umění spolu s omezenými finančními zdroji redukuje prostor pro uvádění scénických děl.

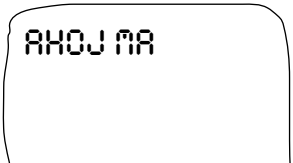
Omezení mimořádných školních výdajů

Základní a středoškolské vzdělání je ve Vlámsku sice v principu bezplatné (tj. neplatí se školné), nicméně nejrůznější vydání spojená se školou přesto představují podstatnou část v rozpočtu domácností: sešity a školní pomůcky, úbor

na tělocvik, cestovné na plavecký stadion, školní výlety a také exkurze do muzeí a galerií. Ve snaze omezit tyto náklady zavedla vlámská vláda pro školky a základní školy tzv. strop. Toto opatření určuje maximální částku dalších nákladů pro žáky a rodiče, kterou školy nesmějí překročit. Je pak na školách, aby si samy našly jiné zdroje financování, pokud chtějí zvýšit náklady svých vzdělávacích aktivit. Pro základní školství byla tato maximální částka ve školním roce 2013–2014 stanovena na 70 euro na žáka za školní rok. Podle dramaturgů a producentů, s nimiž jsme hovořili, od zavedení tohoto stropu výrazně klesl objem financí, které školy investují do návštěv divadla.

Nízké honoráře

K těmto měnícím se faktorům v ekonomické situaci je třeba rovněž doplnit, že již tak musí představení pro děti a mládež počítat s nižšími honoráři. Zatímco honoráře ve večerním programu pro dospělé více odpovídají skutečným nákladům produkce, honoráře v případě pořadů pro děti jsou vázané spíše na očekávaný příjem pořadatele. Citujeme z otevřeného dopisu zástupců organizací tvorby pro děti bývalé ministryni kultury Joke Schauvliege z května 2012: „Počítejte se mnou: představení pro předškoláky, kde 150 dětí zaplatí 5 euro za vstupenku, vynese 750 euro. Představení pro dospělé, kam přijde 300 diváků a každý zaplatí 15 euro, vynese 4500 euro. To dělá rozdíl 3750 euro za představení a přitom náklady zůstávají stejné. Herec, skla-



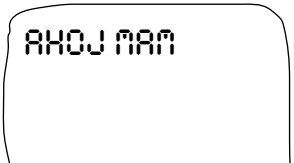
datel či autor výpravy v divadle pro děti stojí stejně jako v divadle pro dospělé diváky. […] Pořadatelé však nabízejí menší honorář, protože jejich příjem je nižší. Přitom pro dotované společnosti produkující tvorbu pro mládež platí stejné povinnosti jako pro ostatní: dodržování podmínek kolektivní smlouvy; zaměstnávání profesionálních herců a dalších uměleckých profesí, technické zajištění.“ Ovšem v čase krize, když některá místní zastupitelstva začnou požadovat po jimi zřizovaných kulturních centrech, aby každá z položek jejich programu pokryla náklady, investice či závazky, které musí nést producent, jsou nepoměrně vyšší než náklady ostatních zúčastněných stran.

Změna klimatu

Kromě této konkrétní finanční situace je zde však ještě celkové politické klima, v němž je obecně těžší získat pro umění zasloužené uznání a podporu. Celkový politický diskurs veřejné správy, který adoruje vyčíslitelnost, měřitelnost, porovnatelnost a transparentnost spolu s větší regulací a striktnějšími pravidly a požadavky na představení pro školy a příspěvková kulturní centra, ale i přísnějšími nároky na tvůrce a producenty, vedou k tomu, že je čím dál těžší vyšetřit čas na budování dobrých osobních kontaktů, hlubší konzultace a vzájemného porozumění mezi všemi zúčastněnými partnery. Také tlak na to, aby bylo umění vnímáno pouze jako jeden z mnoha atraktivních produktů či akcí v rámci široké škály volnočasových aktivit, praktic-

ky znemožňuje kulturním pracovníkům vysvětlit a obhájit specifičnost uměleckých hodnot a uměleckého prožitku. V posledních letech proběhlo několik kolektivních kampaní v oblasti kultury, které měly za úkol znovu zviditelnit význam a hodnotu umění ve společnosti. Jednou z těchto akcí byla i kampaň „Mijn Dagelijkse Portie Kunst“ [Má denní dávka umění], se kterou přišla antverpská asociace AKO sdružující umělecké organizace. Vznikla rovněž publikace *Culture. The Substructure for a European Common* [Kultura. Základ Evropského veřejného prostoru] shrnující výsledky výzkumného projektu zkoumajícího hodnotu kultury, který zadaly vlámské podpůrné oborové kulturní instituce (včetně Vlámského divadelního institutu).

Výzvou pro dnešní tvůrce a producenty umění pro děti je nalézt rovnováhu mezi uměleckou inovací a aktuálností na jedné straně a schopností nabídnout dostatek „hitů“, aby se zviditelnilil a zajistili si příležitosti do budoucna, na straně druhé. Také se aktivně hledají nové, méně nákladné způsoby, jak uvést děti do kontaktu s uměním, a zajistit tak co nejvíce dětem příležitost seznámit se s kvalitním divadlem. V roce 2007 např. divadlo HETPALEIS spolu s Judith Nab vytvořilo divadelní instalaci *De grote reis* [Cesta kolem světa] ve speciálně upraveném autobuse. Reagovalo na absenci předškolních diváků tím, že autobus zajížděl přímo do mateřských škol. Instalace byla takto dosud představena již více než čtyřistakrát. Zvyšuje se i tlak na to, aby

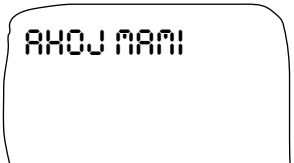


byla představení uváděna přímo ve školách (aby se ušetřily náklady na dopravu a pronájem sálů). Divadlo Laika rovněž nabízí dobrý příklad představení určených k prezentaci ve školních třídách, jako např. *Zetels Van Goud* [Zlaté židle] a *Het gevecht van De Vocht* [De Vochtova válka]. Druhá z inscenací vypráví příběh učitele, kterému je práce rok od roku větším břemenem a navíc se musí vyrovnat se sebevraždou jednoho ze svých žáků. Díky takto pojatému tématu se inscenaci daří vyvolat v divácích ve třídě pocit, že se poznávají ve fiktivním příběhu. Tvůrci jsou bezpochyby schopni zhostit se výzvy představení ve školních třídách, zároveň je ovšem velmi důležité, aby děti a mládež také zažily atmosféru v divadelním sále, aby se v co největší míře odbouraly možné bariéry stojící v cestě jejich budoucí samostatné návštěvě divadla.

2.2 UMĚNÍ DĚTEM PŘINÁŠÍ DLOUHÁ ŘADA AKTÉRŮ

První setkání mladého diváka s uměním zprostředkovává a podporuje celá řada jednotlivců a organizací. Každý z nich hraje důležitou roli a může přispět k tomu, že se mladý divák naučí docenit divadlo, anebo právě naopak, že se již v raném věku zatvrdí a usoudí, že divadlo není nic pro něj. Během našich skupinových diskusí jsme si tyto aktéry vymezili následovně: tvůrci a producenti, aktéři na poli umělecké výchovy, dramaturgové kulturních zařízení, školy, učitelé a školitelé pedagogů, rodiče, média a také různé úrovně samosprávy. V této kapitole se zaměříme na roli dramaturgů a pedagogů.

Program pro dramaturgy
Každý z výše uvedených je jistě důležitým článkem řetězu, dramaturg však zaujímá klíčovou pozici jakožto spojnice, most mezi tvůrci na jedné straně a školou nebo rodiči a jejich dětmi na straně druhé. Síť kulturních center je přitom nesmírně rozrůzněná. Některá mají zasvěcené a svému úkolu oddané dramaturgy, zatímco jinde dramaturgický plán pořadů pro děti a mládež rozvíjejí polovičatě nebo tuto vizi zcela postrádají. Během našich skupinových diskusí jsme sestavili „ideální profil“ dobrého dramaturga. Takový člověk musí umět sestavit program s jasnou vizí, která odráží jak přehled o umění, tak znalost mladého publika. Ta-



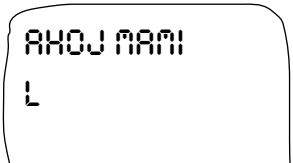
kový dramaturg nehledá zaručené trháky, ale naopak představení, kterému publikum teprve přijde na chuť, rozšíří mu obzor. Jinými slovy, neřídí se diváckou poptávkou, nýbrž musí mít odvahu vybrat silná, progresivní představení. Musí být schopen probudit zájem o umění, být víc misionář než funkcionář. Nezbytnou podmínkou je účast na představeních a navazování dialogu mezi rodiči, učiteli a dětmi. Díky osobní přítomnosti a přístupnosti se dramaturg setkává s dotazy návštěvníků, a může tak v případě potřeby zprostředkovat referenční rámec, aby divákovi usnadnil vnímání a interpretaci díla. Tvůrci a producenti scénických děl, s nimiž jsme mluvili, jednoznačně potvrdili, že v kulturních centrech, kde dlouhodobě působí silný dramaturg, se publikum naučilo jeho výběru důvěřovat a je mnohem otevřenější divácky náročnějšímu programu.

