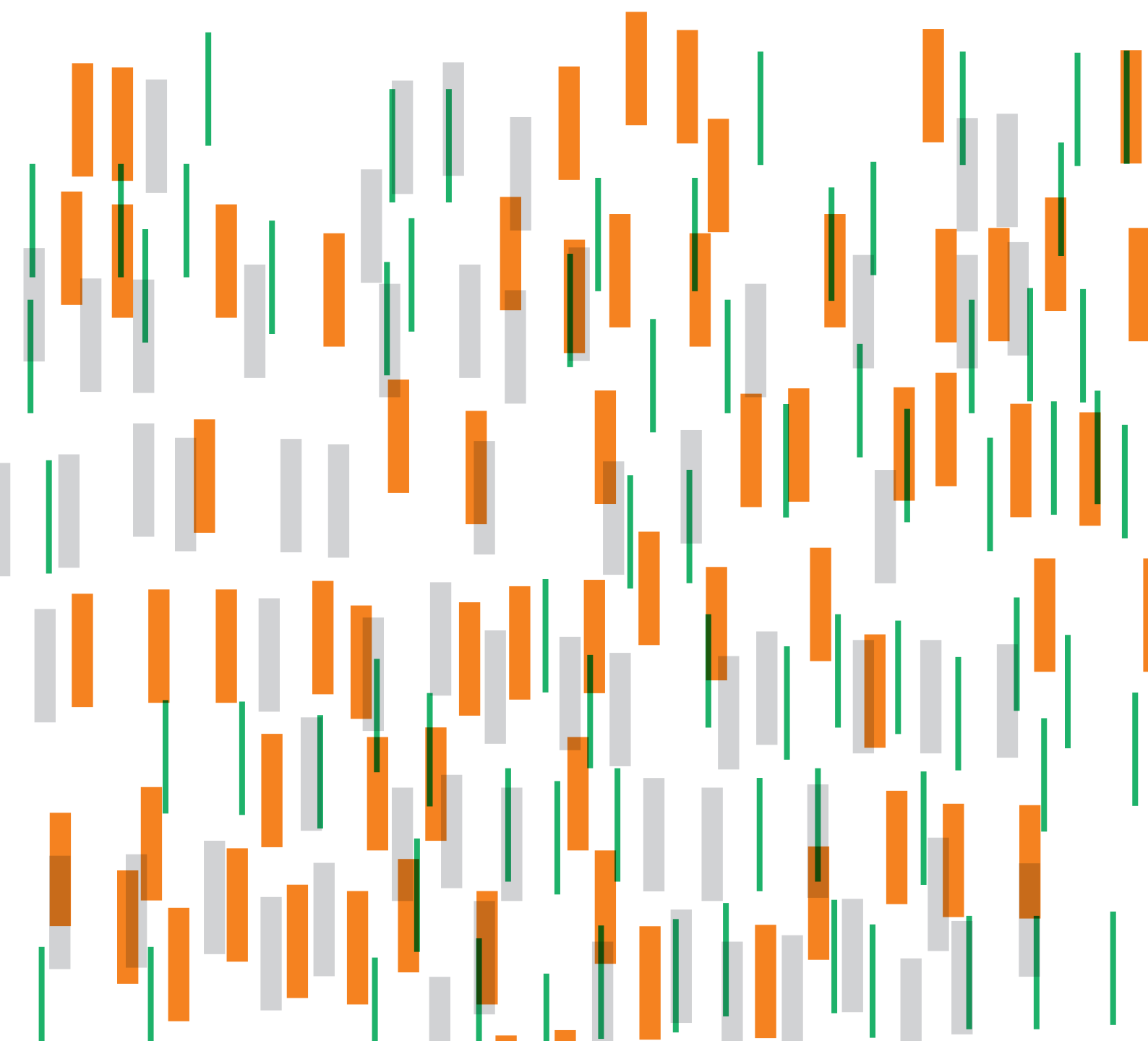


Český tanec v datech



SOUČASNÝ TANEC

Jana Návrátová



Český tanec v datech

3/ SOUČASNÝ TANEC

Jana Návratová

© Jana Návrátová

Recenzoval
doc. Mgr. Petr Christov, Ph.D.

© Institut umění – Divadelní ústav, 2018
ISBN 978-80-7008-405-2
ISSN 2570-8384

Obsah

Úvodem	5
Krátký pohled do historie současného tance	5
<hr/>	
1 Soubory současného tance	7
1.1 Základní údaje a personální zázemí	8
1.2 Oblast financí	14
1.3 Výkonnostní ukazatele	19
1.4 Postoje	24
Závěr	30
<hr/>	
2 Tvůrci současného tance – jednotlivci	31
2.1 Základní údaje	31
2.2 Působení v profesi	35
2.3 Výkonnostní ukazatele	40
2.4 Oblast příjmů	42
2.5 Postoje	48
2.6 Kariéra	55
Závěr	61
Literatura a prameny	63
Soupis tabulek	64
Soupis grafů	65
Summary	67

Úvodem

První pokus sebrat a vyhodnotit data z oblasti současného tance proběhl v roce 2007. Autoři tehdejšího výzkumu¹ dotazníky oslovili soubory, nikoli jednotlivce – výkonné profesionály. Důvodem byl fakt, že se v té době profesionální komunita současného tance teprve formovala, podmínky pro její působení byly neukotvené a mladá, začínající generace tanečníků profesní kontext teprve tvořila právě v rámci prvních tanečních seskupení. Aktuální šetření, které předkládáme v této studii, je tedy první, jež se pokouší vedle fungování souborů zmapovat také situaci a postoje jednotlivých umělců na poli současného tance.² Jím se budeme věnovat v druhé části této studie.

Nelze však od této studie očekávat komplexní zmapování prostoru současného tance, popis, natož analýzu jeho infrastruktury. Fokus zájmu je zaostřen na jádro scény, na její tvůrčí personál. Text má proto dvě hlavní části: *Soubory současného tance* a *Tvůrci současného tance – jednotlivci*, takže nahlížíme jednu problematiku – profesní praxi – ze dvou perspektiv. Produkční domy, festivaly, produkční jednotky, rezidenční a vzdělávací centra či jiné subjekty a projekty nejsou předmětem tohoto výzkumu. Základem pro zpracování obou kapitol bylo dotazníkové šetření. Zcela anonymně jsme zpracovávali informace z dotazníků umělců-jedlivců, u tanečních souborů jsme volili „poloanonymitu“ – s daty, fakty, údaji pracujeme otevřeně, postojové výpovědi uvádíme anonymně.

Krátký pohled do historie současného tance

Současný tanec se jako samostatný scénický žánr začal u nás rozvíjet po roce 1989. Vyrostl z poloamatérských aktivit, skoro umlčeného historického odkazu modernismu a hlavně z energie a uchované expertizy několika osobností. V českém prostředí měl na jeho rozvoj velký vliv tzv. český duncanismus, který je spjat především se jménem Evy Blažíčkové, pokračovatelky Jarmily Jeřábkové. Estetické, technické, pedagogické a ideové principy duncanismu se staly východiskem pro založení Konzervatoře Duncan centre, šestileté odborné taneční školy zaměřené na současný tanec, kterou Eva Blažíčková v roce 1992 v Praze otevřela. Absolventi této školy vesměs tvořili první generaci tanečních profesionálů v oblasti současného českého tance.

Historicky za současným tancem můžeme vidět estetickou linii označovanou termíny „výrazový“, „expresionistický“, „novodobý“ tanec. Pro svůj individualistický obsah, nepředvídatelnou formu a sepětí s demokratickými a liberálními principy byla tato linie, mající svůj počátek ve dvacátých letech minulého století, potlačena oběma diktaturami, které ve 20. století postihly Evropu, tedy jak fašisty, tak i komunisty. V našem prostoru, který zažil obě totality, nemohli čeští taneční umělci svobodně navázat na předválečné tvůrčí výboje a umělecký prostor se pro ně v druhé polovině čtyřicátých let uzavřel spolu s geopolitickým. Po desítky let diskriminovaný taneční proud se pak v devadesátých letech zcela přirozeně obrozuje jako „současný tanec“ v souvislosti se západoevropským hnutím „contemporary dance“.

Přerušené kontinuum se tolik netýkalo taneční linie napojené na neoklasiku, tzv. modernu, taneční postmodernismus a jazz dance, což byly styly, které se před rokem 1989 objevovaly v repertoáru Vysokoškolského uměleckého souboru Univerzity Karlovy (VUS). Dnes se i tento proud částečně hlásí k estetice současného tance.

