
Potenciál tance
v kulturní politice



Lucie Hayashi

The Potential of Dance in Cultural Politics

Abstract: The study deals with the position of dance within the Czech cultural policy. It maps the economic development of the field and its infrastructure over the last 30 years, as well as the legislative framework and the way state subsidies are distributed. It analyses the issue of the subsidy system in the field of dance, summarises the pressing problems of the performing arts and the threats of underfunding the field. At the same time, it shows the potential of the movement arts in the creative industries sector and the return on investment in the development of individuals' creative abilities. The author draws mainly on her own experience and observation of the state of the field through her practice in state, established and non-profit organizations in the field of theatre and dance, but also on the findings of partial research in the field of dance management

and cultural policy and the conclusions of numerous industry debates.

Keywords: culture policy, dance, performing arts, creative industry, economics, public support, grant system, arts management

1 Mobilizace tance

Spolu s tím, jak se blíží konec platnosti dokumentu „Státní kulturní politika na léta 2015–2020“ (s výhledem do roku 2025) jakožto jediného legislativního zaštitění kultury, k němuž se upínají naděje všech subjektů, zvyšuje se tep jednotlivých uměleckých oborů. Z letargie se konečně probouzí také obor zdánlivě nesamostatný, v rozmáchlých gestech snaživých činitelů spíše opomíjený, přehazovaný jako horký brambor: tanec. Instituce, která právně téměř neexistuje. Někdy skryt pod divadlem, jindy pod hudbou, souhrnně pod scénickým či múzickým uměním, folklórními tradicemi či nehmotným dědictvím, společenským děním, jindy v boji o samostatnost sdružený s podobnými sirotky. Nikdy však sám o sobě.

Tanečníci si z velké části vlastním přičiněním vydobyli už historicky kredit poslušných němých dřičů.¹ Neschopni vlastní oborové revoluce krčí se stále pouze pod křídly mocnějších ochránců, a tak u nás dosud neexistuje jediný samostatný taneční subjekt zřizovaný státní správou. Několik nepočetných baletů v rámci vícesouborových krajských divadel živoří, zatímco zbytek oboru je na volné noze (mnohdy na obou).² Nejprestižnější ceny pro tanečnický uděluje Herecká asociace, dvě nadšeně založené profesní taneční organizace bojují v novém miléniu o vlastní existenci. Taneční výchova se na rozdíl od hudební a výtvarné ve škole neučí, základní umělecké školy nejsou povinny mít taneční obor. Taneční konzervatoře se sdružují s gymnázii, Katedra tance pražské AMU musí hrát part podle dirigentské hůlky hudební fakulty, i když slovo „taneční“ již získala do názvu. V Brně můžete taneční umění studovat pouze pod zástěrkou muzikálu nebo pohybové výchovy či fyzického divadla. Obor taneční produkce prozatím neexistuje, veřejnoprávní média nevysílají žádný pravidelný pořad o tanečním umění.

A přesto obor za třicet let možnosti svobodného rozvoje tance udělal mnoho zásadních kroků pro své fungování. Vytvořil pevné základy dosavadní infrastruktury, rozvinul opomíjené žánry, bořil železnou oponu, doháněl vývoj a pokrok, profesionalizoval se, diferencoval, nabíral sebevědomí. Podpořil zahraniční spolupráci, vychoval řadu osobností na poli interpretace, pedagogiky, choreografie i teorie a produkce. V mnoha případech postupoval metodou pokusů a omylů, hnací silou všech hlavních hráčů byla vždy vášně pro obor a vidina možné změny.

¹ O historické situaci českého tance pojednává například článek Ladislava Beneše „Ekonomická a organizační náročnost zřízení, provozu a udržení škol uměleckého tance“. *Živá hudba*. 2020, roč. 11, s. 192–213, nebo Karolína Bulínová v kapitole „Sociální a ekonomické postavení členů baletních souborů v Praze do roku 1945: Nemožno jest slušně žít!“ v knize *Profese tanečnicka*. Praha: NAMU, 2013, s. 47–114.

² O jejich situaci psala například Daniela Zilvarová v kapitole „Svoboda na volné noze versus jistota v angažmá? Sonda do života tanečníků v 21. století v Čechách“ v knize *Profese tanečnicka*. Praha: NAMU, 2013, s. 169–185.

Ruku v ruce s generační obměnou pionýrů, kteří před třiceti lety rvali sousto z pomyslného krajíce možností a příležitostí, svítá nyní pro tanec nová naděje. Naděje vytvořit něco víc než ohraničené ostrůvky barikád jednotlivých pionýrů, snaha vytvořit strategii podpory oboru v ekonomické i společenské rovině. Definovat znovu své cíle a úmysly i kroky k jejich naplnění. Přestat nazývat každý nový trend jinak a vidět, že vlastně všichni chceme totéž. Taneční obor přistoupil k pro něj zásadnímu kroku – analyzovat své slabé a silné stránky a postavit se čelem k vývoji funkční strategie.

Cílem tohoto článku je shrnout dosud diskutovaná aktuální témata, potřeby i vize oboru. Simulovat odrazový můstek pro skok dál a výš, a to nikoliv skok několika jednotlivců či sólistů, ale celého týmu, něco jako přesun základního tábora do vyšší nadmořské výšky.

2 Třicet let od revoluce – stopy tance

Jedinečnost tance

Umělecký tanec není jen součástí divadla. Jako jevištní umění se sice odehrává na scéně, oproti činohernímu, alternativnímu, loutkovému nebo i hudebnímu divadlu je však tanec specifický několika prvky. Je to dílo živého umění a prezentace, jehož tvorba nevzniká na základě textové předlohy. Žádná taneční inscenace tedy nemůže existovat ve formě scénáře, je „zapsána“ do fyzicky přítomných těl tanečníků. Tito musí vykazovat skvělou technickou připravenost, excelenci a dispozice, které jsou dosažitelné pouze dlouholetým tréninkem (samotný talent nestačí). Zároveň však jsou plně závislé na fyzické kondici interpretů, která s přibývajícím věkem klesá. Taneční interpreti jsou srovnatelní s vrcholovými atlety, jejichž první kariéra začíná s obdobím dospělosti a končí přibližně po dvaceti letech. Poté se musí přeorientovat na kariéru druhou, tedy fungovat v příbuzných oborech tvorby, pedagogiky, produkce apod. Zároveň se musí umělci pravidelně starat o svůj „nástroj“, tedy tělesnou schránku. Jedná se o jedno ze zdravotně nejrizikovějších povolání.³ Pravidelné kvalitní tréninky, ale také rekondice a rehabilitace jsou naprostou nutností pro správné fungování tanečního organismu. Tyto služby jsou v Česku stále ještě podceňované, mnohdy nesprávně srovnávané s finančními nároky jiných oborů.

Druhým zásadním faktorem je, že současná taneční tvorba musí vznikat jediné kontaktem s tanečníky, vyžaduje tedy větší časový, prostorový i personální rámec nežli vznik dramatu. A to mnohdy několikrát vyšší. Stálým problémem oboru je nedostatečné zázemí pro zkoušky, nedostatek prostor a vyhovujících tanečních sálů. Také doplňující složky tanečního představení mnohdy hrají zásadní roli – tím, že se jedná primárně o vizuální vjem, jsou například výtvarná složka a light design stěžejním konceptem každé inscenace.

³ Stupeň 4 podle Národní soustavy povolání [online]. NSP [cit. 10. 11. 2021]. Dostupné z: <https://www.nsp.cz/jednotka-prace/tanecnik-solista>.

Navzdory zdánlivým překážkám v sobě ale taneční umění skrývá obrovský potenciál. Jeho velkou výhodou je jazyková bezbariérovost a primárně estetický zážitek. I proto vykazují mnohé krajské soubory nejvyšší návštěvnost právě na tanečních přestaveních. Důvodem, proč stejnou návštěvnost nevykazuje i současný tanec mimo příspěvkové organizace, jsou právě amatérské podmínky, v nichž přebývá: malá prestiž klubových scén na okrajích Prahy, mnohdy vybudovaných z bývalých industriálních budov, nedostatek financí na marketing a popularizaci. Celému oboru chybí produkce a jednotná koncepce.

Neziskový sektor je nucen pracovat především projektově, za podpory dotací, jejichž výše vylučuje možnost zaměstnávat. Stagnuje tak sociální zajištění tanečníků a podíl státu na jejich následné rekvalifikaci apod. Díky síle v neziskových organizacích je ale obor velmi svobodný, flexibilní a tvůrčí – a v tom je skryt ohromný potenciál rozvoje nejen oboru samotného, ale kultury vůbec. Osobnosti, které se na této scéně aktivně pohybují, jsou přirozenými strategy, manažery a lobbisty, jejich potenciál pro kreativní obory je nedocenitelný. Neustálé podceňování a podfinancování neziskových organizací má za následek kostnatění monopolistických struktur.