Co se týče škol, ideální dramaturg šije dramaturgický plán na míru jejich specifickým potřebám. To ovšem vyžaduje, aby dramaturg zástupce školy a pedagogy osobně znal a vybudoval si s nimi dlouhodobý vztah, aby si k nim sám našel cestu a nečekal s rukama v klíně, až pedagogové či vedení školy osloví jeho. Dramaturg musí vést a být průvodcem i pro celou řadu pedagogů, kteří se v oblasti umění nevyznají a neumí pro své žáky vybrat vhodné představení. To znamená, že dramaturg musí umět vybraný program nejenom uvést a zasadit do kontextu, ale také zprostředkovat

vhled do specifičnosti uměleckého jazyka díla, připravit diváka a navnadit ho, aby se otevřel, aby byl připraven objevit něco nového. Vstupenky na představení se často rezervují ještě dříve, než inscenace vznikne nebo se nazkouší, a dramaturg tedy nemůže garantovat, že se povede. Průměrná inscenace jistě nevyvolá bouři nadšení, ale se správným přístupem dramaturga nemusí divák odcházet uměleckým zážitkem zklamán.
Potíže nastávají, když se osoba zodpovědná za program sama v umění nevyzná a doslovně se řídí konkrétními požadavky pedagogů, kteří např. chtějí, aby hra měla téma, které se zrovna probírá ve škole (šikana!), nebo aby na scéně účinkoval určitý počet herců (hlavně žádné monology!) či zkrátka chtějí vidět naživo známé herce. Pokud se tak stane, dramaturg de facto rezignuje na svou roli prostředníka mezi uměním a mládeží. Dramaturg, který nemá vizi, se také často dopouští té chyby, že faktor kvality inscenace obětuje příznivější ceně.

Vliv učitelů

Právě tak jako existují velké rozdíly mezi dramaturgy, i mezi školami a pedagogy jsou nebetyčné rozdíly v tom, do jaké míry jsou schopni a ochotni včlenit umění do života školy. Učitel může pozitivně ovlivnit celé příští životní směřování mladého člověka, avšak pokud k němu přistupuje bez zájmu či ze špatné strany, může mu také před uměním takříkajíc zabouchnout dveře. Z diskusí s našimi partnery

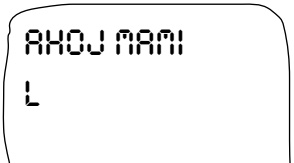


vyplynulo, že nejdůležitější vlastností učitele je otevřenost a schopnost probudit v žácích zájem. Učitelé obvykle nejsou odborníky na umění a ani jimi být nemusí – od toho jsou tu dramaturgové a tvůrci, profesionálové, kteří žáky uměním provedou a umělecký zážitek jim zasadí do souvislostí – učitelé však musí být svým žákům vzorem a k uměleckému zážitku je nasměrovat a vést.

Dramaturgové konstatují, že poptávka po klasickém divadle založeném na textu je na straně škol a pedagogů nadále vysoká, což má nevyhnutelně vliv na jejich výběr představení pro školy a vysílá jasný signál tvůrcům. Výše již byla řeč o žánrové hybridizaci tvorby pro děti a mládež: na jedné straně se hudební divadlo a tanec prosadily vedle tradičního divadla založeného na textu a divadla loutkového. Na druhou stranu pak stále více inscenací přesahuje tradiční žánrové hranice a sahá k užití hudby, vizuálních umění či multimédií. Pro dramaturgy často nebývá snadné školy přesvědčit, aby daly prostor této žánrově hybridní tvorbě. Poptávka po inscenacích, které kladou důraz na textovou složku, možná pramení z „tradiční“ představy o tom, jak „má vypadat divadlo. Roli zde jistě hraje i fakt, že ve středoškolských osnovách divadlo dosud spadá do hodin holandského jazyka a přistupuje se k němu tedy z pohledu literatury, nikoli z pohledu živého scénického umění. Diva-

dlo pro mládež prošlo za posledních dvacet let obrovským vývojem, a zatímco inscenace dnes už vypadají podstatně jinak než před dvaceti lety, učitelé jsou často stále titíž.

Vztah mezi tvůrci a školami je dvousečný. Na jednu stranu školy umožňují oslovit publikum tak široké a pestré, o jakém se tvůrcům v jiných oblastech může jen zdát; na druhou stranu je však divadelní zážitek vždy včleněn do kontextu školní výuky, což s sebou nese riziko, že ho právě ona výchovněvzdělávací „omáčka“ okolo docela přehluší. Návštěva divadelního představení v rámci školní výuky je často *povinná*, a navíc je nezřídka prezentována jako součást školních osnov, z níž si žák má odnést nějaké konkrétní ponaučení. Ideální by bylo se přeorientovat na přístup „dnes se nevyučuje, místo školy jdeme do divadla“. Mládež musí dostat možnost divadelní představení zažít a zpracovat po svém, aniž by ji někdo o prožitek ošidil tím, že na něj bude mermomocí roubovat výchovnou funkci, která je umění cizí. A právě zde je u školních představení kámen úrazu.

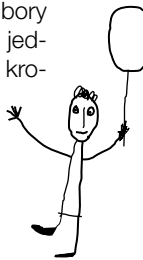


3. SPECIFIČNOST TVORBY PRO MLADÉ PUBLIKUM V KONTEXTU ŠIRŠÍ OBLASTI SCÉNICKÝCH UMĚNÍ

Inscenace scénických děl pro děti a mládež představují obecně nedílnou součást scénické tvorby. Producenti a produkční modely tak vykazují více podobností než rozdílů. V této kapitole bychom se nicméně chtěli blíže zabývat řadou rysů, které jsou pro oblast scénického umění pro mladé charakteristické a jedinečné.

3.1 MODEL „PRODUKČNÍHO DOMU“ („PRODUCTION HOUSE“) / STAGIONOVÝ SYSTÉM

Inscenace pro děti a mládež, stejně jako je tomu u ostatní scénické tvorby ve Vlámsku, produkují jednak soubory (které dostávají dotace na provoz nebo na projekty), jednak individuální tvůrci; dále pak divadelní domy, které kro-



mě tvorby inscenací rovněž uvádějí projekty jiných souborů a tvůrců. Je pozoruhodné, že vzájemný poměr mezi těmito složkami je u tvorby pro děti a mládež jiný než u ostatní scénické tvorby obecně. U scénické tvorby pro děti a mládež hrají „produkční domy“ jednoznačně ústřední roli, zatímco počet menších nezávislých producentů (souborů realizujících jednotlivé projekty či individuálních tvůrců) je proporčně mnohem menší.

Nejprve si však vysvětleme pojem „produkční dům“. Tímto pojmem se rozumí organizace, které produkují divadelní nebo taneční inscenace, nevystupují však jako společnost jednoho tvůrce nebo jednoho souboru. Namísto toho působí jako struktura, která angažuje a podporuje různé tvůrce po dobu práce na vývoji určitého projektu. Příkladem takových organizací jsou divadla jako HETPALEIS, BRONKS, KOPERGIETERY, Villanella a fABULEUS, ale také třeba společnost jako FroeFroe si bere pod křídla mladé tvůrce, kterým pomáhá se uplatnit na poli tvorby pro děti.