¹ NÁVRATOVÁ, Jana – VAŠEK, Roman – a kol. *Tanec v České republice*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2010.

² Situaci tanečníků současného tance v mezidobí částečně mapuje: VAŠEK, Roman – RIEDLBAUCH, Václav. *Studie návazné uplatnitelnosti uměleckého personálu*. Praha: Unie zaměstnavatelských svazů, 2012.

Inovativní pojetí klasiky a nový (baletní) repertoár nabízeli od poloviny šedesátých let Pavel Šmok a Luboš Ogoun v souboru Balet Praha (1964–1968) a později – už bez Ogouna – Šmok s dalšími spolupracovníky³ v Pražském komorním baletu (PKB, založen v roce 1975). Tvorbu těchto souborů není možné z dnešního pohledu spojovat se současným tancem, nicméně v pojetí dramaturgie, která se obracela k aktuálním dobovým tématům, v autorském pojetí tvorby a novém choreografickém přístupu nelze nevidět příbuznost. Kořeny těchto subjektů, VUS i PKB, sahají do šedesátých let a oba se – každý jinak – tvorbou i provozem vymykaly běžné síti baletních souborů. Měly však, např. na rozdíl od Studia komorního tance Evy Blažíčkové, profesionální status a jisté, i když zdaleka ne ideální, zázemí. V určitých případech mohly tyto soubory (nebo jejich zástupci) dokonce cestovat na západ, a především profesionálně rozvíjet svou činnost. Tyto příležitosti musely být z oficiálních míst přinejmenším tolerovány. V české taneční komunitě je díky tomu dodnes přítomné trauma vytvářející příkop mezi těmi, kteří nemohli své umělecké ambice realizovat a působili v poloamatérských či amatérských podmínkách, a těmi, kteří je alespoň částečně naplnit mohli.

Pro „porevoluční“ vývoj současného českého tance byl zcela zásadní vliv zahraniční umělecké komunity a podpora institucí, jako byly Open Society Fund, kulturní instituty Francie, Velké Británie, Německa a dalších států, včetně USA, dále podpora ambasad a rozličných nevládních organizací.

Subjekty současného tance nešlo napojit na tehdejší infrastrukturu baletních souborů, ale ani na nejrůznější existující kulturní domy či jiná zařízení. V prvním případě tomu bránily principiální estetické vymezení vůči baletu a jednoznačná potřeba nezávislé existence, v druhém zastaralost a nevyhovující technické podmínky budov, někdy také nevyjasněné majetkové a právní otázky. Model institucionálního ukotvení přinesl brzy po sametové revoluci zákon č. 83/1990, o sdružování občanů, podle něžž bylo možné zakládat nezávislé umělecké subjekty jako občanská sdružení; později jako obecně prospěšné společnosti podle zákona č. 248/1995.

Příkladem pohybu ve zřizovatelském vakuu byl právě Pražský komorní balet, který fungoval před rokem 1989 pod státem zřízenou agenturou Pragokonzert. Po zániku této organice PKB nedokázal najít vyhovující zřizovatelský a právní model pro svou činnost. Krátce byl součástí Českého uměleckého studia, poté dokonce Divadelního ústavu, několik let fungoval při Státní opeře. Jinak komplikovaný osud měla taneční složka Vysokoškolského uměleckého souboru Univerzity Karlovy, resp. Tanečního centra UK. Po přijetí nového vysokoškolského zákona v roce 1996 právní vazba s univerzitou zanikla a Taneční centrum Praha se registrovalo jako obecně prospěšná společnost.

První domácí taneční seskupení se začala formovat po roce 2000, což souvisí jednak s nástupem prvních porevolučních absolventů tanečních škol do praxe, dále s otevřením dotačních programů pro tanec⁴ a potažmo s rozvojem nové oborové infrastruktury tvořené stagionami (Ponec, Archa, Alfred ve dvoře) a festivaly (Tanec Praha, 4+4 dny v pohybu, Česká taneční platforma, Konfrontace⁵). První soubory současného tance byly z hlediska právního statusu většinou občanskými sdruženími a jejich členové fungovali na základě projektových dohod a smluv. Tak je tomu v podstatě dodnes, jen s novým občanským zákoníkem účinným od roku 2014 sdružení přešla na formu zapsaných spolků či ústavů.

³ PKB založili Pavel Šmok, Kateřina Franková, Vladimír Kloubek, Jan Klár v roce 1975. Dlouholetým dramaturgem souboru byl prof. Vladimír Vašut.

⁴ Poprvé se samostatně o grantové podpoře projektů tance a pohybového divadla rozhodovalo na MK ČR v roce 2004.

⁵ Festival fungoval v letech 1999–2004.

Na české nezávislé scéně se pohybují necelé dvě desítky profesionálních souborů, které pracují s tancem nebo choreograficky organizovaným pohybem. Současný vývoj na poli performing arts tenduje k prohlubování syntézy divadla, tance, cirkusu, výtvarných, filmových a jiných – i neuměleckých⁶ – disciplín. Taneční soubory se významně podílejí na tomto estetickém proudu, za jehož deltu leží multidisciplinární scénické moře. V posledních letech není například neobvyklé, že se na práci tanečních subjektů význačně autorsky podílejí divadelní režiséři a dramaturgové (např. Petra Tejnorová, Jiří Havelka, Jan Nebeský, Zdeněk Jecelín). V našem výzkumu ovšem obracíme pozornost k těm uměleckým seskupením, v jejichž tvorbě je základním materiálem stylizovaný, choreograficky strukturovaný pohyb, tedy tanec, a jejichž personální jádro tvoří profesionální tanečníci a choreografové. Pole těchto subjektů může být sice poměrně široké, ale skupina souborů, která tvoří jádro české taneční scény, je evidentní, poměrně stabilní a je tvořena několika jasně rozlišitelnými „značkami“.

Stabilita subjektů je dána zejména kontinuitou práce zakladatelů souborů, kolem nichž osciluje poměrně stálý okruh spolupracovníků. Všechny soubory působí v Praze. To je jedním z rysů české taneční scény. Na první pohled se může zdát tento fakt přirozený, dokonce automatický, ale podíváme-li se po Evropě, nemusejí vždy nejvýznamnější taneční skupiny působit v hlavním městě nebo ve velkém centru. Na Slovensku funguje Štúdio tanca v župním městě Banská Bystrica, v Německu se rozvíjel Tanztheater Piny Bausch ve třístatisícovém průmyslovém Wuppertalu a snad nejlepším příkladem decentralizace v tanci je Francie, kde v osmdesátých až devadesátých letech vzniklo postupně 19 choreografických center v regionech, k nimž patří i diverzifikovaná síť tanečních souborů, mnohdy světově proslulých.

Dalším společným rysem, který jsme už částečně zmínili, je organizační a personální model. Soubory fungují kolem malého personálního jádra, okolo mateřských zakladatelských osobností. Toto jádro tvoří většinou jeden až dva lidé, velmi často kombinace tvůrčí a manažerské osobnosti, anebo dvojice tvůrců. Tato struktura je na jedné straně velmi pevná – zaručuje vysokou vnitřní motivaci, schopnost ustát tlaky a obtíže, být flexibilní, v případě nutnosti minimalizovat provoz. Na druhou stranu mají ale tyto styčné osoby velkou odpovědnost a celá organizace s nimi „stojí a padá“. Neznáme z české scény soubor, který by pokračoval, natož úspěšně, po odchodu zakladatelů, resp. profilujících osobností.

Společná pro všechny respondenty šetření je i forma financování. Všechny subjekty jsou příjemci veřejných peněz z rozpočtu Ministerstva kultury ČR (MK ČR) a Magistrátu hlavního města Prahy (MHMP; grantová podpora v jiných městech není zdaleka tak štedrá, což je jedním z důvodů „endemického“ výskytu současného tance v Praze); žádný ze souborů současného tance není schopen fungovat bez grantové podpory státu a města. Svoje financování doplňkově soubory zajišťují granty samospráv – měst, městských částí, případně krajů – či z mezinárodních zdrojů, jako je Visegrádský fond, Norské fondy, Česko-německý fond budoucnosti. V době sběru dat neměl žádný z respondentů zatím zkušenost s financováním projektů z programů Evropské unie (podrobněji viz kapitolu věnovanou financování).