Cesta, kterou tanec ušel

Po roce 1989 zaznamenalo taneční umění zásadní proměny. Baletní soubory zpravidla vícesouborových kamenných divadel si zachovaly institucionální a provozní kontinuitu, nicméně prošly významnou redukcí počtu tanečníků, naopak pestřejší je poměr národnostního zastoupení.⁴ Velkým nedostatkem je personální zajištění manažerských funkcí v souborech, na pozicích dramaturgů, tajemníků, baletních mistrů apod. Funkce šéfů a ředitelů baletu postupně ovládly osobnosti porevolučního boomu a nastavily nové dramaturgické směřování. Všechna divadla se snaží mít v repertoáru klasická díla, celovečerní narativní balety, linii pro dětského diváka a inscenace ze současné světové tvorby. Kružek po kružku inovují také své marketingové strategie a práci s publikem. Stále ještě nevyužívají plně svůj potenciál a mnohdy musí kličkovat v tradičně nastavených systémech, snahy jsou však viditelné. Začínají se také konečně otevírat oboru současného českého tance a přesahových disciplín, zvou si mladé choreografy a nebojí se inovací.

Na začátku 90. let tomu tak ale ještě zdaleka nebylo. A tak si obor současného tance prošel svým velkým obrozením a svobodou tvorby, které v mnoha případech vycházely zespodu. Na rozdíl od jiných oborů totiž taneční žánr v době postmoderny zažívá v celém světě velký rozpad tradičních hodnot, odmítá dosavadní definice a terminologie, znovu vymezuje vztah k tělu jako svému nástroji.⁵ Novodobí pionýři současných trendů

⁴ Lucie Hayashi. „Japonci v českém baletu – novodobá migrace a integrace umělců v evropském prostoru“. *Český lid*. 2018, roč. 105, s. 260 [cit. 15. 10. 2021]. Dostupné z: <http://dx.doi.org/10.21104/CL.2018.3.01>.

⁵ Andrea Opavská. *Český současný tanec v devadesátých letech 20. století*. Disertační práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta, 2015, s. 132.

rezignovali v mnoha případech na střední taneční školství, neboť čtyři z pěti tanečních konzervatoří (kromě nově vznikající konzervatoře Duncan Centre) odmítly inovovat své postupy a implementovat současný tanec do svých osnov. Současný tanec tak vyvěral z poloamatérských aktivit předrevolučního scénického tance a odkazu české taneční moderny.⁶ Postupně se profesionalizoval a ustálil v aktivitách různých uskupení. Neměl však mnoho příležitostí k institucionalizaci a teprve s otevřením dotačních programů MKČR se začal bít o státní podporu, značně omezenou. Institucionální i profesní zaštitění současného tance stále chybělo, a tak si profesionální tanečníci zvykli i nadále pracovat v amatérských podmínkách, žádající dotace mnohdy jen na doplňující složky konkrétních inscenací, nikdy však na vlastní zaměstnanost. Z toho důvodu vznikla pomyslná propast a bariéra mezi klasickými soubory příspěvkových organizací a neziskovým sektorem současného tance. Každý z nich totiž řešil jiné problémy, hájil jiné priority a postupy a často se vymezoval vůči ostatním. Neustálé podfinancování oboru nepřispělo k smírným debatám, naopak podnítilo bojovné snahy různých skupin a komunit o vlastní prvenství a jedinečnost.

Přesto vzniklo v této době mnoho dnešních stakeholderů, organizací, které do značné míry určovaly trendy české taneční scény. Nejvýznamnější z nich je Tanec Praha, festival prezentující zahraniční tvorbu a postupně organizace provozující Ponec – první divadlo pro tanec v Praze. Ten postupně přidával další projekty posilující český tanec na různých úrovních: zorganizoval přehlídku českého současného tance Česká taneční platforma, stál u zrodu profesní organizace Vize tance a projektu Tanec školám, dnes lobuje za Dům tance jakožto společný produkční prostor pro tanec v Praze. V začátcích pomohly tanci i další alternativní divadla jako Archa, Alfred ve Dvoře nebo experimentální prostor NoD Roxy. V roce 1997 vznikl nový časopis *Taneční zóna* akcentující současný tanec. S novým tisíciletím zanikla redakce dlouho vydávaných *Tanečních listů* kvůli nedostatečné grantové podpoře, na což reagovala mladá generace sdružením se kolem prvního internetového odborného magazínu *Taneční aktuality*. Profilovaly se multižánrové, interdisciplinární a mezioborové festivaly, mezi nimiž našly postupně uplatnění i pantomima, nonverbální a fyzické divadlo (např. 4 + 4 dny v pohybu, Malá inventura, Za dveřmi, Nultý bod, Mimefest). Posledních deset let pak patřilo především růstu nových prostor pro tanec – prim mezi nimi hrálo studio Alta v Holešovicích. To se z původní zkušebny přeměněné v divadlo stalo kulturním hubem, místem setkávání mladé tvůrčí generace, místem, kde se uskutečnila řada oborových setkání, nových idejí, workshopů a experimentů. Z důvodu zvýšení nájmu však bylo studio bohužel nuceno přemístit své působišťe po deseti letech činnosti do nového prostoru pražské Invalidovny. Holešovice se ale staly i místem dalších nových kulturních stánků: Jatka 78, La Fabrika, DOX. Všechny postupně jakožto centra

⁶ Zuzana Smugalová. *Vývoj českého neprofesionálního tance 1945–1968*. Diplomová práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta, 2007, s. 15.

současného umění začlenily do své strategie propojení současných divadelních, nonverbálních, tanečních i cirkusových žánrů s výtvarnými či hudebními trendy. Taneční tvorbu významně podporuje Centrum choreografického rozvoje SE.S.TA, které kromě pořádání seminářů, workshopů, stáží, uměleckých rezidencí a dalších podpůrných programů také bojuje za navrácení tance do kurikula povinné školní docházky. Vznikla řada nových nezávislých souborů, mnoho z nich se drží na scéně již desítky let a vykazuje úspěchy v Čechách i zahraničí. Produkce a tvorba projektů jsou svázány s rostoucí mobilitou umělců nejen v rámci turné (distribuce a prezentace projektu), ale i ve fázi přípravy a tvorby.

Taneční vzdělávací systém v ČR má své zázemí především v síti základních uměleckých škol, neboť právě z kvalitních volnočasových aktivit se rodí většina budoucích profesionálů. V minulém režimu hojně podporovaný lidový tanec rozvíjí dnes své četné aktivity především na amatérském poli (vyjma jediného profesionálního souboru lidového tance Ondráš). Existuje pět konzervatorií s tanečním zaměřením (nikoli však s obory nového cirkusu a nonverbálního divadla), absolventi se dále mohou vzdělávat v akademickém prostředí HAMU, JAMU, FF MU Brno a Etnologickém ústavu AV ČR. Na vysokoškolské úrovni chybí obor taneční produkce, a tak se této oblasti věnují mnohdy choreografové sami, ti šťastnější za pomoci studovaných produkčních z oblasti divadla, hudby či filmu.

Tanec v legislativě

Dějiny tance v kulturní politice nemůžeme sledovat dříve než vznik české kulturní politiky jako takové. Kulturní politika se formovala již od založení samostatného státu, ale historicky první ministerstvo, které mělo uměleckou tvorbu začleněnou do svého názvu, vzniklo v roce 1948 přejmenováním Ministerstva školství a osvěty na Ministerstvo školství, věd a umění.⁷ Teprve v roce 1953 vzniká samostatné Ministerstvo kultury (historicky první v Evropě), jen aby bylo hned v roce 1956 opět sloučeno s resortem školství.⁸ Československo však nemělo samostatný koncept kulturní politiky, a proto je prvenství v Evropě mnohdy přisuzováno Francii.⁹ Tehdy bylo vysoké umění uzákoněno jako esenciální pro všechny vrstvy společenské třídy, nikoli pouze elitu. „Rovný přístup ke kultuře je pilířem demokracie. Přístupnost kulturních statků všem občanům, bez ohledu na jejich společenský status, majetkové postavení a prostorovou určenost je nezadatelným právem občana a prvotním předpokladem jeho životního úspěchu.“¹⁰

⁷ Zákon č. 233/1948 Sb., zákon o názvu ministerstva informací a ministerstva školství a osvěty, jakož i příslušných pověření.

⁸ Vládní nařízení č. 77/1953 Sb.

⁹ Eliška Štindlová. *Taneční umění v kulturní politice České republiky*. Diplomová práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta, 2013, s. 8.

¹⁰ Jiří Patočka. *Kulturní politika, ekonomika a hmotná kultura*. Praha: Oeconomica, 2011, s. 18.