Skutečnost, že tyto struktury hrají v tvorbě pro děti tak dominantní roli, lze chápat následovně: program inscenací pro děti vytváří jiní dramaturgové a částečně i pro jiný okruh scén než tvorbu pro dospělé. Kromě toho tvorba pro děti a mládež různých věkových skupin vyžaduje zcela specifickou kvalifikaci. Tento okruh lidí a odborné znalosti se soustřeďují kolem již zavedených struktur v daném sektoru,

AHOJ MAMI
LE

mezi něž patří výše uvedené produkční domy. Jen relativně málo mladých tvůrců se samo rozhodne věnovat se tvorbě pro děti a mládež, což souvisí s tím, že v rané fázi tvorby se mladí absolventi většinou soustředí na vývoj vlastního uměleckého jazyka a témat; mladý umělec má zákonitě obavy, že pokud se bude příliš zaměřovat na cílové publikum mladých diváků, nebude moci rozvinout a uplatnit vlastní autorské umělecké vyjádření. Skutečnost, že se samo o sobě začne věnovat tvorbě pro mladé tak omezené množství autorů, souvisí také s tím, že se tvorba pro děti nevyučuje na vysokých školách uměleckého zaměření. Přitom si lze představit, že by každý adept divadla či tance během studia vytvořil vlastní projekt pro děti, např. pod vedením zkušeného tvůrce nebo produkčního domu. Umělecké školy také obvykle studentům zadávají seznam představení, která mají během školního roku vidět a která se následně společně probírají, nicméně tvorba pro děti a mládež se na takovém seznamu ocitá jen výjimečně nebo spíše vůbec. Iniciativa „přitáhnout“ mladé autory k tvorbě pro děti tudíž vychází primárně především od již zmiňovaných produkčních domů. Právě ony se navíc musí zhostit úkolu mladé autory do tvorby pro děti zasvětit.

Ústřední postavení, které zaujímá model produkčního domu v oblasti tvorby pro děti, má několik výhod stojících za zmínku. Tvůrci, kteří rozvíjejí své projekty na půdě ta-

kového produkčního domu, za sebou mají silnou podpůrnou strukturu, která nejenom usnadňuje všechny aspekty tvorby a produkce, ale zajišťuje i komerční stránku projektu. Jinými slovy, tvůrce nemusí investovat velké množství času a energie do toho, aby si jako menší nezávislý subjekt sestavil realizační tým. Zdá se tak, že tento způsob práce může hrát významnou roli v omezování tříštění zdrojů v segmentu tvorby pro děti a mládež. Předchozí analýza našeho komplexního výzkumu celé oblasti scénických umění[4] zaznamenala, že k dokončení inscenace je zapotřebí čím dál více koproducentů. Graf č. 2 ukazuje, že tento trend je přítomen i v umění pro děti, avšak v menší míře než v oblasti scénických umění celkově. K potvrzení správnosti hypotézy, že „model produkčního domu“ může sloužit jako nárazník proti tříštění zdrojů, je však nutný další výzkum. Pokud se ukáže, že je tomu opravdu tak, pak bychom o tomto modelu práce mohli uvažovat jako o obecném vzoru pro oblast scénického umění. Negativní dopad tříštění zdrojů koneckonců pociťují zejména nezávislí tvůrci, pro které je čím dál těžší tuto mozaiku pospojovat, aby vůbec mohli své projekty realizovat. Podpora tvůrčích laboratoří, uměleckých center a manažerských agentur je pestrá a široká, stále více je ale rozprostřena mezi řadu samostatných specializovaných organizací, což opět vyžaduje, aby tvůrce sám do velké míry hrál i roli koordinátora.

AHOJ MAMI

LE

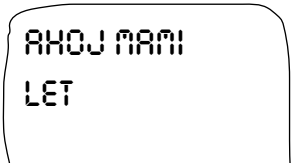
Je tedy model produkčního domu ideální? Jak kdy. Každý takový produkční dům má samozřejmě vlastní umělecký profil, který vyhovuje jedněm tvůrcům a jiným nikoli. I pokud určitý tvůrce dokáže krátkodobě pracovat v rámci produkčního domu, není nikdy jisté, že tato organizace podpoří každý další projekt či iniciativu, s níž přijde. Vyjednávání ohledně uměleckého profilu a vlastnictví inscenace se projevuje mimo jiné i v záležitostech jako je např. název. Tak kupříkladu zatímco představení, která v posledním desetiletí vytvořil Randi De Vlieghe pod křídly divadla fABULEUS, byla uváděna jako inscenace divadla fABULEUS, pod nimiž byl Randi De Vlieghe podepsán jako choreograf, před časem se začalo diskutovat o tom, pod jakou „hlavičkou" mají být inscenace uváděny. Nedávná inscenace *3 op 3* [3 na 3] tak již byla uvedena jako spolupráce divadla fABULEUS a Busy Rocks, přičemž Busy Rocks je seskupení sdružující choreografy Fabiána Barbu, Marisu Cabal a Tuura Marinuse. To, že produkční domy budují svůj umělecký profil, a to, že si vybírají, co a koho budou podporovat, není samo o sobě problém za předpokladu, že existuje dostatek organizací, které mohou plně zabezpečit individuální tvůrčí růst a podporu projektů mladých tvůrců. Sektoru tvorby pro děti by možná také prospělo, kdyby existovaly ještě tvůrčí laboratoře (případně jako zvláštní prostor v rámci exitujících struktur), kde by tvůrci mohli experimentovat, aniž by jejich hledání nutně muselo bezprostředně směřovat k tvorbě inscenace, což model produkčního domu neumožňuje.

Dále zde zůstává otázka vztahu institucí, které dostávají strukturální/stálou podporu (produkční domy a soubory) a souborů či společností, které se této stálé podpoře netěší, případně tvůrců, kteří působí jako solitéři. Již jsme zde zmiňovali specifika trhu s tvorbou pro mládež, kde je na tvůrce a producenty vyvíjen stále silnější finanční tlak ze strany partnerů a pořadatelů a kde jsou zároveň nízké honoráře. Možnosti koprodukce jsou navíc značně omezené (viz níže). Co když se tvůrce, který již není úplný nováček, rozhodne osamostatnit? Soubory jako např. Kabinet K a Compagnie Frieda si postupně vydobyly uznání a stala se z nich zavedená jména, nicméně bez podpůrných struktur jako KOPERGIETERY a FroeFroe stojí jejich snahy na vratkých základech. Tato část sektoru scénických umění tudíž vyžaduje zvýšenou pozornost ze strany kulturně-politických činitelů i oboru jako takového. (doprovodný graf č. 2 najdete na vnitřní straně obálky)

3.2 OSMÓZA

Propustnost hranic se potvrzuje

V roce 2009 přichází publikace *Pop-up!* s pojmem „osmózy“, který chce naznačit, že hranice okruhu představení pro děti a mládež a tvorby pro dospělé publikum je čím dál propustnější, a to jak z pohledu tvůrčí praxe, tak z pohle-



du pořádajících organizací. Analýza databáze scénických umění Vlámského divadelního institutu ukázala, že počet tvůrců činných v oblasti pořadů pro děti a mládež od roku 1993 výrazně stoupl. Pozoruhodný je zde fakt, že tento nárůst nepředstavují ani tolik tvůrci, kteří se věnují (téměř) výhradně tvorbě pro mladé publikum, ale ti, kteří tvorbu pro děti a mládež kombinují s jinými typy scénického umění. Zatímco v období let 1993–1997 se výhradně tvorbě pro děti a mládež věnovala třetina autorů působících v této oblasti, v letech 2001–2005 už to byla pouze čtvrtina. Tento vývoj se vysvětluje obecně větší mobilitou tvůrců působících v oblasti scénických umění. Stále méně a méně tvůrců buduje úzce zaměřenou kariéru spojenou s jediným působištěm. Místo toho dnes spolupracují na řadě různých projektů s různými strukturami a organizacemi. Tento fenomén pak vytváří podmínky pro model existence, kdy tvůrce rozvíjí projekty zaměřené na děti a mládež a souběžně pracuje na tvorbě pro dospělé. Na druhé straně je tento posun výsledkem aktivní politiky ze strany divadel zaměřených na tvorbu pro děti, která otevírá dveře tvůrcům z jiných oblastí divadla a snaží se je přilákat, aby se věnovali inscenaci pro mladého diváka.

Hranice tvorby pro děti a pro dospělé však nepřekračují jen tvůrci, ale i divadla a další producenti, ačkoli zde je tento trend pomalejší, jak ukazuje analýza údajů z roku 2009. U organizací se tato prostupnost projevuje až od období let 2001–2005. Pro období po roce 2005 jsme tuto znač-

ně náročnou analýzu dat neprováděli. Účastníci se v našich skupinových diskuzích shodli, že v daném období se tato osmóza organizací a tvůrců stala již zavedeným faktem a rozhodně není nikterak na ústupu.