Toto šetření mapující tvůrčí infrastrukturu souborů na poli současného tance jsme realizovali prostřednictvím dotazníků distribuovaných na 14 adresátů – konkrétně na adresy souborů 420PEOPLE, Cirk La Putyka⁷, Farma v jeskyni, Lenka Vagnerová & Company, NANOHACH, PKB⁸, ProART, Spitfire Company,

⁶ Například rozsáhlá oblast terapie – viz tvorbu souboru FysioART nebo vývoj softwaru (srov. kupř. tvorbu Věry Ondrašíkové, Farmy v jeskyni ad.).

⁷ Oslovení Cirk La Putyka, který reprezentuje scénu nového cirkusu, bylo motivováno především výše zmíněnou multidisciplinaritou, ale také tím, že v souboru působí umělci s tanečním backgroundem a na jeho projektech spolupracují choreografické osobnosti.

⁸ Pražský komorní balet sice spadá svým statutem mezi nezávislá tělesa, ale svým estetickým profilem představuje spíše oblast baletu, proto je zahrnut do studie Romana Vaška: *Český tanec v datech : 2/ Balet* [online]. Praha : Institut umění – Divadelní ústav, 2017. Přístup z: <https://www.idu.cz/dokumenty/cesky-tanec-v-datech-02-balet.pdf>.

VerTeDance, ME-SA, Tantehorse, FysioART a DOT504. Formou veřejných výzev, šíření na facebooku, v oborových newsletterech a pomocí dalších on-lineových nástrojů jsme otevřeli možnost dalším relevantním subjektům, aby se do výzkumu zapojily. Sběr dat probíhal od září do listopadu 2016.

Vyplněné dotazníky k vyhodnocení jsme obdrželi od souborů:

- 420PEOPLE – vyplnila Marta Lajnerová
- VerTeDance – vyplnila Karolína Hejnová
- DOT504 – vyplnila Klára Elšíková
- ME-SA – vyplnila Karolína Hejnová
- Tantehorse – vyplnila Judita Hoffmanová
- FysioART – vyplnila Hana Strejčková

Počet vrácených dotazníků i kvalita zpracování odpovědí dávají dobrou možnost popsat důležité oborové skutečnosti. Tento vzorek představuje zhruba polovinu relevantních respondentů na poli nezávislého současného tance.

Tento výzkumný projekt může dílčím způsobem srovnávat data šetření z roku 2007, do nějž se zapojily čtyři subjekty – konkrétně DOT504, NANOHACH, Krepsko a Farma v jeskyni. Už tehdejší vzorek zachycoval esteticky diverzifikovanou scénu, v níž byly zastoupeny jak tanečně profilující se subjekty (DOT504, NANOHACH), tak soubory fyzického divadla (Farma v jeskyni) či uskupení inklinující k novocirkusové estetice (Krepsko).

Z respondentů roku 2007 se ve výzkumu 2016 znovu objevuje pouze DOT504. V době sběru dat pro aktuální výzkum ale fungovaly všechny soubory, které se zapojily do šetření v roce 2007. Jen Krepsko fungovalo v dané dekádě mezi výzkumy nesoustavně a částečně v zahraničí. Ostatní soubory vykazovaly pravidelnou kontinuální činnost. Pro některá srovnání budeme do výzkumu z roku 2007 nahlížet.

Další společné rysy popíšeme v rámci následujícího vyhodnocení.

1.1 Základní údaje a personální zázemí

Na úvod vyhodnocení uvádíme v tabulce informaci o roku založení a současném právním statusu nezávislých tanečních souborů. Z praxe víme, že většina uměleckých subjektů funguje jako zapsaný spolek, eventuálně jako zapsaný ústav podle občanského zákoníku platného od roku 2014. Z přehledu vyplývá, že nejstarším tanečním souborem v oblasti současného tance je VerTeDance. Ve stejném roce se zformoval soubor NANOHACH, který ale koncem roku 2016 ukončil svou činnost, a proto se do výzkumu nezapojil. Nejstarším subjektem v oboru je pak Farma v jeskyni, jejíž tým zahájil činnost v roce 2001 a oficiálně veřejně poprvé vystoupil roku 2002. Do tohoto výzkumu se však soubor nezapojil.

Tab. 1 – Údaje o založení a právní subjektivitě

	rok založení	právní status
VerTeDance	2004	spolek
DOT504	2006	spolek
Tantehorse	2006	spolek
ME-SA	2008	spolek
420PEOPLE ⁹	2009	spolek
FysioART	2013	o. p. s.

⁹ V době sběru dat přecházel soubor ze spolkového právního statusu na formu zapsaného ústavu.

1.1.1 Početní stavy

V oblasti nezávislé scény panuje v důsledku projektového způsobu fungování čilá mobilita pracovních sil. Také můžeme hovořit o personální propustnosti subjektů, neboť umělecký i neumělecký personál osciluje mezi dvěma i více soubory.¹⁰ Umělci ale fungují i mimo taneční sféru, např. na půdě činohry či opery, často využívají příležitostí mimo teritorium české scény. Důvody jsou ekonomické i kariérní. Je tedy obtížné určit přesná čísla, ptáme-li se na počet členů jednotlivých souborů. Tato „outsourcingová“ dynamika je další charakteristikou tohoto uměleckého segmentu¹¹. Zástupcům souborů jsme tedy položili následující otázky:

1. Kolik lidí celkem se na vašich projektech podílelo v období 1. ledna až 1. října 2016 (stabilně i příležitostně)?

2. Kolik lidí tvořilo v období 1. ledna až 1. října 2016 jádro vašeho souboru, tj. pracovali nebo pracují v něm dlouhodobě či opakovaně a identifikují se s ním (zahrňte umělecké i neumělecké profese)?

Tab. 2 – Početní stavy

	počet všech spolupracovníků	užší jádro
VerTeDance	47	20
DOT504	14	14
Tantehorse	20	7
ME-SA	20	7
420PEOPLE	25	18
FysioART	53	17

Nejuzavřenější a vnitřně nejsemknutější je tedy soubor DOT504, který uvádí stejný počet těch, kteří v daném období se souborem spolupracovali, i těch, kteří tvoří jeho dlouhodobou personální základnu. Zato soubor FysioART, který se zaměřuje na kombinaci taneční tvorby s umělecko-pedagogickou a arteterapeutickou činností, má velmi široké pole spolupracovníků v poměru k těm, kteří pracují na projektech dlouhodobě a opakovaně. Široké jádro mají i soubory 420PEOPLE a VerTeDance, stejné poměry mezi širokým polem a užším jádrem vykazují Tantehorse a ME-SA. Uskupení VerTeDance by z hlediska počtu uměleckých i neuměleckých spolupracovníků patřilo v rámci tohoto vzorku k nejpočetnějším souborům, 420PEOPLE by zaujali druhé místo.

Zajímali jsme se také o vytíženost, záměrnou či nezáměrnou efektivitu personálu souborů. K tomu sloužila tabulka, v níž měli respondenti zaškrtnout odpovědi na otázku: „*Jaké profese vykonávají stabilní členové vašeho souboru?*“ (tj. ti, kteří tvoří jeho jádro / pracují s ním dlouhodobě nebo opakovaně / identifikují se s ním – vztaženo především k období 1. ledna až 1. října 2016).

Tabulka nabízela 18 různých profesí, jež měli respondenti rozvrhnout mezi stálé členy. Konkrétně šlo o profese: umělecký šéf/ka, tanečník/tanečnice, choreograf/ka, hudební skladatel/ka, zvukový design, světelný design, kostýmní výtvarník/výtvarnice, video artist, produkční, producent/ka, PR specialista/specialistka, tour manažer/ka, technický manažer/ka, technik/technička, dramaturg/yně, ekonom/ka, pedagog/pedagožka (vedení tréninků); jeden ze souborů doplnil i funkci fundraisera.

Záznamy v tabulce potvrdily, že personální realita souborů vede k velké kumulaci funkcí a profesí v jednotlivých souborech, kdy jeden člověk zaujímá několik pracovních pozic. Nejčastěji se vrství funkce u uměleckých šéfů,

¹⁰ Někdy je dokonce obtížné identifikovat podle složení týmu, o jaký subjekt se jedná. Extrémní zmatečnost v tomto smyslu vykazují soubory Tantehorse a Spitfire Company, které spolupracují jak na úrovni vedení, tak interpretů i neuměleckých složek.