Inspirací pro český systém byl i nastupující ministr Francois Mitterand. Jeho koncepce „Kulturní demokracie“ apelovala na provozování umění co nejširší skupinou Francouzů, díky čemuž se dostaly uměnovědy i do rámcové školní výuky. „Kulturní demokracie totiž chápe umění pouze jako část univerza kultury, chápe se ho spíše z antropologických než z estetických pozic. Pěstování umění, na pasivní i aktivní úrovni, amatérsky či profesionálně, považuje za nedílnou součást občanské společnosti.“¹¹

Od roku 1957 existoval Zákon o divadelní činnosti (divadelní zákon), který dostál změn v roce 1978¹². V roce 1989¹³ byly novelou zrušeny nejvíce omezující pasáže a provozování divadla bylo otevřeno i soukromému a vznikajícímu neziskovému sektoru. V roce 1995¹⁴ byl divadelní zákon zrušen úplně. Až do roku 2006, kdy byl přijat zákon o některých druzích podpory kultury (č. 203/2006 Sb.), tak panovalo určité legislativní vakuum. Od roku 1992 byla nicméně vyhlašována grantová podpora dotačních programů MK pro občanská sdružení, okresy a obce, změna rozpočtových pravidel v roce 1996 pak umožnila i podporu fyzických a právnických osob (o.p.s., s.r.o. apod.).¹⁵

Prvním krokem k tvorbě demokratické kulturní politiky byla v roce 1996 tzv. „Bílá kniha“ Pavla Tigrida (1917–2013), která v mnohém čerpala z výzkumu Katedry kulturologie FF UK „Vztah státu ke kultuře“, rozebírala funkční systémy kulturní politiky v zahraničí a rekapitulovala čtyři modely kulturní politiky: stát jako ulehčovatel, patron, architekt nebo konstruktér. Obsahovala řadu doporučení (odklon státu od řízení kultury k modelu rad, jako je například Arts Council, transformace národních institucí aj.) Tigridovi nástupci na postu ministra kultury Martin Stropnický a Pavel Dostál také mají velký podíl na vzniku finální verze, která vešla v roce 2001 ve čtyřletou platnost jako listina s názvem „Kulturní politika v ČR“.¹⁶ Zde najdeme i zmínky o tanci. A to z pohledu dnešních debat celkem zásadní: „V souvislosti s tanečním uměním se zde setkáváme s připravovanou reformou důchodového pojištění, dokument zmiňuje i eventualitu zprostředkování rekvalifikačních kurzů [...] O tanci se zde hovoří ještě v jiném kontextu, a sice v rámci jeho začlenění do oblasti tradiční lidové kultury, jejímž zachováním v podobě archivace, digitalizace etc. byl touto koncepcí pověřen Ústav lidové kultury ve Strážnici“.¹⁷

¹¹ Mario Kubaš. „Jak zatřást stromem vysoké kultury“. *Lidové noviny*. 26. 9. 2009, roč. 22, č. 226, s. 28.

¹² Předpis č. 33/1978 Sb., zákon České národní rady o divadelní činnosti.

¹³ Zákon č. 122/1989 Sb.

¹⁴ Předpisem č. 237/1995.

¹⁵ Bohumil Nekolný – Jiří Srstka – David Kašpar – Petr Prokop – Jiří Sulženko – Michal Lázňovský – Jiří Pokorný. *Kontext provozování divadla v ČR*. Praha: AMU, 2018. Produkce a management divadla v ČR, s. 40.

¹⁶ Ministerstvo kultury ČR. *Kulturní politika. Národní ústav lidové kultury*. [online]. 2011 [cit. 12. 12. 2021]. Dostupné z: nulk.cz/filex/kestazeni/kulturni_politika.pdf.

¹⁷ Eliška Štindlová. *Taneční umění v kulturní politice České republiky*. Diplomová práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta, 2013, s. 17.

Významným strategickým dokumentem je pak pro tanec „Koncepce účinnější podpory umění na léta 2007–2013“, usnesení vlády ČR ze dne 31. 5. 2006 č. 676, a „Státní kulturní politika na léta 2009–2014“, usnesení vlády ČR ze dne 19. 11. 2008 č. 1452¹⁸, včetně aktualizace na léta 2013 a 2014, s výhledem na léta 2015 až 2020 (usnesení vlády ČR ze dne 15. 3. 2015 č. 266). Tyto již uvažují o spolupráci ČR s EU, zvažují potenciál kulturních a kreativních průmyslů. Zde se poprvé setkáváme s dotačním programem nazvaným „Tanec, pohybové a nonverbální divadlo“ pod oblastí profesionálního umění. Opět narážíme na nesamostatnost oboru jako takového a na program spojující žánry, které „přepadly“ přes okraj činoherní tradice. Evropské dokumenty pamatují na tanec také v nařízeních o ochraně nehmotného kulturního dědictví a zápisech organizace UNESCO. Oblasti podpory profesionálního umění pak byly upraveny ještě dokumenty „Plán implementace Státní kulturní politiky na léta 2015–2020“, usnesení vlády ČR ze dne 3. 2. 2016, a „Koncepce podpory umění v ČR na léta 2015–2020“, usnesení vlády ČR ze dne 7. 12. 2015 č. 1009.

Bohužel se jednotlivé koncepce neopírají o žádný legislativní rámec, neexistoval finanční dopad na státní rozpočet garantovaný Ministerstvem financí. Vláda nemá za úkol kulturní politiku schválit, ale pouze „brát na vědomí“, není tedy pro zřizovatele závazná. Na to naráží také kontrola NKÚ, které analyzovala splnění pouze třetiny vytyčených cílů minulé kulturní politiky.¹⁹

Prostředí trpí také tím, že nemá kontinuitu napříč politickými změnami. Zatímco v EU plánují na sedmileté období, v ČR se s každou změnou politické garnitury změní také ministr kultury a jeho kabinet i priority. Nemožnost víceletého financování je neustále diskutovaným tématem, neboť brzdí koncepční rozvoj potřebných subjektů.

Role státu ve financování kultury

Financování tance nelze pojednat bez pozastavení nad financováním kultury jako takové. Jak přiznávají Tomanová a Kašpárek: „Umění a kultura v České republice nestojí zdaleka ve středu zájmu veřejné správy a jsou stále chápány spíše jako přítěž veřejným rozpočtům než jako investice stimulující růst a blahobyt.“²⁰

Veřejná správa totiž souvisí s trendy široké veřejnosti, a tudíž i politické moci, které vykazují v poslední době spíše stagnující nezájem o kulturní aktivity, a tento žebříček hodnot se posléze odráží také na míře investic do kulturního sektoru.²¹ Problémem jsou

¹⁸ Ministerstvo kultury. Státní politika ČR 2009–2014.

¹⁹ Kontrolní akce Nejvyššího kontrolního úřadu č. 114/10: Peněžní prostředky státního rozpočtu určené na podporu kulturních aktivit z rozpočtové kapitoly Ministerstva kultury [online]. *Věstník NKÚ, kontrolní závěry*. Praha: NKÚ, 2014 [cit. 11. 11. 2021]. Dostupné z: <http://www.nku.cz/kon-zavery/K14010.pdf>.

²⁰ Jaroslava Tomanová – Ondřej Kašpárek. „Sociální dopady kultury a umění“. In: Bohumil Nekolný a kol. *Paradigmata moderní kulturní politiky*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2014, s.40–41.

²¹ *Tamtéž*, s. 41.

rovněž nejednotná analytická data, kvůli kterým je téměř nemožné kvantifikovat veřejné zdroje. Samotné NIPOS (Národní informační a poradenské středisko pro kulturu) vydává dva dokumenty: jsou to „Statistika kultury ČR“ (tzv. modré sešity) a analýza „Satelitní účet kultury“, v nichž ale postupuje nekompatibilně terminologicky i v oblasti sledovaných subjektů. Institut umění – Divadelní ústav přinesl analýzu „Mapování kulturních a kreativních průmyslů v ČR“.²²

„Povědomí o tom, že umění a kultura nejsou žebráci stojící s nataženou rukou, prosící o pár grošů na přežití, je v ČR stále poměrně málo rozšířené,“²³ říká Martin Cikánek a apeluje na hodnocení ekonomických faktorů kultury a umění a jejich pozice v tržních mechanismech.

V průběhu 80. let 20. století zažíval boom výzkum ekonomiky a prosperity tržního hospodářství. Jako příklad byly uváděny ekonomické velmoci jako USA nebo Japonsko, přestože se jejich systémy správy značně lišily. Z těchto let pochází také výzkum modelů financování kultury státem a ruku v ruce s tím i advokacie návratnosti investic do vzdělání, výzkumu, vědy a kultury. Již v kontextu vzniku „Bílé knihy“ se diskutuje o tom, jakou roli by měl český stát hrát na poli financování kultury: do češtiny přeloženo jako role „patrona, ulehčovatele, architekta nebo konstruktéra“. Před revolucí byl poslední model v naší zemi nejrelevantnější, kultura byla přímo řízena státem. Dnes ve většině států střední Evropy převažuje většinou role patrona, tedy přímá podpora umění a kultury, ale nikoli podle trendů vládoucí strany, ale nepřímou prostřednictvím uměleckých rad, tzv. „prodlouženou rukou“, kdy o konkrétní podpoře rozhodují přímo kulturní činitelé.

Právě nezávislost na politické příslušnosti činitelů je jednou z potřeb stálého, kontinuálního a systematického financování kultury státem. Cikánek s ohledem na ekonomické postavení kultury poznamenává, že „procesy v oblasti umění a kultury jsou složité a dlouhodobé a v žádném případě se nevážou na horizont jednoho volebního období a nelze je tímto způsobem nastavovat“.²⁴ Bohumil Nekolný hlasitě poukazuje na to, že „už od 90. let dochází ke komunikační bariéře mezi politickým a kulturním systémem. A to jak na úrovni státu, tak na úrovni samosprávy, především radnic. Konflikty nejsou jen ekonomické povahy, plynoucí z podfinancování kulturních aktivit, ale vyplývají spíše z ne vždy šťastného zasahování do specifických problémů zvláště v oblasti živého umění. Což se nejčastěji projevuje v personální politice, kdy střídání politických reprezentací s sebou přináší i neodolatelné nutkání zasahovat do obsazování míst ředitelů, uměleckých šéfů, šéfdirectů atd. Podstatné je, že toto pnutí v poslední dekádě nastolilo relativizaci

²² Eva Žáková a kol. *Mapování kulturních a kreativních průmyslů*. Sv. 1. a 2. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2015, 2016.