Nápadné však je, že pohyb mezi oblastí tvorby pro děti a pro dospělé je v zásadě jednosměrný. Tvůrci a organizace působící v oblasti večerních pořadů pro dospělé se věnují zároveň tvorbě pro děti a mládež častěji nežli v opačném případě: tvůrci a organizace, které se specializují na mladé publikum, jen zřídka zároveň vytvářejí inscenace pro okruh dospělého publika.
Přestože je hranice mezi tvorbou pro děti a ostatní scénickou tvorbou prostupná a řada tvůrců úspěšně buduje kariéru v obou oblastech, stále zde přetrvává mnoho bariér. Jak již bylo zmíněno výše, ve Vlámsku je většina představení pro děti a mládež uváděna v kulturních centrech a ve školách, přičemž dramaturgové tvorby pro mládež obvykle nejsou dramaturgy večerního programu. Díky tomu pak herci a tvůrci, kteří se rozhodnou dočasně působit v jiném profesním okruhu, riskují, že „nebudou vidět“ a ztratí kontakty v oblasti tvorby pro dospělé, kde působili dříve. Také skutečnost, že řada profesionálů dosud považuje tvorbu pro děti za méně umělecky hodnotnou či významnou v rámci umělecké dráhy, znamená, že pro tvůrce může být riskantní část své kariéry věnovat inscenacím pro mladé publikum. Bariéry tedy spočívají v neprostupnosti profes-

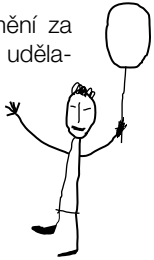
AHOJ MAMI
LET

ních sítí a v nerovném statusu tvorby pro děti a pro dospělé, ale také v tom, že tvorba pro děti má specifické požadavky na kvalifikaci tvůrců, aby dokázala oslovit různé věkové skupiny a poskytla jim intelektuální stimul adekvátní věku, aniž by jejich schopnost vnímání přeceňovala – ale zároveň aniž by ji podceňovala. Vzhledem k tomu, že vysokoškolské obory divadla a tance se výuce tvorby pro děti a mládež vesměs nevěnují, (mladí) tvůrci se musí tuto schopnost naučit či si tento cit vypěstovat až po studiu, takříkajíc za pochodu, což je často motivuje ke spojování se s jinými tvůrci či divadly.

Koprodukce s uměleckými a kulturními centry

Nápadným rysem produkční stránky scénické tvorby pro děti a mládež je, že umělecká centra (jejichž uměleckou činnost primárně dotuje Vlámský program podpory pro kulturu) na tomto poli téměř nehrají výraznější roli, zatímco kulturní centra (coby kulturní organizace na místní úrovni) často vystupují nejen jako pořadatel (venue), ale příležitostně také jako spolutvůrce a koproducent. Naopak v oblasti večerních programů jsou právě umělecká centra hlavním koproducentem (jmenujme příklady jako Kaaitheater v Bruselu, Vooruit v Ghentu, STUK v Lovani či Monty v Antverpách).

Provedli jsme sondu do databáze scénických umění za deset sezón v rozpětí let 2003–2013, abychom si uděla-



li představu, která umělecká centra působila jako hlavní producent či koproducent inscenací označovaných jako tvorba pro děti a mládež. Na předních místech se objevují Villanella (Antverpy), De Werf (Brugy) a Rataplan (Antverpy). Tato umělecká centra se v databázi objevují téměř každý rok jako (ko)producent tvorby pro děti. Villanella, jediné umělecké centrum, které se na tvorbu pro děti a mládež specializuje, podporuje celou řadu inscenací. Umělecké centrum De Werf kromě svých večerních pořadů každoročně také produkuje a uvádí poměrně dost inscenací pro děti a mládež. Totéž platí pro antverpský Rataplan. Také umělecké centrum STUK se za posledních deset let objevuje v databázi osmkrát jako koproducent pořadů pro děti a mládež. Tuto činnost rozvíjí tedy sice systematicky, ale v porovnání se svou celkovou produkcí ve značně omezené míře: na děti a mládež je za poslední tři sezóny zaměřena jedna inscenace z průměrného počtu třiceti ročně. Ve sledovaném desetiletém období pak ještě ghentská Victoria a Nieuwpoorttheater – která se později spojila v jedno umělecké centrum CAMPO – příležitostně produkují tvorbu pro mladé publikum a dále umělecká centra Monty a NONA a mezinárodní umělecké centrum deSingel, která se rovněž pravidelně objevují jako koproducenti pořadů pro děti.

V kontrastu k relativně omezené spoluúčasti uměleckých center na tvorbě pro děti a mládež vyniká role, kterou v této oblasti hraje řada kulturních a komunitních center.

AHOJ MAMI

LETI

Za posledních deset let je na předních místech třeba jmenovat kulturní centra měst Hasselt, Mechelen, Etterbeek, Sint-Niklaas, Genk, Wilrijk a antverpské čtvrti Kiel. Během sledovaného období se více než ve třech sezónách objevují jako (ko)producent tvorby pro děti. Celá řada kulturních center v menších městech rovněž (příležitostně) aktivně doprodukuje pořady pro děti a mládež. Kulturní Centrum Hasselt a kulturní centrum C-mine v Genku pak v rámci této skupiny vynikají, neboť v posledních letech podpořily dvanáct a šestnáct inscenací.
Další organizace, která stojí za zmínku, není přísně vzato kulturní ani komunitní centrum, nýbrž oblastní instituce – je jí Dommelhof v Neerpeltu. Dommelhof nejen pravidelně koprodukuje představení pro děti a mládež a poskytuje rezidenční programy pro tvůrce v dané oblasti, ale pořádá i festival TAKT zaměřený na mladé umělce, který nabízí vyrovnanou kombinaci tvorby pro mladé i dospělé publikum.
Abychom to shrnuli: kulturní centra nejsou obecně častými (ko)producenty scénických děl, pokud se však rozhodnou této role ujmout, děje se tak zejména nebo výhradně právě v oblasti tvorby pro děti.

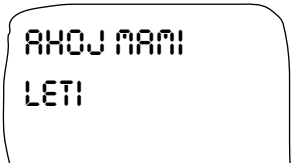
Několik kulturních center rovněž pořádá festivaly nebo akce zaměřené na tvorbu pro děti. Kulturní centrum Hasselt tak např. pořádá Krokusfestival, De Warande v Turnhoutu zase hostí festival Stormopkomst. Tyto festivaly, které se mohou spolehnout na dotaci podle zákona o podpoře umění (tzv.

Arts Decree), mohou vystupovat jako koproducent. Dalším příkladem je lovaňské kulturní centrum 30CC pořádající festival tvorby pro děti Rode Hond ve spolupráci s řadou uměleckých a kulturních institucí a organizací pro mládež činných v Lovani.

3.3 PROKLETÍ VĚKOVÝCH KATEGORIÍ

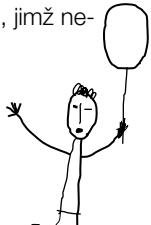
O „scénickém umění pro mladé diváky“ hovoříme proto, že tyto inscenace jsou určeny specifické věkové kategorii (na rozdíl od scénické tvorby nazývané „večerní pořady“ neboli tvorba pro dospělé). Základním principem věkových kategorií je vymezení věkových mantinelů. Děti s nižším věkem než je doporučeno, mohou být příliš mladé na to, aby byly schopny představení vnímat a pochopit. Kdokoli vyššího věku než je spodní limit, je vítán. V praxi se však stává, že rodiče s dětmi v dané věkové kategorii se zdráhají přivést i starší děti. Ještě vzácnější jsou pak dospělí, kteří na takové představení půjdou sami. Vymezení věkových kategorií je ve skutečnosti prokletím jak pro tvůrce, tak pro publikum.

Svěrací kazajka
Vzhledem k tomu, že komunikace s dramaturgem a potenciálním publikem probíhá dávno předtím, než je inscenace hotova, musí tvůrci vymezit věkovou kategorii před zapo-



četím tvůrčího procesu a jeho průběhem. To nebývá vždy snadné a často ani žádoucí, zejména když tvůrčí proces nabere ve výsledku jiný směr. Tvorba pro děti a mládež sice vyžaduje jistou znalost a zkušenost ohledně různých cílových skupin, neexistuje však žádný zaručený recept na to, jak udělat inscenaci pro děti od osmi let, od deseti let či mládež od šestnácti let a výše. Odpověď na otázku věkových kategorií z velké části přinese teprve hotová inscenace a její konfrontace s publikem.