¹¹ HÁJKOVÁ, Zuzana. *Česká nezávislá taneční scéna a její vnitřní struktura*. Bakalářská práce. Praha: DAMU, 2014.

kteří jsou zároveň tanečníky a choreografy, dramaturgy a pedagogy ve svých souborech, v jednom případě je tato osoba navíc i scénografem/scénografkou, v jiném případě se umělecký šéf kromě taneční interpretace zabývá i produkčními a producenty úkoly, včetně tour managementu. Jde tedy o zvládnání pěti až šesti profesí jednou osobou.

Tanečníci/tanečnice (mimo uměleckého šéfa) navíc plní v souborech nejčastěji choreografické a pedagogické úlohy, ve dvou případech zastávají i funkce produkčního, producenta a tour manažera.

Kumulace pracovní agendy se projevuje i v případě neuměleckého personálu. Nejčastěji jde o kombinaci produkčních a producenty úkolů s PR servisem, péčí o domácí či zahraniční hostování, případně technické zabezpečení zkoušek a představení. Nejčastěji jde o čtyři různé neumělecké specializace na jednoho pracovníka/pracovnici.

1.1.2 Genderová struktura

Ze šetření mezi jednotlivci (viz 2. kapitolu *Tvůrci současného tance – jednotlivci*) vyplynulo, že poměr mezi muži a ženami v oblasti současného českého tance je zhruba 1 : 3. Vezmeme-li v úvahu, že v baletu je tento poměr skoro vyvážený (56 % žen), je tento údaj zářející. Podle dat poskytnutých soubory je genderová situace daleko vyrovnanější, u DOT504 dokonce ve sledovaném období muži výrazně převládali.

Tab. 3 – Genderová struktura v období 1. ledna až 1. října 2016

	počet tanečníků	ženy	muži
VerTeDance	7	4	3
DOT504	6	1	5
Tantehorse	2	1	1
ME-SA	5	3	2
420PEOPLE	14	7	7
FysioART	10	8	2

Kvůli zmíněné personální propustnosti souborů a projektové fluktuaci tanečníků nelze v tabulce sečíst muže a ženy, abychom zjistili, kolik jich v oboru současného tance působí. Jedna osoba může být zahrnuta ve výkaze různých subjektů, a tudíž se objevit několikrát.

1.1.3 Věková struktura

Věk tvůrců na poli současného tance podle šetření mezi jednotlivci¹² vycházel na 36 let, což zdaleka neodpovídá průměrným věkovým hladinám, které uvádějí soubory. Předpokládejme, že údaje od manažerů souborů pokrývají větší vzorek profesní scény, než poskytují vyplněné dotazníky, jež směřovaly k jednotlivcům, a tedy tyto údaje budou více odpovídat realitě.

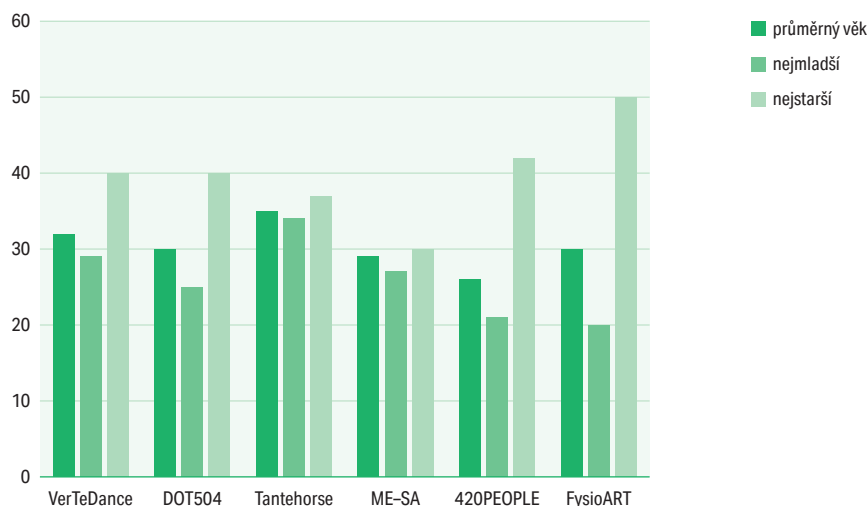
Tab. 4 – Věková struktura souborů v období 1. ledna až 1. října 2016

	průměrný věk	nejmladší člen	nejstarší člen
VerTeDance	32	29	40
DOT504	30	25	40
Tantehorse	35	34	37
ME-SA	29	27	30
420PEOPLE	26	21	42
FysioART	30	20	50

¹² Viz dále v textu 2. kapitoly *Tvůrci současného tance – jednotlivci*.

Podle šetření z roku 2007 byl **průměrný věk tanečníků 29 let**. Zjednodušeně řečeno – za deset let tedy současný tanec zestárl o jeden rok. Tento „vývoj“ symbolicky zastupuje DOT504, který se zúčastnil obou výzkumů a průměrný věk jeho tehdejších členů byl 28,3 roku, zatímco v aktuálním výzkumu udává jako průměr 30 let. Pro přehlednost uvádíme údaje o průměrném věku v souboru, o nejmladším a nejstarším tanečním členovi skupiny ještě v grafu.

Graf 1 – Věková struktura v období 1. ledna až 1. října 2016 (v letech)



Vnímání věku je v komunitě současného tance poněkud odlišné od sféry baletu. Estetické principy současného tance nejsou vázány na přísný technický kánon, jako je tomu v baletu, a tanečníci mohou své působení i plány prolongovat podle svého aktuálního stavu, dispozic a příležitostí. Už jen fakt, že ke studiu na konzervatoř zaměřenou na současný tanec jsou přijímáni adepti ve věku 15–16 let, zatímco na konzervatoře zaměřené na klasiku jdou žáci 10–11letí, na toto odlišné vnímání věku v rámci oboru zakládá. Zatímco se v baletu délka kariéry v důsledku konkurence a zvyšujících se technických a fyzických nároků snižuje, v současném tanci se setkáváme s širokou věkovou škálou od 20 do 50 let a více. Nicméně aktivních tanečníků starších 40 let je na scéně současného tance minimum.

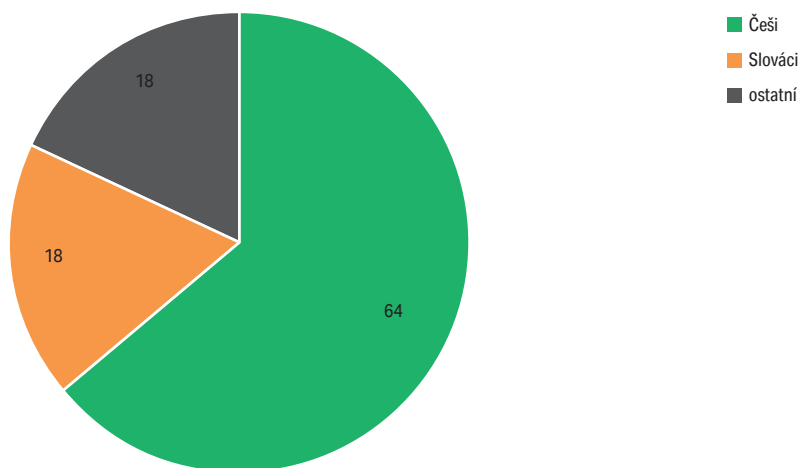
1.1.4 Národnostní struktura

Zajímalo nás dále, jak je to s podílem cizinců v oblasti současného tance. Znovu zdůrazňujeme, že jsme poptávali údaje za necelý kalendářní rok, což nemůže vytvářet přesný obraz národnostního složení umělců; spíše se jedná o zachycení určitého období s jistým profilem národnostního spektra. Na první pohled mají mezi cizinci největší zastoupení Slováci, což je trvalým příznakem české taneční scény. Druhé místo v daném období zaujímali Belgičané.