²³ Martin Cikánek. „Umění a kultura v ekonomických souvislostech“. In: Bohumil Nekolný a kol. *Paradigmata moderní kulturní politiky*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2014, s. 74.

²⁴ *Tamtéž*, s. 75

kulturních hodnot a významu umění. Krystalicky čistým nositelem této negativní ideologie je pak teze, že provozování živého umění je rovnomocné provozu pečení rohlíků. Do současnosti přetrvává bezelstná nekompetentnost naší politické reprezentace ve vztahu k problémům kulturního systému²⁵

Kultura a umění ve snaze o argumentaci usilují o měření ekonomických dopadů a přínosů investic. Na světě existuje mnoho příslušných metod, které jsou často využívány kulturními institucemi i manažery. Jejich použití i úskalí shrnuje ve svém článku Tereza Raabová, která však také v závěru přiznává, že „pokud chceme zdůraznit neekonomické a sociální přínosy kulturní organizace pro region, jeví se jako vhodnější speciální metody šité přímo na míru kulturnímu sektoru. Tyto metody se však stále rozvíjejí a kulturní organizace je dosud příliš nevyužívají“²⁶. Právě neekonomické dopady a hodnoty kultury jsou však pro tvorbu strategií implementace kulturní politiky tvrdým oříškem – nejdou totiž spočítat.²⁷

Kreativita vpřed

Od počátku 21. století hodnota kreativity na společenském žebříčku závratně stoupá. Po dvaceti letech se začíná mluvit také o rostoucích dopadech na ekonomické faktory a kreativní průmysl vykazuje sílící poptávku po absolventech humanitních oborů. Svědčí o tom i směřování OECD (Organizace pro hospodářskou spolupráci a rozvoj), která se ve svém testování a měření výsledků vzdělávání začala zaměřovat také na kreativitu dětí. Klade větší důraz na osobnostní kompetence dětí, tzv. soft skills, schopnost spolupráce, prezentace a argumentace – nejen na sumu znalostí, které dnes lze nalézt na internetu.

V souvislosti s posílením pozice kulturních a kreativních průmyslů v EU se nicméně v posledních letech opravdu kultuře povedlo odůvodnit nárok na svou existenci ekonomickým potenciálem a „kreativitou jí vlastní přinést přidanou hodnotu tržnímu hospodářství, podnikovému řízení, národnímu marketingu. Umělci zahráli držitelům moci na správnou notu, když vyčíslili, jak mohou být do budoucna právě oni ekonomice prospěšní. Dokladem je podpis memoranda o spolupráci mezi ministrem kultury a ministrem obchodu ČR a zelená pro kulturní kreativní průmysl napříč Evropou“²⁸

Kulturu ale nelze podporovat jen proto, že je to ekonomicky výhodné. Má svou hodnotu a kvalitu v potenciálu tvůrců a umělců, v dopadu na společnost a komunitu, v kvalitě života. Výskyt originality, kreativity, jedinečného autorství (někdy i geniality) je

²⁵ Bohumil Nekolný a kol. *Kontext provozování divadla*. Praha: NAMU, 2019, s. 45.

²⁶ Tereza Raabová. „Metody měření ekonomických dopadů kultury“. In: Bohumil Nekolný a kol. *Paradigma moderní kulturní politiky*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2014, s. 93.

²⁷ Dave O'Brien. *Kulturní politika. Management, hodnota a modernita v kreativních průmyslech*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2015, s. 12–13.

²⁸ Lucie Hayashi. „Kultura se stébela chytá“ [online]. *Taneční aktuality.cz*. [cit. 15. 10. 2021]. Dostupné z: <https://www.tanečníaktuality.cz/sloupky/kultura-se-stebela-chyta>.

skutečně cenným a poměrně vzácným statkem tvořícím rovnocennou stranu trojúhelníku věda–vzdělání–kultura. Podfinancování jedné z nich znamená snížení efektivity celého systému.

Co se bohužel stále nedaří, je odůvodnění kultivace společnosti jako takové. Nutnost umění a kultury jako základního znaku vyspělé civilizace, která netráví veškerý svůj čas pouze shromažďováním kapitálu, ale věří v kvalitu života. V potřebu vštěpovat vyšší hodnoty našim potomkům, učit je rozlišovat kvalitu od kvantity, zážitek od výsledku. Dokladem je pořád ve vzduchu visící nedokončený most mezi ministerstvy školství a kultury – kýžené memorandum o spolupráci. Dvě instituce natolik si blízké, že v jiných zemích sdílí společný orgán, jsou v Čechách odděleny nepropustnou barikádou.²⁹

Tento stav dokládají také úvodní povzdechy z konference „Kreativní města vzdělávají uměním“ Marianny Sršňové, zakladatelky Společnosti pro kreativní vzdělávání, která akci iniciovala. „V České republice je velmi náročné dosáhnout průniku mezi dvěma vládními sektory, ministerstvem kultury a ministerstvem školství. Rozhodli jsme se proto soustředit se na změnu systému zezdola – od škol směrem nahoru, ke zřizovatelům. Propojit oblasti kultury a vzdělávání na úrovni komunální politiky je úkolem snazším a máme mnoho inspirativních příkladů ze zahraničních měst.“³⁰

Financování tance

Taneční síť v ČR je velmi rozvětvená a různorodá. Z hlediska financování ji dělíme na tři sektory – veřejný (divadla jako příspěvkové organizace),³¹ soukromý (podnikatelské subjekty jsou financovány z vlastních investic ze zisků a z grantů z veřejných rozpočtů) a neziskový (financovaný primárně z grantů z veřejných rozpočtů). Obecně je pro oblast nezávislého umění charakteristické projektové chápání tvorby.

Zatímco soukromá podoba podpory v posledních letech zaznamenává alespoň mírný vzestup, především formou sponzorství, darů, mecenášství, nadací, daňových asignací, crowdfundingu, on-line fundraisingu aj., veřejná podpora spíše stagnuje. V zahraničí kromě přímé veřejné podpory (tedy dotačních programů, ocenění aj.) funguje také podpora nepřímá ve formě např. různých daňových pobídek, zvýhodnění, slev na dani, daňových odečtů, popř. bankovních programů, které umožňují vybraným kulturním institucím získat podporu v podobě zvýhodněných úvěrů, půjček atd. Zahrnujeme sem rovněž

²⁹ Lucie Hayashi. „Kultura se stěbla chytá“ [online]. *Taneční aktuality.cz*. [cit. 15. 10. 2021]. Dostupné z: <https://www.tanecniaktuality.cz/sloupky/kultura-se-stebela-chyta>.

³⁰ Lucie Hayashi. „Umění do škol“ [online]. *Taneční aktuality.cz*. [cit. 15. 10. 2021]. Dostupné z: <https://www.tanecniaktuality.cz/reportaze/umeni-do-skol-reportaz-z-konference-kreativni-mesta-vzdelavaji-umenim>.

³¹ Divadla zřizovaná státem (Národní divadlo), kraji (např. NDM Ostrava) nebo městy (téměř všechna ostatní divadla) a společnosti s ručením omezeným, jež jsou ve společném majetku města a kraje (Severočeské divadlo opery a baletu Ústí nad Labem).

tzv. matchingové programy, kdy si zaměstnanci sami určí částku, kterou ze svého příjmu odvedou ve prospěch některé kulturní instituce, a zaměstnavatel tuto ještě navýší.³²

Financování kultury má v gesci Ministerstvo kultury, stejně jako přípravu strategických dokumentů, návrhů zákonů a právních předpisů v oblasti kultury. Zabezpečuje také úkoly související se sjednáváním mezinárodních smluv, s rozvojem mezinárodních styků a mezinárodní spolupráce a úkoly, které vyplývají pro ČR z mezinárodních smluv a členství v mezinárodních organizacích. Všechny tyto činnosti mají buď přímý, nebo nepřímý dopad i na oblast dotačních řízení a programů pro oblast umění.³³

Při decentralizaci kultury nastalo s transformací krajů vyčlenění části rozpočtu do krajů, ale ty nějak pozapomněly přispívat větší měrou na provoz divadel, která jsou mnohdy zřizována městy. Krajské samosprávy mají svou samostatnou kulturní politiku, vlastní dotační systémy i komise. Rozdíl mezi finančním objemem státu a krajů je obrovský. Přitom do budoucna by tato koncepce mohla mít smysl, především díky regionální podpoře, zvláště kvůli možnosti víceletého financování, jíž současné státní rozpočty nevládnou.