Právě zde ale věk tak docela nerozhoduje. Jak výstižně píše ředitelka HETPALEIS Barbara Wyckmans ve svém textu v *Pop-up!*: „Znáte snad dva vrstevníky, kteří jsou navlas stejní? Mluvím z vlastní zkušenosti. Jsem z dvojčat, ale nenaučila jsem se jezdit na kole nebo plavat ve stejný den jako můj bratr, nesmála jsem se stejným vtipům jako on a jako malá jsem měla hrůzu z toho, že by mi mohl Ježíšek nadělit podobné hračky, jako dostával brácha. Copak je každé devítileté dítě zralé na představení *Wortel van Glas*? A ocení vynášenou inscenaci každý dospělý? Po asi padesáté diskusi se zaníceným pedagogem o tom, jak se na věkové kategorie klade zbytečný důraz, po padesáté debatě s uměnímilovným rodičem o tom, že nemáme jeho dceru nebo synka podceňovat, jen se závistí hledím na program antverpského městského divadla Toneelhuis. Nikde tam nestojí ‚představení je určeno divákům nad 30 let, bez partnera ale s dítětem‘, nebo ‚divákům nad 50 let, jimž ne-

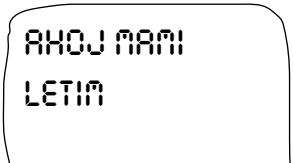


dávno zemřel otec a nyní je třeba vyklidit rodičovský dům‘.“

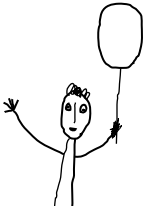
Umělkyně Manon Avermaete byla nedávno vystavena této zvláštní zkušenosti, když po letech tvorby pouličního divadla přišla s inscenací pro klasické divadelní jeviště. Pouliční představení nálepku nepotřebuje: děti, mládež i dospělí se mohou kdykoli zastavit a sledovat představení a zase jít dál. Podobnou zkušenost má Freek Mariën, který vystupoval v inscenaci „divadla přede dveřmi“. Kdokoli otevřel dveře svého domova a byl ochoten věnovat produkci svůj čas, byl odměněn divadelním představením bez ohledu na svůj věk.

Diváci, které se nám nedaří oslovit

Každý, kdo je vyššího věku, než je stanovena spodní hranice, je vítán – včetně starších dětí a dospělých. A přesto se tak nějak má za to, že představení je určeno pouze dětem předepsaného věku a že pro kohokoli staršího bude příliš „dětinské“ – a to navzdory neutuchajícím pokusům o alternativní věkové vymezení („od 7 do 77“, „divákům všech věkových kategorií“, „od 10 let věku a starším“…). Představení pro děti nejsou dětinská, nýbrž *přístupná*. Složité, konceptuálně zaměřené či mimořádně dlouhé inscenace nejsou pro malé děti, zároveň je ale řada dospělých, které takové představení také neoslovuje a to, co hledají, by naopak našli v tvorbě pro mládež: výtvarně pojaté inscenace plné překvapení, poezie, odzbrojující fantazie. Tyto iluzorní bariéry, které vymezení věkových kategorií vytváří, tedy



znamenají promarněnou šanci pro zralé publikum, jež hledá přístupné divadlo.
Navíc je zde i komerční dopad. Cena vstupenek se liší: děti nebo rodiny mají slevy, platí méně než samotný dospělý divák. Kdyby představení pro děti a mládež navštěvovaly nejrůznější věkové kategorie, mohlo by být cenově odstupňované i vstupné a mohlo by se na něm více vybrat.
V budoucnu by tento sektor jako celek mohl zapracovat na „osmóze představení scénických děl“. Výše jsme mluvili o prostupnosti mezi pořady pro děti a mládež a večerním programem neboli programem pro dospělé z hlediska tvůrců, organizací a pořadatelů. Zatím však zdaleka nepozorujeme srovnatelnou prostupnost u představení samotných – tedy u představení pro školy, rodiny a pro dospělé. Inscenace původně určené pro mládež by se mohly uvádět i večer pro dospělé publikum, a naopak přístupná „večerní představení“ by mohla být uváděna přes den pro školy a rodiny. Druhá možnost by si patrně vyžádala jisté investice a revize (např. zkrácení u delších inscenací), nicméně představení by tak mohlo oslovit další početné publikum. Tento typ „osmózy“ nicméně předpokládá překonání bariér mezi jednotlivými diváckými okruhy a také to, aby dramaturgové, tvůrci i soubory měli přehled o dění nejen ve svém úzkém okruhu.

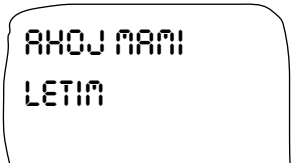


4. MEZINÁRODNÍ PERSPEKTIVA

Podobně jako oblast scénických umění ve Vlámsku, i tvorba pro děti a mládež se internacionalizuje. Inscenace vznikají ve spolupráci se zahraničními partnery, jsou uváděny za hranicemi a fungující modely z jiných zemí mohou být inspirativní pro domácí tvůrce. Kromě toho zahraniční inscenátoři a organizace hostují u nás a rovněž prezentují svou tvorbu prostřednictvím tvůrčích výměn. V následujících odstavcích tyto tendence ve stručnosti shrneme.

Za hranice

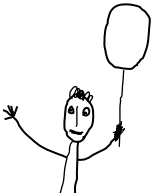
Různé organizace vytvářejí inscenace ve spolupráci se zahraničními partnery. Motivace takové spolupráce se různí. Především jsou zde důvody umělecké. Tvůrci uzavírají partnerství s konkrétními spolupracovníky nebo organizacemi a někdy je ideálním uměleckým partnerem pro daný projekt někdo ze zahraničí. Podnětné nicméně může být také hledání zahraničního působiště, kde tvůrce může svou vizi či inscenaci konfrontovat s jiným kontextem. V prostředí jiné země může inscenace otevřít jiný dialog nebo diskusi než doma, otevírá jiné otázky, např. jako divadlo KOPERGIETERY se svou inscenací *The (im)possible friendship between Augustijn and Stef* [(Ne)možnost přátelství Augustina a Stefa]. Zatímco ve Vlámsku představení nevzbudilo prakticky



žádné debaty, v zahraničí se hodně diskutovalo o způsobu, jakým je na scéně ztvárněn sedmiletý Augustin, který zde často s pětatřicetiletým spoluhráčem Stefem vystupuje ve spodním prádle. Takové rozdíly v divácké recepci jsou pro tvůrce jistě dobrým podnětem a příležitostí nahlédnout vlastní práci z jiné perspektivy.

V rozhodnutí spolupracovat se zahraničními partnery hraje roli i komerční motivace. Koprodukce je cestou jak zajistit potřebné prostředky k vytvoření inscenace. Řada tvůrců a producentů nicméně upozorňuje na to, že rozvíjet taková partnerství na dlouhodobé bázi není jednoduché. Závisí často na konkrétních osobních vazbách, a pokud dojde k personálním obměnám, možnost další spolupráce nezřídka zaniká.

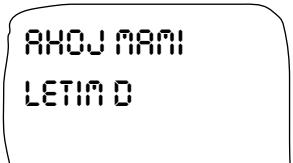
Třetí motivace se týká specifických modelů tvorby a produkce, které fungují jinde, zatímco doma nejsou dostupné. Spojení se zahraničním partnerem tak může pomoci získat konkrétní odborné znalosti a schopnosti. V Rakousku a Německu tak např. mají *Tanzhaüser*: střediska taneční tvorby, která vytvářejí a produkují představení pro dospělé i pro děti. Nabízí se zde tedy možnosti uvádění tvorby pro děti i ostatní tvorby pod jednou střechou. K tomu lze dodat, že i vlámská scénická umění pro děti a mládež si vyvinula unikátní metody, které jsou v zahraničí vysoce ceněné, např. zapojení dětí do *vzniku* scénického díla. Vysoká



úroveň a profesionalita, s níž jsou děti do tvůrčího procesu zapojovány jako spolutvůrci, se zdá být jedinečná.

Organizace se nejen účastní mezinárodních koprodukcí, inscenace jsou rovněž uváděny na zahraničních turné. Analýza údajů uvedená v grafu č. 3 (viz vnitřní strana obálky) ukazuje, že v období let 2001 až 2013, byla zhruba jedna ze tří vlámských inscenací pro děti a mládež rovněž uvedena v zahraničí. Co se týče vlámské scénické tvorby celkově, toto číslo je asi o 5 až 10 % vyšší. Databáze Vlámského divadelního institutu ukazuje, že vrchol v počtu vlámských inscenací uváděných v zahraničí nastal v roce 2008 (celkem 500 uvedení) a od té doby klesal na něco kolem 200 zahraničních uvedení v roce 2013. Přestože se jedná o citelný pokles, není jednoduché vyvodit z těchto čísel jednoznačné závěry.