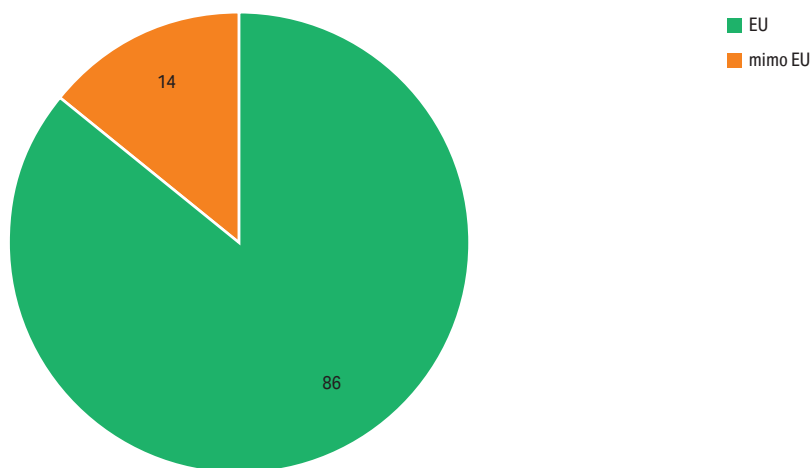
Tab. 5 – Cizinci v tanečních souborech v období 1. ledna až 1. října 2016

	počet cizinců	země ¹³
VerTeDance	3	SK
DOT504	6	SK, BE, IL, SE, KR, PT
Tantehorse	0	
ME-SA	4	SK, BE, BR
420PEOPLE	1	NL
FysioART	0	

Graf 2 – Národnostní struktura souborů současného tance v období 1. ledna až 1. října 2016 (v %)

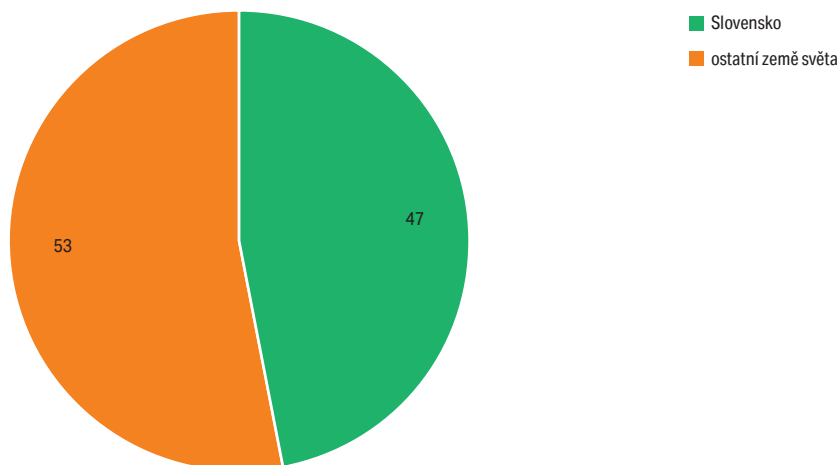


Graf 3 – Cizinci v nezávislých tanečních souborech v období 1. ledna až 1. října 2016 (v %)



¹³ BE – Belgie, BR – Brazílie, IL – Izrael, KR – Jižní Korea, NL – Nizozemsko, PT – Portugalsko, SE – Švédsko, SK – Slovensko.

Graf 4 – Slováci a ostatní cizinci v nezávislých souborech v období 1. ledna až 1. října 2016 (v %)



1.1.5 Vzdělanostní struktura

Oblast současného tance se vyznačuje značně vzdělaným personálem, což potvrzují i výsledky dotazníkového šetření mezi jednotlivci, které ukázalo, že 75 % respondentů má vysokoškolské vzdělání. Následující tabulka ukazuje, že většina členů tanečních souborů je absolventy konzervatoří, u 420PEOPLE je to dokonce 100 % všech tanečníků (žádný tanečník z tohoto souboru však není absolventem VŠ). Ostatní subjekty mají určité procento vysokoškolsky vzdělaných tanečníků. Jde o absolventy pedagogiky tance či pantomimy na HAMU, absolventy FAMU – obor produkce, anebo JAMU – ateliér fyzického divadla. Mezi tanečníky jsou i absolventi pedagogické fakulty či zahraničních škol, jako například P. A. R. T. S. (bruselská taneční škola současného tance, již založila Anne Teresa de Keersmaecker), Mezinárodní školy Jacquesa Lecoqa. V době sběru dat bylo v souborech pět studujících a všichni byli členy souboru FysioART.

Tab. 6 – Vzdělání v nezávislých tanečních souborech v období 1. ledna až 1. října 2016

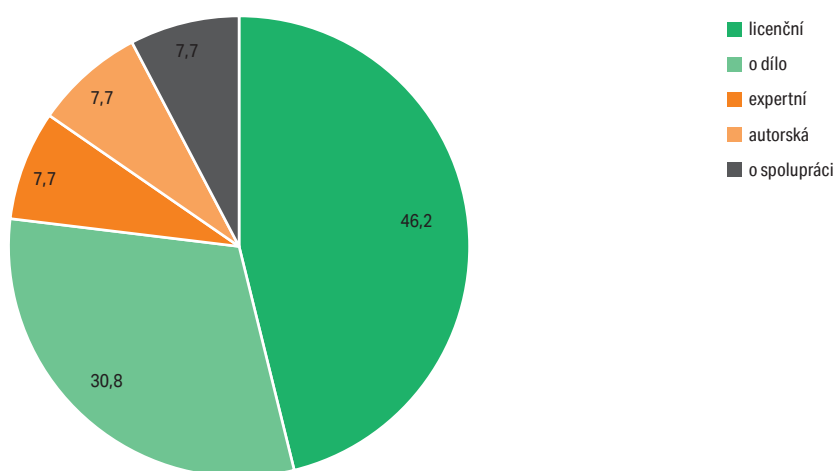
konzervatoristé – tanec, současný tanec	konzervatoristé – netaneční obory	absolventi VŠ	vědecký akademický titul	aktuálně studující
2	0	5	0	0
3	0	1	0	0
2	0	2	0	0
4	0	5	0	0
14	0	0	0	0
2	3	4	0	5

1.2 Oblast financí

1.2.1 Honoráře a mzdy

Česká nezávislá taneční scéna prakticky nemá zaměstnance a pracovní vztahy se v ní realizují na základě smluv podle autorského nebo živnostenského zákona. Je třeba dodat, že se tento stav týká celé oblasti nezávislého umění, kde subjekty jen v minimu případů mohou nabídnout zaměstnanecký poměr, často jen na zkrácený úvazek. Důvody jsou samozřejmě finanční – spolky a umělecká sdružení nemají prostředky na povinné odvody zaměstnanců. Náš výzkum tento stav jasně dokumentuje: ani jeden z respondentů neuzavírá zaměstnanecké smlouvy. Soubory pracují s nejrůznějšími typy smluv, z nichž nejčastěji se uzavírají smlouva licenční a smlouva o dílo.

Graf 5 – Typy smluv (v %)



Můžeme na tomto místě zmínit soubor DOT504, jehož vedení v roce 2006 učinilo seriózní pokus zaměstnávat tanečníky na plný úvazek. Smyslem tohoto kroku byla snaha o plnou profesionalizaci souboru s denními tréninky a pravidelným zkoušením. To se však ukázalo ve své době jako příliš ambiciózní a po několika měsících muselo vedení souboru od této snahy ustoupit. Jediným tanečním subjektem, který v současné době nabízí tanečnickům stálé angažmá, nikoli však zaměstnanecký poměr, je Pražský komorní balet. Jeho činnost je historicky a esteticky spjata spíše s oblastí baletu, a proto nefiguruje v této části studie a je zahrnut do svazku věnovaného baletu¹⁴. Z hlediska právního statusu jde však o obecně prospěšnou společnost, tedy subjekt, který se uchází o podporu z veřejných peněz. Dle výročních zpráv je financován stejně jako ostatní nezávislá taneční tělesa z grantových prostředků Magistrátu hlavního města Prahy, dále čerpá drobnější grantové příspěvky od Státního fondu kultury, Nadace život umělce apod. Ministerstvo kultury ale udělovalo PKB pravidelnou přímou dotaci mimo grantové řízení (2014 – 1,5 mil. Kč, 2015 – 3 mil. Kč, 2016 – 1,8 mil. Kč)¹⁵. Žádný z tanečních subjektů tak štědrý příspěvek na svou činnost nečerpá. Tím, že PKB stojí mimo běžný systém financování, mimo běžné ekonomické parametry, je obtížné srovnávat jej v kontextu jak nezávislé taneční scény, tak v rámci baletních těles městských a národních divadel. Vedení PKB se soustavně odvolává na nákladný provoz, potřebu vytvářet stabilní podmínky pro uměleckou práci, kterou opírá o hodnotu historického odkazu tvorby Pavla Šmoka¹⁶. Jak je tento argument legitimní, ponecháváme v tuto chvíli stranou, věcně vzato

¹⁴ VAŠEK, R., *Český tanec v datech : 2/ Balet* [online], op. cit.