Odbor umění, literatury a knihoven (dále OULK) disponuje čtyřmi dotačními tituly: Programem Kulturní aktivity, Programem Poskytování příspěvků na tvůrčí nebo studijní účely, Programem Státní podpory profesionálních divadel a profesionálních symfonických orchestrů a pěveckých sborů a v neposlední řadě institucí zvanou Státní fond kultury. Některé subjekty skládají svou podporu z více programů či podkategorií podle svého zaměření. Nejdiskutovanější a nejrozsáhlejší z nich, Program Kulturní aktivity, v sobě zahrnuje výběrová dotační řízení přímo vyhlašovaná na MK pro jednotlivé obory. Odbor umění dělí profesionální umělecké dění na čtyři oblasti: klasickou hudbu, alternativní hudbu, divadlo a konečně tanec, pohybové a nonverbální divadlo. Už jen z názvů je patrné rozložení sil – zatímco hudební umění má dvě samostatná dotační řízení, divadlo se spokojí s jedním, ale vyčleňuje pohybové a nonverbální žánry do oblasti tance. Kromě těchto titulů patří do Kulturních aktivit odboru umění také účelové dotace pro příspěvkové organizace ministerstva,³⁴ příspěvky zprostředkované Institutem umění – Divadelním ústavem (dále jen IDU) na krátkodobou mobilitu v oblasti umění a dotace účelové poskytnuté státním příspěvkovým organizacím na realizaci akcí (Pražské Quadrienále, veletrhy, bienále). Mezi další odbory patří již zmíněné literatury a knihovny, dále odbor ochrany movitého kulturního dědictví, muzeí a galerií, odbor mezinárodních vztahů (kde často narazíme i na žádosti z tanečního oboru) a samostatné oddělení Evropské unie.

³² Eliška Štindlová. *Taneční umění v kulturní politice České republiky*. Diplomová práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta, 2013, s. 11.

³³ *Analýza poskytování dotací Ministerstvem kultury v oblasti živého umění 2012–2016*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2017, s. 12.

³⁴ Z nichž tanec se týká pouze Národní divadlo a okrajově IDU.

Cíle výběrových řízení OULK včetně priorit souvisí s rezervací prostředků ve státním rozpočtu (momentálně je obor rozdělen do podpoložek podle okruhů/oblastí grantové podpory OULK). Rozdělení v rámci rozpočtu je momentálně jediný nástroj, který garantuje výši prostředků pro jednotlivé oblasti. Ale jedná se o nástroj technický, rozpis objemu pro jednotlivé oblasti by měl být obsažen v akčním plánu (závazný plán – „Koncepce podpory umění“).³⁵

V oblasti tance existuje celkem devět tematických okruhů, které se ve sledovaném časovém období (2012–2016) výrazně nezměnily, a sice: 1) festival, přehlídka, 2) nový inscenační projekt, 3) provozování inscenačního projektu, 4) celoroční inscenační činnost tvůrčího subjektu, 5a) celoroční produkční činnost – produkční jednotky provozující jevištní/pracovní prostor, 5b) celoroční produkční činnost – produkční jednotky bez jevištního prostoru, 6) tvůrčí dílna, odborný kurz, konference, seminář, 7) odborná periodická publikace, 8) odborná neperiodická publikace a 9) jiný projekt.

Rozvoj oboru dokládá nejen růst počtu žádostí předložených v oblasti tance (v roce 2012 to bylo celkem 79 žádostí, v roce 2016 celkem 98 žádostí a v roce 2019 celkem 117 žádostí), ale také jejich rostoucí kvalita, propracovanost, kredibilita, přínos pro obor a procento podpořených žádostí (36 v roce 2012, 69 v roce 2016 a 95 v roce 2019). Procentuální podíl vyhovění žádostem tudíž stoupl ze 46 % na 81 % podpořených žadatelů. Postupně se tedy ustálil okruh žádajících subjektů, především v oblastech podpory celoroční činnosti. Dokazuje to stabilizovanou infrastrukturu uměleckých souborů, prostor, produkčních jednotek i publikací a zároveň diverzitu, kterou je možné sledovat v oblastech inscenačních projektů, jiných projektů, seminářů, konferencí apod.

Dotační systém je nicméně v oblasti tance kritizován z několika důvodů. Předně jde o nemožnost víceletého financování kontinuálně pracujících subjektů z důvodu vazby na rozpočtová pravidla ministerstva. Jedním z možných řešení by bylo vyvedení prostředků do jiného typu příspěvkové organizace, jako jsou Arts Council v Británii nebo Státní kulturní fond na sousedním Slovensku. Nabízejí se instituce jako Státní fond kultury, Divadelní ústav apod.

Velkou kritiku ale sklízí také za nemodernost a neefektivnost formulářů žádostí i vyúčtování, jejich nejednotnost a uživatelskou nespolehlivost, což souvisí také s možností snazší kontroly, archivací dat a dokumentů a jejich přístupností pro evaluaci a analýzu. Předmětem debaty je rovněž netransparentnost rozhodovacích procesů, jmenování komisí, jejich kompetence a náplně práce, jež jde ruku v ruce s podhodnocením práce komisí i referentů živého umění.

Na toto poukázala již analýza IDU a navrhla ministerstvu jasná doporučení: „[...] zpracovat transparentní způsob nominace komisí..., aby se budovala průběžná odborná

³⁵ *Analýza poskytování dotací Ministerstvem kultury v oblasti živého umění 2012–2016*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2017, s. 194.

činnost komisí a vyvíjela se metodika, jejímž nositelem bude právě komise..., povinnost zveřejnění metodiky hodnocení..., expertní angažmá komise včetně ohodnocení, spoluúčast na remodelaci nastavení dotačních okruhů..., podpora kvalitativního rozvoje činnosti komise a administrativní a odborné činnosti referentů [...]»³⁶

Také zástupci tanečního oboru si neustále stěžují na nejednotnou metodiku hodnocení, transparentnost výběru zástupců komisí nebo nekoncepční investice *de minimis*. Oboru samotnému, stejně jako ministerstvu viditelně chybí důvěra v odborníky, kteří by mohli pomoci rovněž se zpracováním podkladů, analýzou potřeb či evaluací kritérií.

3 Palčivé problémy tance

Zástupci tance se začali už od loňského aktivněji scházet nad otázkami kulturní politiky, vyburcování oborovými médii i stakeholdery oboru. „Připustili vinu historického kontextu plynoucí z nedostatku národního uvědomění vůči tanci. A smutek z toho, jak je náročné i dnes, třicet let po revoluci, situaci změnit. Ačkoliv si totiž ČR chce uchovat status jakési kulturní velmoci, zůstává osud kultury v celkovém měřítku vládě lhostejný. Stejně jako je celá ‚Koncepce kulturní politiky‘ pro vládu nezávazným dokumentem, jejíž pouze bere na vědomí, ale není nucena jej naplňovat, je na samotném ocasu politické sféry i ministerstvo kultury, které je nuceno neustále měnit barvu dle válečné malby vítězného kmene. Z debat tak vyplynul nedostatek advokacie a politicky snadno uchopitelných argumentů nejen ve prospěch tance, ale i celé živé a nezávislé kultury. Význam a přínos, jaký má pro lidskou společnost, její kreativní potenciál, ale také její další ekonomický rozvoj, je nejprve nutné jasněji verbalizovat a proklamovat.“³⁷

Taneční obor se v posledních letech rehabilituje z dlouholeté stagnace a znovu si pokládá základní otázky a zpochybňuje *status quo*. Publicisté a média musí znovu a znovu argumentovat své právo a povinnost existence a aktivit, choreografové zpochybňují význam a formu kritické reflexe.³⁸ Profesní organizace (Vize tance a Taneční sdružení ČR) se rozpadly a znovu vstávají z popela. Jednotlivé subjekty se spolu nově učí komunikovat a předávat si již mnohokrát opakované know-how. Pořádají se debaty o roli umělců, teoretiků i pedagogů.³⁹ Neexistuje všemi dohodnutá cena práce za umělecký výkon,

³⁶ Tamtéž, s. 199.

³⁷ Lucie Hayashi. „Zpráva z konference a debaty o tanci v kulturní politice“. *Živá hudba*. 2019, roč. 10, s. 202.

³⁸ Například Lucie Štádlarová. „Quo vadis, taneční kritiko?“ [online]. *Taneční aktuality.cz*. [cit. 16. 10. 2021]. Dostupné z: <https://www.tanecniaktuality.cz/reportaze/quo-vadis-tanecni-kritiko>; nebo Jana Návrátová. „Taneční kritika – strážce Arkána, nebo věc veřejná?“ [online]. *Český rozhlas. Vltava*. [cit. 16. 10. 2021]. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/tanecni-kritika-strazce-arkana-nebo-vec-verejna-6488669>.

³⁹ Například aktivita „Ulov realitu!“ popsáná v reportáži zde: Zuzana Smugalová. „Lovení reality současného tance“. *pam pam*. 2020, roč. XIV., č. 2–20 (41), s. 50–51; nebo konference o hodnotách taneční pedagogiky, reportáž: Jana Bitterová – Barbara Mikysková. „Diskuze nad pedagogickou praxí v tanečních oborech ZUŠ“

a tak se honoráře za vystoupení mezi profesionálními tanečníky pohybují od 300 Kč po 3 000 Kč, nezávisle na době zkoušení. Neexistuje ani jasný názor na to, kdo je a kdo není profesionál v rámci aktuálně diskutovaného statusu umělce.