Aniž bychom tedy vyvozovali jednoznačné závěry, rýsují se zde možná vysvětlení. Jedním z faktorů poklesu zahraničních uvedení mezi lety 2008 a 2013 se jeví dočasné zmrazení či zablokování dotací vlámské vlády na zahraniční aktivity. Soubory a organizace žádaly o vlámské dotace zejména na pokrytí cestovních nákladů, ubytování a dopravy. Organizace, které dostávají od vlámské vlády nižší strukturální podporu než 300 000 euro ročně, mohou žádat o jednorázové granty na cestovní náklady, ubytování a dopravu pro zahraniční aktivity. Tyto dotace však byly v období od

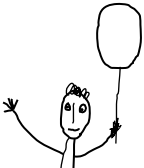


května 2010 do května 2011 zmrazeny v důsledku finanční a hospodářské krize a také proto, že se očekávala změna předpisů v oblasti mezinárodního financování a zahraniční spolupráce. Díky tomu bylo v letech 2010 a 2011 v rozpočtu podstatně méně peněz než doposud. Velkou část nákladů na zahraniční turné tvoří ovšem právě cestovní náklady, ubytování a doprava. Mnoho hostitelských zemí očekává, že tyto náklady ponese hostující organizace či inscenace. Pro řadu z nich ztráta dotací na cesty, ubytování a dopravu tudíž znamenala útlum zahraničních aktivit.

Také to, kde jsou vlámské inscenace uváděny v zahraničí, ukazuje, do jaké míry jsou zahraniční aktivity určované finančními omezeními. Většina inscenací je uváděna v západní Evropě. Jižní a východní Evropa jsou cílem jen zřídka a na sever se víceméně jezdí nejdále do Dánska. Zde je třeba ovšem říci, že je pozoruhodně těžké proniknout i do Valonska, francouzsky mluvícího regionu Belgie. Valonsko pro vlámské umělce zůstává těžko přístupnou „cizinou“, přestože pro soubor z Bruselu není o nic dražší vystupovat v Lutychu než třeba v Ostende (pokud není třeba překládat text inscenace).

Hostující soubory

„Internacionalizace“ znamená nejen mezinárodní spolupráci a „vývoz“ inscenací do zahraničí, ale i schopnost přitáhnout kvalitní tvorbu ze zahraničí na domácí scény. Ve



Vlámsku zahraniční tvorbu pro děti a mládež představuje pouze malý okruh divadel a festivalů. Širší rozhled si tradičně zachovávají festivaly jako Krokusfestival a Stormopkomst a rovněž divadlo mladého diváka BRONKS pořádá mezinárodní divadelní přehlídku *Export/Import*. V programu BRONKS a HETPALEIS každoročně účinkuje několik nizozemských souborů. Účinkování zahraničních souborů představuje nejen příležitost pro vlámské publikum vidět výjimečné scénické počiny, ale přínosem je přirozeně i pro divadelní profesionály. V hlavním městě Bruselu navíc oslovuje i zdejší mezinárodní komunitu.

Vyvinout program s účastí mezinárodních hostů přitom není vůbec samozřejmost. Rozhodnutí dívat se dál než jen k hranicím vlastní země s sebou nese velkou investici, časovou i finanční. Zkoordinovat program se zahraniční účastí je navíc velký oříšek zvlášť pro festivaly, které se konají třeba jen týden nebo pár týdnů v roce. Inscenace, která vás zajímá, zkrátka nemusí být dostupná právě v ten týden, kdy se koná váš festival. Aby vztahy se zahraničními partnery skutečně fungovaly, musí být spolupráce vzájemná a zahrnovat reciproční výměnu tvůrců a inscenací.

AHOJ MAMI

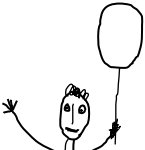
LETIM D

5. ZÁVĚR: VÝHLED DO BUDOUCNA

Závěrem bychom rádi shrnuli nejdůležitější poznatky týkající se tendencí či charakteristických rysů tvorby pro děti a mládež, které mají dopad na budoucí rozvoj scénických umění pro mladé publikum.

Výraznou devizou této oblasti tvorby je fakt, že nesmírně citlivě reaguje na změny společenského klimatu. Publikum tvorby pro děti a mládež je široké a nesmírně pestré, což je způsobeno společenským vývojem a narůstající kulturní diverzitou obyvatelstva, která se velice rychle odráží i v mediálním světě a v tvorbě samotné. Jedná se tedy o nesmírně dynamicky se rozvíjející pole, které na změny kolem nás reaguje nejen hledáním praktických řešení, ale především vývojem uměleckých prostředků.

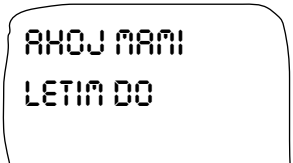
Právě šíře a členitost pole, v rámci něhož tvůrci a producenti působí, vyžaduje ostražitost. Tvůrci a soubory dotovaní státem zde působí vedle komerčního sektoru, a navíc zde hrají stále větší roli různé subjekty z oblasti umělecké výchovy, které se věnují i dalším uměleckým disciplinám. To vše v situaci, kdy i partneři tvůrců či souborů, kteří jejich tvorbu zprostředkovávají publiku, se nacházejí pod sílícím tlakem. Již několik let musí školy dodržovat maximální část-



ku školních výdajů. Kulturní centra rovněž pocítila dopad ekonomické krize na městské a obecní rozpočty. Počínaje rokem 2014 je kulturní politika každé obce pouze součástí celkového plánu a rozpočtu obce, což znamená, že již není rozvíjena samostatně jako zvláštní oddělená položka. A z toho vyplývá, že musíme být zvláště aktivní, abychom zajistili, že síť kulturních center po celém Vlámsku bude i nadále nabízet kvalitní uměleckou tvorbu. Právě tato síť kulturních center hraje nesmírně důležitou roli v rozvoji scénických umění pro děti a mládež, v první řadě jako pořadatel. Kulturní centra nabízejí mladým divákům a jejich rodinám program pro volný čas a zároveň vytvářejí nabídku představení pro školy. Několik kulturních center rovněž pořádá festivaly pro děti a mládež s širokým záběrem, často v době jarních či podzimních prázdnin. Zároveň řada kulturních center hraje roli (ko)producenta, a to zejména v oblasti tvorby pro děti a mládež.

Tvorba pro děti je specifická i tím, že zde hraje roli dlouhá řada aktérů, kteří nějakým způsobem přinášejí a zprostředkovávají inscenaci divákovi – školy, pedagogové, rodiče, dramaturgové, tvůrci, média… Pokud má vše zdárně fungovat, je třeba s každým článkem tohoto řetězce pracovat promyšleně.

Specifikum producentů a tvůrců scénických děl pro děti v oblasti státem dotované tvorby je ústřední role tzv. „pro-

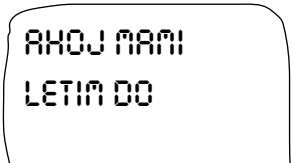


dukčního domu“ (stagionový systém). To se týká organizací, které fungují jako producent divadla či tance, avšak nemají vlastní stálý soubor nebo tvůrce, namísto toho slouží jako organizační struktura, v rámci níž se střídají soubory či tvůrci, kteří jsou angažováni a podporováni v tvorbě určitého projektu od A do Z. Tyto struktury se zdají být dobrým nárazníkem proti tříštění zdrojů, jehož jsme svědky v oblasti scénických umění obecně, kde rostoucí počet samostatně pracujících tvůrců stále obtížněji hledá potřebné finance a podporu k tvorbě inscenace. Soustředění zdrojů a zároveň odborných dovedností a know how v rámci určité organizace znamená pro mladého tvůrce příležitost profesně růst a tvořit v dobrých podmínkách. Na druhou stranu se ovšem můžeme ptát, do jaké míry právě význam těchto organizací ukazuje, že tvůrci pracující individuálně nebo soubory pracující na jednotlivých projektech mají značně malý manipulační prostor. Potenciálních koproducentů je zde nedostatek a současně honoráře v oblasti tvorby pro děti a mládež jsou extrémně nízké, takže je velice těžké obstát jako „nezávislý hráč“. Jistě je to otázka, která si zaslouží naši pozornost v budoucích výzkumech, ale zaslouží si i pozornost vlády v přípravě relevantních rozhodnutí.