¹⁵ *Pražský komorní balet* : [online]. 1975–2018 [cit. 2018-05-25]. Přístup z: <http://prazskykomornibalet.cz/vyrocnizpravy/>.

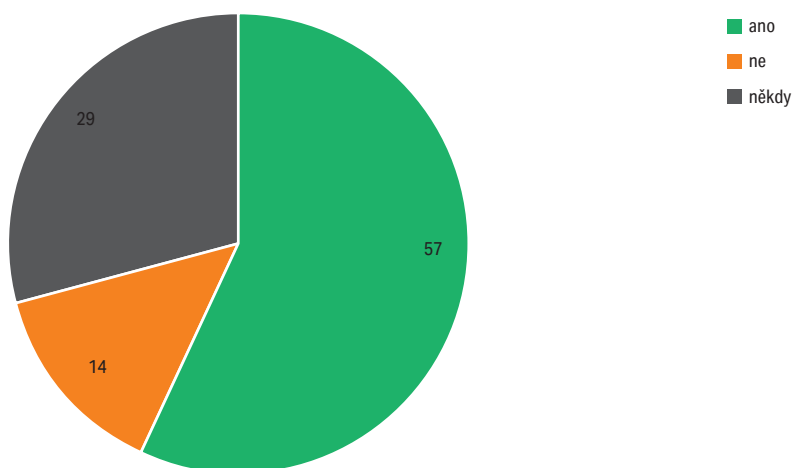
¹⁶ *Pražský komorní balet : výroční zprávy* [online]. 1975–2018 [cit. 2018-05-25]. Přístup z: <http://prazskykomornibalet.cz/wp-content/uploads/vyrocnizprava2016.pdf>.

jde ale o dlouhodobou nesystémovou záležitost v oblasti financování českého tance.

Ale zpět k aktuálním datům: Honoráře se u všech dotázaných subjektů našeho výzkumu odvíjejí od „obvyklých“ sazeb. Jak se nastavuje cena práce a výkonů v poli současného tance, náš výzkum nezjišťoval, ale ze znalosti praxe lze vyvodit, že vnitřní trh práce bude zohledňovat aktuální rozpočty jednotlivých projektů a že velkou roli hrají jejich prestiž a umělecká atraktivita. To, zda umělec vstoupí do projektu, není tedy jen záležitostí nabízeného honoráře. Přesto je možné pozorovat, že se postupem času „obvyklé“ hladiny honorářů nejen stabilizují, ale i rostou, a jak ukážou následující grafy, rozčleňují subjekty do vyšších a nižších honorářových kategorií. Je určitě pozitivní, že v dnešní době nelze předpokládat, že by tanečníci fungovali v projektu zcela zdarma. Určitý vliv na růst honorářů mohou mít sazby v zahraničí, s nimiž česká scéna přichází do kontaktu prostřednictvím mezinárodní spolupráce, angažováním cizinců či hostováním domácích umělců v zahraničí.

Jiná situace je u honorářů za zkoušky. Pravidelně zkoušení honorují jen některé subjekty (VerTeDance, 420PEOPLE, FysioART), občas dostanou honorář za zkoušku tanečníci souborů ME-SA a DOT504; Tantehorse za zkoušky neplatí.

Graf 6 – Honorování zkoušek (v %)



Rovněž jsme se zajímali o hladiny honorářů u jednotlivých uměleckých profesí. Další tabulky ukazují, jak soubory honorují autorskou práci.

Tab. 7 – Honorář choreografa za vytvoření a nastudování díla (v Kč; za rok 2015)

ME-SA	30 000–50 000
VerTeDance	30 000–50 000
420PEOPLE	30 000–50 000
DOT504	více než 50 000
FysioART	10 000–20 000
Tantehorse	20 000–30 000

Tab. 8 – Honorář tanečníka za nastudování díla (v Kč; za rok 2015)

ME-SA	30 000–50 000
VerTeDance	30 000–50 000
420PEOPLE	20 000–30 000
DOT504	30 000
FysioART	10 000–20 000
Tantehorse	20 000–30 000

Tab. 9 – Honorář za světelný design (v Kč; za rok 2015)

ME-SA	20 000–30 000
VerTeDance	30 000–50 000
420PEOPLE	10 000–20 000
DOT504	10 000
FysioART	5 000–10 000
Tantehorse	10 000–20 000

Tab. 10 – Honorář za scénu a kostýmy (v Kč; za rok 2015)

ME-SA	10 000–20 000
VerTeDance	20 000–30 000
420PEOPLE	10 000–20 000
DOT504	10 000
FysioART	10 000–20 000
Tantehorse	10 000–20 000

Tab. 11 – Honorář za hudbu (v Kč; za rok 2015)

ME-SA	20 000–30 000
VerTeDance	20 000–30 000
420PEOPLE	50 000 a více
DOT504	10 000
FysioART	5 000–10 000
Tantehorse	10 000–20 000

Tab. 12 – Honorář za dramaturgii (v Kč; za rok 2015)

ME-SA	10 000–20 000
VerTeDance	10 000–20 000
420PEOPLE	-
DOT504	10 000
FysioART	5 000–10 000
Tantehorse	10 000–20 000

FysioART uvádí ještě honorář pro režiséra, a to ve dvou hladinách 5 000–10 000 a 10 000–20 000 Kč. Blíže tuto dvojí sazbu v dotazníku nevyvětluje. Na první pohled se vymyká soubor DOT504, který nabízí za choreografii nejvyšší částku. Toto uskupení spolupracuje výlučně se zahraničními choreografy, a musí tedy respektovat jejich finanční požadavky. Když se zamyslíme nad čísly v tabulkách, je v první řadě třeba si uvědomit, že částky jsou vypláceny jednorázově za jednotlivý umělecký počín. Jak dlouho trvá jeho vytvoření – nazkoušení díla, navržení a realizace kostýmů, scény, světelného plánu či vytvoření hudební kompozice atd. –, je samozřejmě individuální a pokaždé jiné. K pokrytí celoročních životních nákladů je tedy třeba kombinovat několik činností, např. choreografickou a taneční, anebo pracovat pro několik subjektů a mít velkou produktivitu.

Pro srovnání uvedme medián platů tanečnicků a choreografů v zaměstnaneckém poměru v roce 2015, který činil 25 096 Kč měsíčně¹⁷. Pro nezávislou sféru je typická nepravidelnost příjmů; můžeme tedy pracovat jen s ročními odhady, nikoli s měsíční mzdou. Podle výzkumu věnovaného jednotlivcům se roční příjmy většinou pohybují v nižších příjmových hladinách – do 180 000 Kč (což činí max. 15 000 Kč měsíčně), necelých 15 % uvedlo příjmy nad 420 000 Kč za rok, což by představovalo více než 35 000 Kč za měsíc a odpovídalo zhruba příjmům tanečnicků v baletu pražského Národního divadla. V kapitole věnované baletu jsou uvedeny další podrobnosti.¹⁸

1.2.2 Struktura výdajů

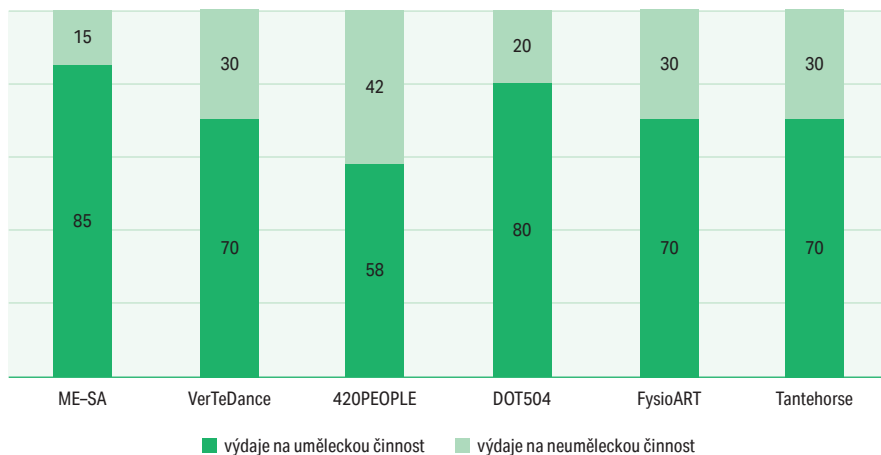
Následující tabulka představuje poměr výdajů jednotlivých souborů na uměleckou (tanec, choreografie, hudba apod.) a neuměleckou činnost (management, public relations, technika atd.). Profesionální fungování souboru klade velké nároky na management, který zahrnuje kromě vytváření podmínek pro uměleckou tvorbu především marketing a distribuci, PR, fundraising, budování a rozvoj publika. Všechny tyto aktivity lze považovat za expertní, jsou dnes podmínkou k zajištění konkurenceschopnosti subjektu jak na domácí, tak mezinárodní scéně. V současnosti je standardem provoz webových stránek a facebookového profilu, technologie se ale rozvíjejí velmi dynamicky a jejich obsluha a náplň představují značné nároky na kapacity souborů.