Tanec konkrétně pociťuje svou krizi v několika oblastech. Velmi diskutovaným tématem je personální krize oboru, kdy generaci, která vydobyla současný stav scény doslova z bláta, pomalu dochází ideály a síly bojovat s větrnými mlýny dále. Stále však třímá v rukou otěže z hlavní stáží, a proto je nyní aktivita v oboru zaměřena na dialog a motivaci mladých a aktivních hráčů a na flexibilitu a ochotu dříve narozených vnímat realitu z jiného úhlu pohledu. Oboru se podařilo vychovat novou vlnu teoretiků a kritiků, stále však pociťuje nedostatek schopných a vzdělaných produkčních a manažerů v oboru. Většina dalších problémů vyplývá z dlouhodobého podfinancování oboru, které má za následek nejednotnou představu o prioritách investic – tanec nemá jen jednu „díru“, na kterou je třeba nalézt záplatu, má jich naopak tolik, že hádky, která z nich je nejpalčivější, těžko přestanou. Představy, že navýšení dotačních okruhů pro neziskový sektor obor zachrání, ale nejsou plané. Zasycení oboru, který se pak konečně bude schopen soustředit na vlastní systémovou rekonstrukci, je totiž nutné. Pokud nedosáhneme toho, aby kreativní, úspěšní a talentovaní lidé mohli jakožto profesionálové nacházet v oboru své živobytí, a ne pouze jednorázový „kšeft“ během jiné výdělečné činnosti, nemáme na čem a na kom stavět – nemáme nikoho, kdo bude ochoten se věnovat jeho léčbě, argumentaci, advokacii, analýze, evaluaci a hledání nástrojů pro krizová řešení. Paradox kreativních pracovníků nazíraných jako „placených za své hobby“, kteří sami sebe vykořisťují pro radost z kariéry i víru v „nadhodnotu“ své práce mimo tržní systém,⁴⁰ je zde o to markantnější.

Hrozby podfinancování oboru

Navzdory nárůstu finančních prostředků je podpora tanci stále nedostatečná oproti rozvoji oboru, jiných uměleckých disciplín a vývoji společnosti. Chybí prostředky především na provoz a udržitelnost, investice do talentů a zajištění tvůrčí atmosféry, v níž se cení kvalita nad kvantitou. Je potřeba zajistit funkčnost každého orgánu, aby mohl pracovat v rámci struktury celého organismu kultury a společnosti.

Naprostá většina žadatelů o dotaci z programu profesionálního umění v oblasti Tanec, pohybové a nonverbální divadlo jsou nestátní neziskové organizace (NNO). Ty jsou na dotacích MKČR závislé mnohdy z 50–70 %. Příspěvkových organizací je minimum, u nich se jedná o výpomoc v možných ztrátách, aktivity nad rámec jejich běžné činnosti, které posilují jejich postavení a konkurenceschopnost a jsou také potřebné.

[online]. *Taneční aktuality.cz*. [cit. 16. 10. 2021]. Dostupné z: <https://www.tanečniaktuality.cz/reportaze/diskuze-nad-pedagogickou-praxi-v-tanecnich-oborech-zus>.

⁴⁰ Dave O'Brien. *Kulturní politika. Management, hodnota a modernita v kreativních průmyslech*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2015, s. 139–142.

Oblasti, kde se podfinancování oboru odráží nejvíce, jsou tři: zaměstnanost profesionálů v oboru a cena práce, což má dopad na atraktivitu oboru a schopnost kontinuální práce a rozvoje. Tyto tři oblasti se navzájem úzce prolínají a problémy se tak točí v začarovaném kruhu jako pes honící se za vlastním ocasem.

Zaměstnanost v tanci a cena práce

Granty nedokážou nezávislý sektor uživit, pokud v nich žádají velké nezávislé soubory, které chtějí zaměstnávat. Neziskové organizace nejsou schopné z dotací zaměstnávat a musí pracovat projektově. Z ekonomických důvodů téměř neexistují zaměstnanecké úvazky, ale pouze DPP či umělecké/autorské honoráře, OSVČ, což má vliv na sociální a zdravotní pojištění. U umění, které je stejně jako vrcholový sport profesí s nejkratší aktivní kariérou, nejvyšším rizikem úrazu a nutností rekvalifikace po ukončení aktivní kariéry, je to na pováženou. V tanečních souborech, které jsou součástí zřizovaných divadel, je trvalý podstav (důvody: ekonomické, atraktivita, mzdové ohodnocení tanečníků v tabulkových třídách 10–12). V mnoha souborech neexistuje dramaturg, produkční (tedy profese nutná k progresivnímu růstu souboru v souladu s rozvojem oboru a vývojem ve společnosti), chybí fyzioterapeut, masér, přestože se jedná o vysoce rizikové povolání (stupeň 4 podle Národní soustavy povolání).⁴¹

Z důvodu neexistence taneční pedagogiky, choreografie, publicistiky nebo interpretace jakožto vázané činnosti není kontrolovatelná cena práce za jeden výkon (tvůrčí, interpretační, pedagogický, kritický apod.). Cena práce se stále udržuje na hranici minimální odměny. Z tohoto důvodu i žadatelé o dotace uvádí v žádostech honoráře velmi nízké, na hranici běžné praxe, a pokud nejsou jejich požadavky posláze 100% uspokojeny, úměrně klesá i honorář umělců – oproti pevným materiálům, pronájmům, fixním paušálům jsou právě odměny umělců škrtý v rozpočtech nejvíce krácení. Průměrná cena za výkon v oboru je podle průzkumů cca 1 000–3 000 Kč (honorář), přestože běžný interpret v hudbě nejde pod 5000 Kč, sólistické výkony dosahují až na několik desítek tisíců korun, a to i v oblasti nekomerční, například u alternativní či vážné hudby. Cena za hodinové zkoušení není v tanci stanovena, většinou bývá zahrnuta v honoráři za představení. Cena za nazkoušení a provedení premiérového představení se pohybuje okolo 5 000 Kč (v ceně je obsaženo několikátýdenní intenzivní zkoušení). Cena za tvůrčí přípravu (scénář, libreto, research, koncept, dramaturgie) není stanovena, většinou je zahrnuta v honoráři za režii či choreografii. Cena za produkci, management apod. není stanovena, většinou tato činnost není ani personálně zajištěna – funkci mnohdy přejímá choreograf/režisér, a to z ekonomických důvodů a kvůli nedostatku personálních zdrojů, kvalitních odborníků. Cena za publicistický text či recenzi se stále pohybuje mezi

⁴¹ „Tanečník sólista“. *NSP: Národní soustava povolání* [online]. [cit. 20. 11. 2021]. Dostupné z: <https://www.nsp.cz/jednotka-prace/tanecnik-solista>.

200–500 Kč za normostranu, což zdaleka neodráží náklady pro přípravu, a odměna proto často klesá pod minimální hodinovou mzdu (návštěva představení, rešerše, poznámky, tvorba textu, autorizace po editaci, komunikace s redakcí, příprava obrazových příloh).

Přetrvávající neatraktivita oboru

Podhodnocení ceny práce tanečních umělců má přímý vliv na atraktivitu oboru.

Celková suma dotací na tanec z Ministerstva kultury byla v roce 2019 byla 26 500 000 Kč. Pokud by procento uspokojení požadavků úspěšných žadatelů odpovídalo oblasti divadla, muselo by být k dispozici 29 000 000 Kč, a pokud by se mělo blížit oblasti klasické hudby či výtvarného umění, muselo by být k dispozici 35 000 000 Kč (tj. 66 % z požadavků úspěšných žadatelů). Tato částka byla na rok 2020 pro tanec alokována, ale vzhledem ke zvýšení částek u ostatních okruhů přesto ještě nemůžeme hovořit o zrovnoprávnění.

Tak jako je tanec v koncepcích kulturní politiky imanentně zahrnut pod divadlo, nemá samostatný prostor ani ve veřejnoprávních médiích. V denním tisku přetrvává nedostatečný zájem o dění v oboru, na ČT Art neexistuje pořad věnovaný oblasti tance a nonverbálního umění. Tanec se i přesto objevuje v pořadech veřejnoprávních médií, např. *Art zona*, *Art café*, *Události v kultuře* a *Zpravodajství ČT*, v ČRo v *Mozaice* stanice Vltava, oproti divadlu je mu však věnován jen velmi okrajový prostor. Existence jediných dvou odborných časopisů oboru (tištěná *Taneční zóna* a internetový portál *Taneční aktuality*) je na hranici udržitelnosti a opět neschopnosti zaměstnávat.