V posledním desetiletí jsme zaznamenali zvýšený průnik mezi okruhem divadla pro mladé diváky a pro dospělé. Hranice je propustná: stále více a více tvůrců a producentů divadla pro dospělé si nachází cestu k mládeži či k odpo-

ledním představením. Na druhou stranu tuto propustnost jen velmi zřídka pozorujeme u jednotlivých představení – velice málo z nich se hraje odpoledne i večer pro diváky různých věkových skupin. Věkové kategorie uvedené v programu, jak se zdá, vymezují nejen spodní věkový limit (což je jejich účelem), ale i „horní limit“. Není to promarněná příležitost jen v tom smyslu, že řada inscenací pro mládež má potenciál přitáhnout široké publikum, ale i v ryze komerčním významu. Prorazit do večerního programu znamená i finanční zisk vzhledem k tomu, že vstupné pro dospělého na večerní program je vyšší než odpolední dětská či rodinná vstupenka. Opačným směrem se zatím vydal jen málokdo. Přitom řada inscenací původně nezamýšlená pro děti a mládež by mohla mladé publikum oslovit a na školách se stát hitem.

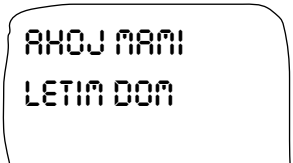
Inscenace pro děti a mládež si pozvolna našly cestu do zahraničí, kde se s úspěchem uvádějí, nicméně pro většinu společností a souborů silná a dlouhodobá mezinárodní spolupráce stále zdaleka není samozřejmostí. Pro soubory, které vyjíždějí do zahraničí či se snaží navázat zahraniční partnerství, musí existovat jednorázová podpora vlámské vlády. Výměnou zkušeností a tím, že jednají společně, se organizace sdružené kolem scénické tvorby pro děti a mládež snaží navzájem podporovat a posilovat.



Delphine Hesters je výzkumná pracovnice a vedoucí sekce scénických umění Vlámského institutu umění (Flanders Arts Institute).
Analýza údajů z databáze: Bart Magnus
Odborné konzultace: Nikol Wellens, Joris Janssens, Sofie Joye, Delphine Hesters

ZVLÁŠTNÍ PODĚKOVÁNÍ PATŘÍ VŠEM ÚČASTNÍKŮM SKUPINOVÝCH DISKUSÍ:

Dirk De Lathauwer (fABULEUS), Marc Maillard (FroeFroe), Johan De Smet (KOPERGIETERY), Barbara Wyckmans (HETPALEIS), Karolien Akkermans (CC Genk a spolupředsedkyně Youth Colleague Group LOCUS), Marij De Nys and Veerle Kerckhoven (BRONKS), Timme Afschrift (scénografie, světelný design), Elsemieke Scholte (d e t h e a t e r ma k e r), Tina Heylen (Compagnie Frieda), Manon Avermaete (umělkyně), Veerle Boesmans (CC Zwaneberg, Heist-op-den-berg), Freek Mariën (De Nietjesfabriek), Ugo Dehaes (choreograf), Joke Laureyns (Kabinet K), Veerle Mans (de Werf, Bruges), Pascal Lervant (De Groenplaats, de Werf, Bruges), Paul Verrept (designer, publisher, author and illustrator), Vincent Van den Bossche (fABULEUS), Katrien Daniels (CC Nova, Wetteren), Paul Neefs (CC De Werft, Geel), Mieke Versyp (Laika), Karolien Derwael (klein verzet), Martin Baarda (HETPALEIS), Cien Schelkens (HETPALEIS), Evelien Alles (FroeFroe), Hanneke Reiziger (HETPALEIS), Françoise Tiebout (4Hoog), Marieke De Munck (4Hoog, Bougievzw e.a.), Iris Bouche (choreografka, Královská konservatoř, Antverpy), Iris Verhoeyen (De Ambrassade), Els De Bodt (Het Theaterfestival), Arlette Van Overtvelt (Luxemburg), Sarah Rombouts (Stormopkomst), Piet Forger (Vitamine C), Wouter Van Looy (hudební divadlo Transparant a Zonzo Compagnie), Kristof Van den Broeck

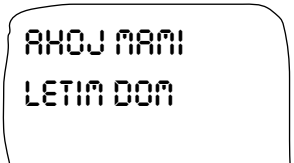


(Nat Gras), Herwig Onghena (Studio Orka), Gerhard Verfaillie (Krokusfestival, ccha), Tom Rummens (HETPALEIS), Nele Roels (KOPERGIETERY), Hans Lenders (CC Casino, Houthalen-Helchteren), Jo Roets (Laika).

Tento text je součástí publikace *Perspective: Young audiences* [Úhel pohledu: Mladé publikum], kterou vydal Vlámský institut umění. Publikace je zdarma ke stažení v angličtině: http://performingartsflanders.be/en/over-vti/publicaties/perspective-young-audiences

O VLÁMSKÉM INSTITUTU UMĚNÍ (FLANDERS ARTS INSTITUTE – KUNSTENPUNT)

Vlámský institut umění je organizace, která má za úkol podporovat výtvarné umění, hudbu a scénická umění ve Vlámsku. Vznikl sloučením BAM – Vlámského institutu pro výtvarná, audiovizuální a multimediální umění, Vlámského centra pro hudbu a VTi – Vlámského divadelního institutu. Podporuje a podněcuje rozvoj jednotlivých uměleckých oborů a příslušných vládních programů a rovněž podporuje veřejnou debatu o roli umění ve společnosti. Vlámský institut umění se věnuje studiu oblasti umění, podpoře umělecké praxe tvůrců a organizací, shromažďuje a šíří informace a poznatky o a pro umění ve Vlámsku, podporuje kulturní debatu a přijímání opatření na politické úrovni, zprostředkovává dlouhodobé mezinárodní vztahy a výměnné programy. Vlámský institut umění zviditelňuje a šíří povědomí o vlámském umění a kulturním dědictví i v zahraničí, a to prostřednictvím mezinárodní spolupráce, komunikace a výměn.



(ENDNOTES)

1 Základní jednotkou databáze scénického umění jsou *inscenace* (*productions*) z oblasti dotovaného scénického umění. Na základě letáků, programů, programových brožur a další dokumentace, kterou divadla a soubory zasílají Vlámskému institutu umění (VTi), pak naši zaměstnanci zapisují každodenně údaje do tabulky, kde se zaznamenává název inscenace, autoři, umělecké profese a obsazení, producenti a koproducenti, žánr inscenace, datum a místo konání premiéry, sezóna a případné zahraniční uvedení. Pojem „oblast dotovaného umění" je interpretován značně volně. Databáze zahrnuje nejen inscenace, které jsou dotovány přímo ze Zákona o umění – Arts Decree (a sice v rámci podpory strukturální/stálé či podpory jednotlivých projektů), ale také inscenace, které vznikly v partnerství s dotovanými subjekty (m. j. festivaly, uměleckými centry, divadelními soubory či společnostmi, pracovišti či organizacemi věnujícími se umělecké a uměleckospolečenské výchově). Pokud vzniknou pochybnosti o správnosti některých údajů, jsou tvůrci či producenti požádáni, aby dodali doplňující informace. Na konci každé sezóny pak mají příležitost údaje v databázi opravit.

Tento text chce nabídnout vhled do několika charakteristických rysů sektoru umění pro děti a v přípravné fázi bylo tedy třeba z celkové databáze scénických umění vyselek-

tovat inscenace zaměřené na děti a mládež. Tento výběr byl proveden pomocí žánrových označení, která pracovníci VTi přidělují jednotlivým inscenacím na základě informací tvůrců. Za léta vedení databáze se vžilo několik žánrových označení, které umožňují inscenaci zařadit do oblasti tvorby pro děti v širším smyslu. To se týká nejen označení jako divadlo pro děti a mládež, divadlo mladých, dětské divadlo, dětská opera a tanec, ale také celé řady termínů označujících různé formy loutkového divadla (loutková hra, divadlo loutek a objektů, loutkové divadlo…) až po žánry jako pohádka či smyslové divadlo (sensory theatre). Tyto žánrové nálepky – a všechny inscenace, které označují – jsme tedy shrnuli do jedné kolonky „tvorby pro děti a mládež“. Pokud v tomto textu mluvíme o sektoru tvorby pro děti a mládež, odkazujeme právě k této skupině inscenací. Inscenace mohou nést několik žánrových označení. Kromě označení „divadlo pro mládež“ může jedna inscenace nést další označení jako např. „multimédia“ a „on-site“. Takto definovaná inscenace bude tudíž spadat nejen do kolonky „pro děti a mládež“, ale také do kolonky „divadlo“ a „další disciplíny“.