Je evidentní, že většina výdajů respondentů jde na uměleckou práci, vyrovnanější poměr výdajů na uměleckou a neuměleckou činnost vykazuje jen soubor 420PEOPLE.

¹⁷ Informační systém o průměrném výdělku [online]. 2010–2016 [cit. 2016-12-20]. Přístup z: <http://www.ispv.cz/>.

¹⁸ VAŠEK, R., *Český tanec v datech : 2/ Balet* [online], op. cit.

Graf 7 – Poměr výdajů na uměleckou a neuměleckou činnost (v %)



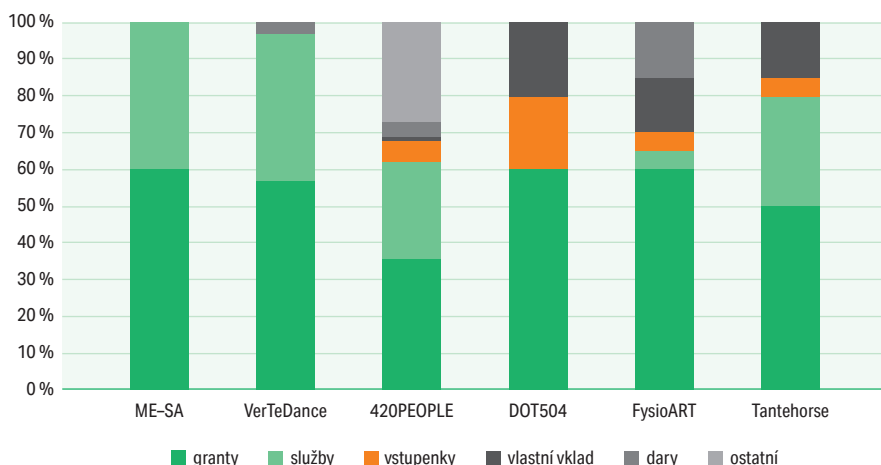
1.2.3 Struktura příjmů

Zajímali jsme se o zdroje a způsob financování činnosti souborů v roce 2015. O struktuře příjmů vypovídají následující tabulka a graf.

Tab. 13 – Struktura příjmů (v %)

	příjmy ze vstupenek	příjmy za služby	vlastní vklad	granty	dary	ostatní
ME-SA		40		60		
VerTeDance		40		57	3	
420PEOPLE	6	26	1	36	4	27 ¹⁹
DOT504	20		20	60		
FysioART	5	5	15	60	15	
Tantehorse	5	30	15	50		

Graf 8 – Struktura příjmů (v %)



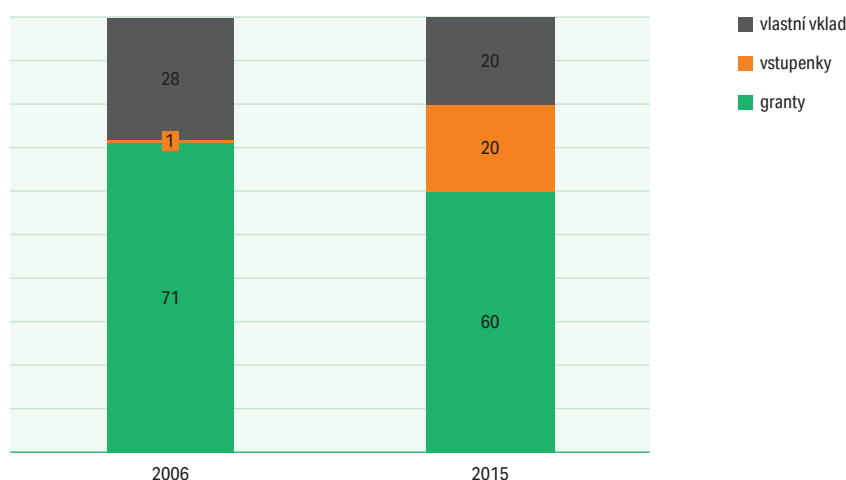
V grafu je názorně vidět, jak významný podíl tvoří grantová podpora u všech sledovaných souborů. Nejméně byl na veřejných financích v roce 2015 závislý soubor 420PEOPLE – 36 %, jinak je podíl u ostatních tanečních skupin 50 % i více. Všichni jsou příjemci grantů Ministerstva kultury ČR a Magistrátu hlavního města Prahy. Vlastním vkladem podporují svoji činnost nejvíce DOT504, po nich Tantehorse a FysioART. Jednoprocentní vlastní vklad do

¹⁹ Příjmy ze zahraničí.

své činnosti investuje i 420PEOPLE, který měl na rozdíl od ostatních ve sledovaném období podporu zahraničního subjektu.

Soběstačnost souborů se tedy pohybuje okolo 50 %, resp. mezi 40–64 %. Historicky opět můžeme porovnat data jen v případě DOT504 – což lze i znázornit malým grafem, z něhož je možné vyčíst směrem k dnešku nárůst grantové podpory a významné zvýšení výnosu z prodeje vstupenek, mírný pokles je zaznamenatelný u vlastního vkladu, ale i tak je investice vlastních financí do projektu největší ze sledovaných souborů. V roce 2006 DOT504 uvádí 28 % vlastního podílu na celkovém financování provozu souboru. V tehdejší šetření uvádí ještě Farma v jeskyni údaj 20 %, ostatní soubory – NANOHACH a Krepisko – vlastní finance do činnosti neinvestovaly.

Graf 9 – Srovnání struktury příjmů u DOT504 v letech 2006 a 2015 (v %)



1.3 Výkonnostní ukazatele

Údaje o výkonech – počtu premiér, představení odehraných doma i v zahraničí, rozsahu aktivního repertoáru – nám rozšiřují kvantitativní data a dávají představu o efektivitě činnosti subjektů.

Tyto (a jiné) údaje sleduje za celý segment kultury Centrum informací a statistik kultury Národního informačního a poradenského střediska pro kulturu (NIPOS). Data statistici NIPOS pořizují každoročním dotazníkovým šetřením a publikují on-line na stránce Statistika kultury České republiky²⁰ v publikacích *Základní statistické údaje o kultuře v České republice*. Údaje v těchto ročenkách nejsou interpretovány, ale jsou uváděny ve srovnávacích řadách, což dává alespoň určitou představu o dynamice sledovaných ukazatelů. Obor současného tance je sledován v kategorii tanec a pohybové divadlo. Pro náš výzkum jsme mohli údaje NIPOS využít jen velmi omezeně – spíš jako zamyšlení nad relevancí dat. Dále v textu budeme konkrétnější.

V následující tabulce přinášíme údaje o výkonech našich šesti respondentů za rok 2015²¹.

²⁰ CIK – odborný útvar NIPOS [online]. [cit. 2018-05-25]. Přístup z: <http://www.nipos-mk.cz/?cat=126>.

²¹ Údaje za uzavřené roční období.

Tab. 14 – Výkonnostní ukazatele

	rok zahájení činnosti	počet titulů na repertoáru	počet premiér	počet projektů od založení souboru	obvyklý počet nových titulů za sezonu
ME-SA	2008	3	1	11	1–2
VerTeDance	2004	8	2	18	2
420PEOPLE	2009	13	3	27	2–3
DOT504	2006	2	1	11	1
FysioART	2013	3	1	15	2–3
Tantehorse	2006	5	2	15	2

Vyšší čísla vidíme především u 420PEOPLE, kteří mají na repertoáru 13 inscenací a od zahájení své činnosti uvedli 27 projektů. 420PEOPLE přitom patří k druhému nejmladšímu souboru ze sledovaných. Znamená to, že na akumulaci titulů na repertoár měl soubor o pět, resp. o tři roky méně času. Také v počtu premiér za sledované období udávají 420PEOPLE nejvyšší číslo. Celkově se pohybuje sezonní počet nových titulů u nezávislých souborů v intervalu od jednoho do tří. V baletních souborech jde obvykle o dva až tři, někdy i čtyři nové tituly za sezonu.