Tato nízká atraktivita oboru odrazuje potenciální dárce a investory, a to navzdory vysoké divácké návštěvnosti. Představuje překážku v emancipaci oboru v oblastech sponzoringu, fundraisingu a propagace. Zároveň klesá přitažlivost pro udržení profesionálů v oboru. Z tohoto důvodu pocítujeme personální krizi v oboru v oblastech produkce, fundraisingu a managementu, opět zapříčiněnou tím, že stále neexistuje kontinuální vzdělávání v těchto specializacích (= neexistuje obor taneční produkce a dramaturgie na SŠ ani VŠ). To má za následek odliv talentů z oboru – především z ekonomických důvodů, ale i kvůli nedostatku perspektivy rozvoje v oboru a společenské prestiže. Stejnou příčinu lze pozorovat u nízké míry návratu talentů ze zahraničí. Úspěšní, talentovaní a kreativní lidé tak mnohdy raději vstupují do finančně atraktivnějších projektů, do komerční sféry, což má také celonárodní dopad na pokles zájmu o uměleckou profesi. Ti, kteří přesto v oboru aktivně působí, jsou jím takřka vysáni – z důvodu nedostatku prostředků dochází ke kumulaci projektů (např. jeden interpret ve 2–5 projektech současně, jeden produkční ve více subjektech), což souvisí i s velkým vyčerpáním v určitých časových obdobích. Kvůli chybějícím personálním kapacitám se také kumulují funkce (např. choreograf je zároveň manažerem, fundraiserem, pedagogem, interpretem, ...), a proto snadno nastává pozorovaný syndrom vyhoření významných osobností a potenciálních lídrů oborové argumentace.⁴²

⁴² Natálie Matysková. *Taneční produkce jako součást práce choreografa*. Bakalářská práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta, 2020, s. 33–34.

Kontinuální rozvoj infrastruktury

Z důvodu podfinancování a projektového nastavení nelze zaručit kontinuální rozvoj oboru. Přitom neziskové organizace jsou ty, které mají možnost flexibility a svobodu experimentovat a určovat současné trendy. Ani úspěšní žadatelé o dotace ale nejsou schopni zaměstnávat. Jednoleté financování znemožňuje plánování zásadních aktivit na dobu delší než jeden rok, uskutečnění vizí a dlouhodobých plánů – tedy zajištění progresivity oboru. Kvůli nastavení státního rozpočtu, které nedokáže přislíbit dotace ani dlouhodobě pracujícím a významným subjektům na daný rok dříve než v březnu aktuálního roku, dochází k ohrožení realizace projektu v prvním čtvrtletí, čímž je opět narušena kontinuita činnosti. Ruku v ruce s tím nastává kumulace projektů v obdobích květen–červen a říjen–listopad: mimo tato období nejsou NNO schopné nabídnout umělcům práci, což má za následek opět nestabilitu, odliv talentů z oboru atd.

Stále chybí dostatek zkušebních a rezidenčních i hracích prostor, zvláště v regionech – mimo Prahu není vůbec adekvátně dostatečně technologicky vybavená ani jedna čistě taneční scéna jako zázemí pro tvůrčí proces s posláním poskytovat prostorové, technické i administrativní zázemí pro tvorbu, výzkum a projekty mezinárodní spolupráce. V existujících prostorech schází kvalitní zázemí, vybavení, technika i personál, jak zní z úst provozovatelů divadelních domů i rezidenčních prostor. Z toho důvodu skřípe i zájezdová činnost souborů, natož vlastní produkce, i když se vlajkové organizace snaží cíleně o jejich podporu. Balety v souborech zřizovaných městy si nemohou dovolit ani vlastního dramaturga, málokyd obsazují místo tajemníka, pedagoga či baletního mistra. Nedostatek českých tanečních umělců řeší otevřením náruče cizincům a bojují s dramaturgií i prací s publikem.

Nekoncepční vyvedení prostředků státu do krajů není v oblasti kultury jakkoli kontrolováno. Nastavilo pouze propast v komunikaci mezi MKČR a kraji a nutnost stanovení kulturní strategie krajů včetně rozpočtu na kulturu. Regiony bojují s nekompetentností obecních či krajských zástupců rozhodovat o kultuře správního celku nebo o nutnosti závaznosti kulturních koncepcí i pro další volební období. To má za následek opět vyhoření aktivistů a odliv mozků a talentů, jež v různé míře pocituje i celá Česká republika. Dochází k centralizaci v metropoli a nerovnoměrnému rozvrstvení tanečního umění. Lokální problémy tkví také v komplikované práci s publikem, médií i sponzory, kteří musí produkt napřed znát a poznat, aby se s ním mohli ztotožnit. To vše jsou ale spojené nádoby – podpora a úspěch v jednom sektoru se automaticky promítají pozitivně i v ostatních.

4 Vize, naděje, touhy, příležitosti

Tanec však v sobě skrývá velký potenciál. Je založen z velké části na vizuálním vjemu a díky absenci doslovného textového výkladu probouzí vlastní imaginaci a asociaci diváků. Vybízí k fyzickému prožitku, ztotožnění se s interprety, poznání vlastního těla, k prostorové a nonverbální uvědomělosti a komunikaci. Nabízí široké využití v kulturních kreativních

průmyslech, má bohatý mezinárodní přesah. Ač v otázce argumentace existenciálních problémů trpí němostí či jen tichým hlasem vlastních odborníků, velkou měrou přispívá k rozvoji příbuzných žánrů – hudebního, divadelního i filmového průmyslu. Je nezbytným uměleckým žánrem a nesmazatelnou složkou kultury.

Tanečníkům jsou navíc vlastní vyhledávané dovednosti vrcholových manažerů – mají smysl pro disciplínu, trpělivost při procesu a spolupráci v týmu, zvládají nutnost respektování daných rolí a dokážou si poradit se stresem, aby odvedli perfektní výslednou performanci. Mohli by být – a mnohdy také jsou – vyhledávanými členy týmů v kulturním sektoru i mimo něj. Automaticky přejímají pedagogickou odpovědnost a rozumí významu vzdělávání profesionálů, nadšenců i diváků. Jsou si vědomi hodnoty fyzického kontaktu, nonverbálního vystupování i svého vlivu na společnost.⁴³

Stačilo by tedy, aby obor nabral více sebevědomí. Začal kromě velmi zdatných interpretů také vychovávat více teoretických odborníků, pedagogů, produkčních a manažerů. Přestal si za svou práci říkat desetkrát méně než ostatní, i když ví, že to na obživu nestačí. Aby se nejvyšší umělecké instituce přestaly uzavírat před světem amatérských tanečníků všech žánrů a raději trpělivě vychovávaly své publikum, příznivce a investory. Protože politika je pouze odrazem společnosti. A otázka tance v kulturní politice je reflexí postavení tance v kulturní společnosti. A tam stále máme co dohánět.

Na mezinárodní scéně se ve velkém inovují strategie pro fungování kulturních organizací, aby byly schopny flexibilněji reagovat na změny v praxi současného umění. Cenné výsledky představila například závěrečná konference dvouletého projektu Reshape Culture, kterého se účastnili umělci a kulturní manažeři z celé Evropy. V září 2021 se tak v Záhřebu a Lublani debatovalo o modernizaci ekonomického i politického fungování institucí, které nepotřebují zkomplikované systémy a jsou více otevřené aktuální poptávce komunity. Pro správné nastavení jejich fungování byly využity strategické metody nejvyššího manažerského sektoru velkých korporací, které umělci přetavili do formy přístupné nejnovějším uměleckým tendencím současného multikulturního a diverzního světa.⁴⁴

Nečekaná vlna pandemie však v řadě věcí urychlila vývoj i u nás. Profesní organizace napříč obory se semkly za účelem definice statusu umělce a připomínkování vznikající kulturní politiky hlavního města i Ministerstva kultury. Vznikla Česká komora tanečních oborů, pracovní skupiny složené z dobrovolníků napříč žánry lobují za stanovení minimální ceny práce pro jednotlivé obory. Stále více se diskutuje o propagaci tanečního umění, prezentaci umělců a zvyšování jejich manažerských schopností. Choreografové se rozkračují mezi nové obory a dokážou oslovit širší cílové skupiny, jsou vybaveni

⁴³ O tomto tématu jsem psala více v článku Dorota Gremlicová – Lucie Hayashi – Daniela Machová. „Tanec v ekonomických kontextech: teoretická východiska a praktické souvislosti“. *Živá hudba*. 2020, roč. 11, s. 182–190.

⁴⁴ www.reshape.network

schopnostmi a příležitostmi uplatnit se v zahraničí. Učitelé tance se shromažďují k debatám o inovacích vzdělávacích plánů, podpoření hlasitými aktivitami umělců. Na katedře tance HAMU vzniká nově možnost dálkového studia a nová specializace taneční výchovy pro pedagogy, program zaměřený na produkci a organizaci pro choreografy. Zbývá ještě opřít se do popularizace taneční vědy a teorie, jejichž historie je na akademické půdě nejdelší a jsou za hranicemi ČR ceněny někdy více než u nás. Ačkoli tedy situace může vypadat neutěšeně, obor vykazuje velký potenciál pro odraz do nové éry a ke zdravějšímu životnímu stylu českého tance.

Literatura

Analýza poskytování dotací Ministerstvem kultury v oblasti živého umění 2012–2016. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2017.

Beneš, Ladislav. „Ekonomická a organizační náročnost zřízení, provozu a udržení škol uměleckého tance“. *Živá hudba*. 2020, roč. 11, s. 192–213. ISBN 978-80-7331-569-6

Břínková, Lucie. „Deset let studia Alta aneb Továrna na kulturní a komunitní zážitky“. In: *Tanec a pohybová umění v českých regionech. Taneční aktuality. Speciální vydání.* Praha: Taneční aktuality, 2019, s. 44–51. ISBN 978-80-270-6739-8.