Často je zařazení určitého označení do určité kolonky jednoznačné (např. taneční představení pro děti jednoznačně spadá do kolonky „pro děti a mládež“ a do kolonky „tanec“), někdy je však zařazení diskutabilní. Loutkové divadlo je např. zpravidla určeno dětem, ale není tomu tak vždy. Totéž se týká označení jako např. smyslové divadlo, které

AHOJ MAMI
LETIM DOMU

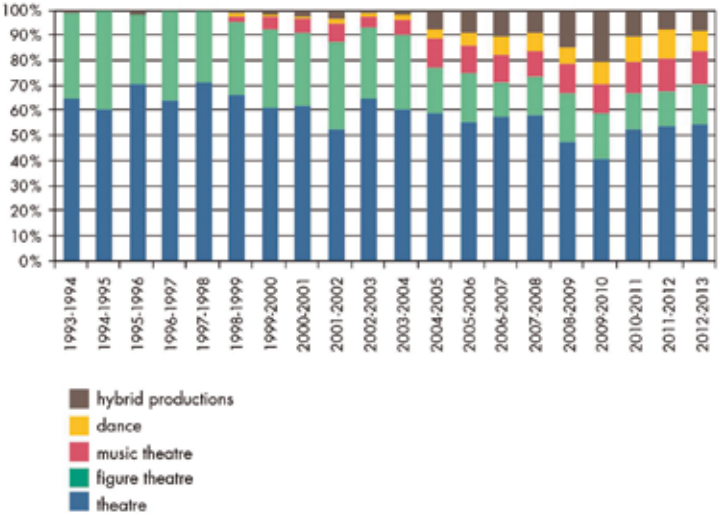
většinou označuje inscenace zaměřené na smyslovou zkušenost určené předškolním dětem, avšak dá se vztáhnout i na zážitková představení pro dospělé. V naší analýze jsme se rozhodli zařadit do kolonky „pro děti a mládež“ i představení, která nesou tato diskutabilní označení.

2 Z programové brožury *Ergens Hier,* Inne Goris & základní škola Vier Winden, Kunstenfestivaldesarts 2013.

3 De Mont, Lotte. *#theater #jeugd #multimedia. Het multimediale jeugdtheater in Vlaanderen seizoen 2012–2013. [#theatre #youth #multimedia: Multimedia youth theatre in Flanders season 2012–2013.]* Diplomová práce. Antwerp: University of Antwerp, 2013.

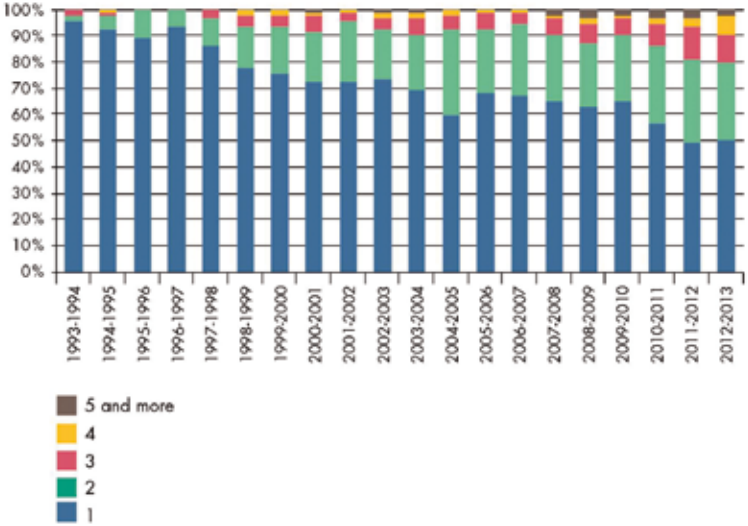
4 Janssens, Joris (ed.). *Ins and outs. A field analysis of the performing arts in Flanders.* Brussels: VTi, 2012.

Graf č. 1. Zastoupení žánrů scénického umění pro mladé publikum, 1993–2013



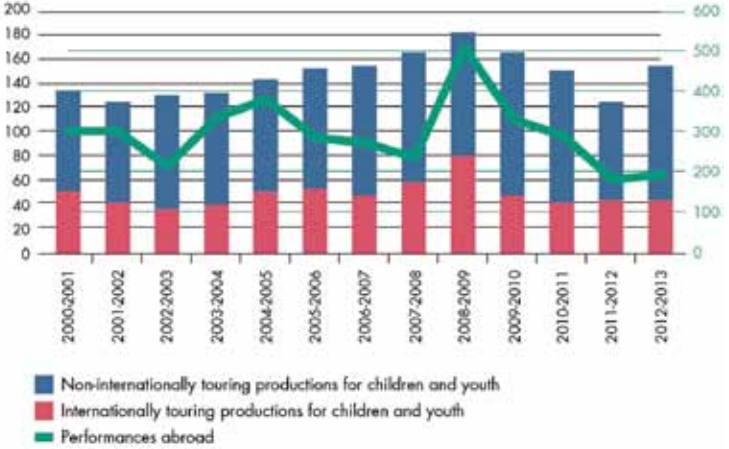
Graf č. 1 znázorňuje vývoj žánrových označení připisovaných představením pro mladé diváky v rozmezí let 1993 a 2013. Zatímco v roce 1993 se jednalo téměř výhradně o „čisté“ (na textu založené) divadlo a loutkové divadlo, v roce 2013 činily tyto dva žánry 70 % nabídky. Počínaje sezónou 1998–1999 začaly nabývat na významu nejprve hudební divadlo a dále taneční představení, velký podíl zde však mají i produkce spojující různé žánry – tedy „žánrové hybridy“. Ty v sobě mohou spojovat jiné žánry scénických umění, ale také mohou představovat kombinaci scénických umění s hudbou, videem či dalšími uměleckými disciplinami.

Graf č. 2. Počet (spolu-)producentů na jednu inscenaci pro mladého diváka, 1993–2013



Graf č. 2 ukazuje, že v roce 1993 téměř všechna představení pro mládež realizoval pouze jeden tvůrce/producent. V roce 2007 bylo takových představení stále ještě 70 %, zatímco v sezóně 2012–2013 je to již pouze 50 % inscenací. V této sezóně se na jedné inscenaci podílely v 30 % dvě organizace, v 10 % tři organizace a ve zbylých 10 % čtyři a více organizací (koproducentů). Nárůst koprodukční praxe v oblasti scénického umění jako celku, který popisujeme v Ins and outs. A field analysis of the performing arts in Flanders [Zevrubná analýza praxe scénických umění ve Vlámsku], pozorujeme i v tvorbě pro děti a mládež. Zde se však tento fenomén projevuje v omezenější míře. Z celkového počtu všech inscenací polovinu realizuje jediný tvůrce/producent. Poměr počtu koproducentů v druhé polovině je však u ostatních scénických děl obecně (tedy nejen pro mládež) podle databáze Vlámského divadelního ústavu rozdělen jinak. 25 % realizují dva subjekty, 20 % tři až pět organizací a 5 % více než pět organizací.

Graf č. 3. Zahraniční hostování inscenací pro mladé publikum, 2001–2013



Graf č. 3 znázorňuje dva typy údajů. Svislé sloupce ukazují celkový počet inscenací pro děti a mládež podle toho, zda byly či nebyly uváděny v zahraničí. Červená část sloupce ukazuje počet inscenací za každou sezónu, které byly uvedeny v zahraničí; modrá označuje inscenace, které byly uváděny pouze na území Belgie (nikoli jen ve Vlámsku). Na 25 až 35 % inscenací pro mladé diváky bylo jednou nebo vícekrát uvedeno v zahraničí, s vrcholy v letech 2000–2001 (38 %) a 2008–2009 (43 %). Zhruba jedna ze tří inscenací byla tedy uváděna v zahraničí.

Zelená křivka nahoře vykazuje větší výkyvy. Ukazuje celkový počet zahraničních uvedení všech inscenací pro děti a mládež. V sezóně 2004–2005 vykazuje vrchol téměř 400 uvedení a další vrchol nastává v sezóně 2008–2009 – více než 500 uvedení, poté se počet snižuje na 200 v sezóně 2012–2013.

AHOJ MAMI

LETIM DOMU

Tento text je součástí publikace Perspective: Young audiences [Úhel pohledu: Mladé publikum], kterou vydal Vlámský institut umění.
Publikace je zdarma ke stažení v angličtině: http://performingartsflanders.be/en/over-vti/publicaties/perspective-young-audiences

This text is part of the publication Perspective: Young audiences by Flanders Arts Institute.
This publication can be downloaded for free: http://performingartsflanders.be/en/over-vti/publicaties/perspective-young-audiences

Vychází s laskavým svolením autorky Delphine Hesters a vydavatele Flanders Arts Institute

Editor: Pavel Štorek

Překlad: AZ Translation
Korektury: Lucie Faulerová

Grafická úprava: Egon Tobiáš