Bulínová, Karolína. „Sociální a ekonomické postavení členů baletních souborů v Praze do roku 1945: „Nemožno jest slušně žít!““. In: Bulínová, Karolína – Burešová, Lucie – Gremlicová, Dorota – Zilvarová, Daniela. *Profese tanečnicka: mezi obdivem a odsouzením.* Praha: NAMU, 2013, s. 47–114. ISBN 978-80-7331-241-1.

Cigánek, Martin. „Umění a kultura v ekonomických souvislostech“. In: Nekolný, Bohumil a kol. *Paradigmata moderní kulturní politiky.* Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2014, s. 74. ISBN 978-80-7008-317-8.

Dotlačilová, Petra. „Rozvoj mobility a podpory současného tance v Česku“. In: *Tanec a pohybová umění v českých regionech. Taneční aktuality. Speciální vydání.* Praha: Taneční aktuality, 2019, s. 30–40. ISBN 978-80-270-6739-8.

Gremlicová, Dorota – Hayashi, Lucie – Machová, Daniela. „Tanec v ekonomických kontextech: teoretická východiska a praktické souvislosti“. *Živá hudba*. 2020, roč. 11, s. 182–190. ISBN 978-80-7331-569-6.

Hayashi, Lucie. „How much for a dancer?“ In: APJOK, Vivien – Povedák, Kinga – Szőnyi, Vivien – Varga, Sándor (eds.). *Dance, Age and Politics. Proceedings of the 30th Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology.* Szeged – Budapest: Department of Ethnology and Cultural Anthropology / Hungarian Association for Ethnochoreology / Institute for Musicology, 2021. ISBN 978-615-5167-34-8.

Hayashi, Lucie. „Kreativní učení dostává zelenou?!“. *pam pam*. 2020, roč. XIV, č. 1-20 (40), s. 37–39.

Hayashi, Lucie. „Proměny a vize vysokoškolského a dalšího vzdělávání v tanečním oboru“. In: Dotlačilová, Petra (ed.). *Tanec a vzdělávání. Taneční aktuality. Speciální vydání.* Praha: Taneční aktuality, 2021. ISBN 9-788090-831209.

Hayashi, Lucie. „Zpráva z konference a debaty o tanci v kulturní politice“. *Živá hudba*. 2019, roč. 10, s. 200–202. ISBN 978-80-7331-530-6.

Kubaš, Mario. „Jak zatřást stromem vysoké kultury“. *Lidové noviny*, Praha 26.9. 2009, roč. 22, č. 226, s. 28.

Matysková, Natálie. *Taneční produkce jako součást práce choreografa.* Bakalářská práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta, 2020.

Nekolný, Bohumil – Srstka, Jiří – Kašpar, David – Prokop, Petr – Sulženko, Jiří – Lázňovský, Michal – Pokorný, Jiří. *Kontext provozování divadla v ČR.* Praha: AMU v Praze, 2018. Produkce a management divadla v ČR.

O'Brien, Dave. *Kulturní politika. Management, hodnota a modernita v kreativních průmyslech.* Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2015. ISBN 978-80-7008-356-7; 978-80-7485-058-5.

- Opavská, Andrea. *Český současný tanec v devadesátých letech 20. století*. Disertační práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta, 2015.
- Patočka, Jiří. *Kulturní politika, ekonomika a hmotná kultura*. Praha: Oeconomica, 2011. ISBN 978-80-245-1839-8.
- Raabová, Tereza. „Metody měření ekonomických dopadů kultury“. In: Nekolný, Bohumil a kol. *Paradigmata moderní kulturní politiky*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2014, s. 93. ISBN: 978-80-7008-317-8.
- Smugalová, Zuzana. *Vývoj českého neprofesionálního tance 1945–1968*. Diplomová práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta, 2007, s. 15.
- Smugalová, Zuzana. „Lovení reality současného tance“. *pam pam*. 2020, roč. XIV., č. 2-20 (41), s. 50–51.
- Speciální číslo 30 let Tance Praha. Taneční zóna*. 2019, ročník XXIII., č. 4. ISBN: 977-12-1334-5042-2019-4
- Štindlová, Eliška. *Taneční umění v kulturní politice České republiky*. Diplomová práce. Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta, 2013 s. 8.
- Tanec a pohybová umění v českých regionech. Taneční aktuality. Speciální vydání*. Praha: Taneční aktuality, 2019. ISBN 978-80-270-6739-8.
- Tomanová, Jaroslava – Kašpárek, Ondřej. „Sociální dopady kultury a umění“. In: Nekolný, Bohumil a kol. *Paradigmata moderní kulturní politiky*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2014, s. 40–41. ISBN: 978-80-7008-317-8.
- Vašek, Roman. *Český tanec v datech. Balet*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2017, s. 14. ISBN 978-80-7008-396-3.
- Zilvarová, Daniela. „Svoboda na volné noze versus jistota v angažmá? Sonda do života tanečníků v 21. století v Čechách“. In: Bulínová, Karolína – Burešová, Lucie – Gremlicová, Dorota – Zilvarová, Daniela. *Profese tanečnicka: mezi obdivem a odsouzením*. Praha: NAMU, 2013, s. 169-185. ISBN 978-80-7331-241-1.
- Žáková, Eva a kol. *Mapování kulturních a kreativních průmyslů*. 1. a 2: sv., Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2015, 2016. ISBN 978–80-7008-354-3 (pdf).

Elektronické zdroje

- Bitterová, Jana – Mikysková, Barbara. „Diskuze nad pedagogickou praxí v tanečních oborech ZUŠ“ [online]. *Taneční aktuality.cz*. 11. 10. 2020 [cit. 16. 10. 2021]. Dostupné z: <https://www.tanecniaktuality.cz/reportaze/diskuze-nad-pedagogickou-praxi-v-tanecnich-oborech-zus>.
- Hayashi, Lucie. „Japonci v českém baletu – novodobá migrace a integrace umělců v evropském prostoru“ [online]. *Český lid*. 2018. roč. 105, č. 3, s. 259–284 [cit. 15. 10. 2021]. Dostupné z: <http://dx.doi.org/10.21104/CL.2018.3.01>.
- Hayashi, Lucie. „Kultura se stébela chytá“ [online]. *Taneční aktuality.cz*. 22. 1. 2020 [cit. 15. 10. 2021]. Dostupné z: <https://www.tanecniaktuality.cz/sloupky/kultura-se-stebela-chyta>.
- Hayashi, Lucie. „Umění do škol in“ [online]. *Taneční aktuality.cz*. 6. 10. 2019 [cit. 15. 10. 2021]. Dostupné z: <https://www.tanecniaktuality.cz/reportaze/umeni-do-skol-reportaz-z-konference-kreativni-mesta-vzdelavaji-umenim>.
- „Kontrolní akce Nejvyššího kontrolního úřadu č. 114/10: Peněžní prostředky státního rozpočtu určené na podporu kulturních aktivit z rozpočtové kapitoly Ministerstva kultury [online]. *Věstník NKÚ, kontrolní závěry*. Praha: NKÚ, 2014 [cit. 11. 11. 2021]. Dostupné z: <http://www.nku.cz/kon-zavery/K14010.pdf>.
- Ministerstvo kultury ČR. Kulturní politika. Národní ústav lidové kultury* [online]. 2011 [cit. 12. 12. 2021]. Dostupné z: nulk.cz/filex/kestazeni/kulturni_politika.pdf.
- Návrátová, Jana. „Taneční kritika strážce Arkána, nebo věc veřejná?“ [online]. *Český rozhlas. Vltava*. 13. 7. 2018 [cit. 16. 10. 2021]. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/tanecni-kritika-strazce-arkana-nebo-vec-verejna-6488669>.
- Štádlarová, Lucie. „Quo vadis, taneční kritiko?“ [online]. *Taneční aktuality.cz*. 22. 4. 2019 [cit. 16. 10. 2021]. Dostupné z: <https://www.tanecniaktuality.cz/reportaze/quo-vadis-tanecni-kritiko>.
- „Tanečník sólista“. *NSP: Národní soustava povolání* [online]. [cit. 20. 11. 2021]. Dostupné z: <https://www.nsp.cz/jednotka-prace/tanecnik-solista>.

Tato studie vznikla na Akademii múzických umění v Praze v rámci projektu Tanec v kulturní politice ČR podpořeného z prostředků Institucionální podpory na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace, kterou poskytlo MŠMT v roce 2019.

Mgr. MgA. Lucie Hayashi, Ph.D. vystudovala doktorské studium taneční vědy na HAMU a japonská studia na Filozofické fakultě UK. Pracuje jako vedoucí katedry tance HAMU a redaktorka a manažerka časopisu Taneční aktuality, přednáší o taneční produkci a managementu a tanci v asijských kulturách. Je členkou rady Asociace tanečních umělců a České komory tanečních oborů, dramaturgické rady Institutu intermedií a PermorCzech IDU a členkou grantové komise MHMP a MKČR pro profesionální tanec a nonverbální divadlo, festivaly a odbor zahraniční spolupráce. Kromě taneční publicistiky, PR a produkce se soustavně věnuje antropologickému výzkumu japonského tance.