Publikace NIPOS vydaná roku 2016²² uvádí, že v roce 2015 proběhlo v celé oblasti tance a pohybového divadla 12 premiér, což je nepravděpodobně nízké číslo. Jen námi zachycený vzorek souborů zmiňuje deset nových titulů prezentovaných v roce 2015. Dalším nepříznivým zkrácením je počet odehraných představení doma a v zahraničí. NIPOS uvádí číslo 218, náš výzkum na vzorku šesti respondentů 221. Na tyto alarmující rozpory poukážeme jen proto, že data Statistiky kultury České republiky jsou základem dalších hodnocení a výstupů a slouží k nastavení dlouhodobých strategických úvah, hodnocení výstupů, efektivity, a tedy i významu živého umění. Odborná advokacie v posledních letech vedla až k nastavení sledování kulturní sféry Českým statistickým úřadem, aby mohla být komparována s dalšími oblastmi průmyslu, obchodu či zemědělství. Zkreslená vstupní data však mohou tuto aktivitu značně znehodnocovat.

Podívejme se, jak je to s reprízováním inscenací. Údaj o maximálním počtu repríz má dvě části – počet odehraných představení jedné inscenace a dobu, po níž se určité dílo udrželo živé v repertoáru. VerTeDance a 420PEOPLE mají v repertoáru choreografie staré deset let – půjde zřejmě o obořové rekordy. V tabulce však uvádíme u VerTeDance údaj s maximálním počtem repríz, neboť ten je „naakumulován“ v rekordně krátkém čase. Jedná se o inscenaci *Korekce* (prem. 2014), která se stala diváckým hitem a touringovou senzací.

²² Základní statistické údaje o kultuře v České republice 2015 : II. díl – umění [online]. Praha : NIPOS, 2016. Přístup z: http://www.nipos-mk.cz/wp-content/uploads/2013/05/Statistika_2015_II.UMENI_web.pdf.

Tab. 15 – Údaje o reprízách

	průměrná životnost projektů v letech	průměrný počet repríz	max. doba uvádění / počet repríz
ME-SA	2-3	20	3 roky / 30 repríz
VerTeDance	4	20-100	2,5 roku / 92 repríz
420PEOPLE	2-3	12	10 let / 70 repríz
DOT504	3	60	3 roky / 60 repríz
FysioART	? ²³		2 roky / 33 repríz
Tantehorse	4	15	5 let / 40 repríz

Vývoj reprízování můžeme v čase srovnat v případě souboru DOT504 – ve výzkumu z roku 2007 představuje průměrný počet repríz 20 (v sezoně 2006/2007). Za deset let tedy tento údaj vzrostl trojnásobně.

Další tabulka uvádí počet odehraných představení doma a v zahraničí v roce 2015.

Tab. 16 – Odehraná představení doma a v zahraničí

	počet odehraných představení v ČR	počet představení v zahraničí ²⁴	součet
ME-SA	0	9 – DE, SK, PL	9
VerTeDance	32	28 – GB, DE, GR, IT, ES, RU	60
420PEOPLE	42	8 – DE, NO, USA, JAP	50
DOT504	25	10	35
FysioART	34	6 – UK, PL, DE, IL	40
Tantehorse	25	2 – USA, KR	27

Ve sledovaném období si v počtu odehraných představení v Česku nejlépe vedl soubor 420PEOPLE, v zahraničí uvádí nejvíce prezentací soubor VerTeDance, který má v počtu domácích a zahraničních vystoupení takřka vyrovnané skóre. Zajímavý je údaj u souboru ME-SA, který podle vykázaných dat prezentoval v roce 2015 svoji tvorbu pouze v zahraničí.

1.3.1 Nové tituly, nové portfolio

V dalších otázkách jsme se zajímali, jak vznikají nové inscenace a co přispívá nebo rozhoduje o jejich podobě.

Většina souborů uvedla, že nepodřizuje obsah žádostí intencím grantových výzev. Jen DOT504 uvádí, že zaměření grantových výzev sleduje, uskupení Tantehorse uvedlo, že tak činí občas. Všechny soubory spolupracují se zahraničními umělci, což není nijak překvapivé, a tento fakt potvrzuje, že česká scéna současného tance je zcela mezinárodně integrovaná.

Konkurzy (v tanečním oboru označované termínem auditions) na obsazení projektů pořádá pravidelně pouze soubor 420PEOPLE, občas tak činí DOT504. Ostatní soubory si tanečníky do svých projektů obsazují jiným způsobem.

Rezidence pro svoji tvorbu využívají soubory jen občas, FysioART konstatuje, že pokud je to možné, rezidenci využijí vždy.

²³ FysioART uvádí, že od svého založení v roce 2013 neproběhla žádná derniéra, takže nemohou zatím určit průměrný počet repríz.

²⁴ Zkratky zemí: DE – Německo, ES – Španělsko, GR – Řecko, IL – Izrael, IT – Itálie, KR – Jižní Korea, PL – Polsko, RU – Rusko, SK – Slovensko, UK – Velká Británie.

Tab. 17 – Auditions, rezidence, zahraniční spolupráce, obsah grantů

	obsah podle výzev	tvorba se zahraničními umělci	auditions	rezidence
ME-SA	ne	ano	ne	občas
VerTeDance	ne	ano	ne	občas
420PEOPLE	ne	ano	ano	občas
DOT504	ano	ano	někdy	občas
FysioART	ne	ano	ne	ano, vždy, když je to možné
Tantehorse	někdy	ano	ne	ano

1.3.2 Návštěvnost

Z hlediska návštěvnosti uvedly soubory tyto souhrnné údaje za rok 2015:

Tab. 18 – Počet diváků v roce 2015

	počet diváků	průměrný počet diváků jednoho představení
ME-SA	1 500	167
VerTeDance	7 000	117
420PEOPLE	8 440	169
DOT504	2 500	71
FysioART	2 800	70
Tantehorse	2 200	81
celkem	24 440	99

Největší počet diváků tedy zhlédl v roce 2015 produkci souborů 420PEOPLE a VerTeDance. VerTeDance vykazuje nejvyšší počet odehraných představení doma a v zahraničí. Z čísel o celkovém počtu diváků potožmo vyplývá, že se 420PEOPLE prezentují v prostorech s větší kapacitou, neboť na nižší počet představení uvádějí o necelých 20 % vyšší návštěvnost než VerTeDance. Vysokou „efektivitu návštěvnosti“ vykazuje soubor ME-SA, který s nejnižším počtem repríz (9) dosáhl po 420PEOPLE nejvyšší průměrné návštěvnosti na jedno představení. Je otázka, jakou metodikou soubory návštěvnost sledují. Například u site-specific projektů nebo projektů ve veřejných prostorech je tento údaj těžko měřitelný. Proto opět zdůrazňujeme, že pracujeme s odhady, které nám o návštěvnosti dávají rámcovou představu.

Graf 10 – Počet diváků v roce 2015 (zaokrouhleno na desítky osob)



Zaměření na určitý segment publika má především soubor FysioART, který se soustředí na děti a seniory, Tantehorse někdy věnují pozornost vyloučeným skupinám. DOT504 tvoří zejména pro dospělé diváky, např. u úspěšné choreografie *Collective Loss of Memory* uvádí v PR materiálech explicitní poznámku, že představení je určeno divákům od 18 let. Ostatní soubory – VerTeDance, 420PEOPLE a ME-SA – diváckou cílovou skupinu nedefinují a jejich tvorba je široce otevřena kulturní veřejnosti.

Na otázku, zda soubory rozvíjejí nějakou cílenou formu audience developmentu, reagovali respondenti většinou záporně s poukazem na nedostatek kapacit. Jenom Tantehorse uvádějí, že se audience developmentu věnují, a 420PEOPLE dokonce označují tuto činnost za mimořádně významnou: „... práce s publikem je součástí aktivit 420PEOPLE, např. ve formě *Studia Nové scény (pravidelných tanečních lekcí pro veřejnost s tanečnicí 420PEOPLE), debat po představení nebo programu 420Ambasador, který nabízí užší kontakt se souborem a různé doprovodné akce.*“

1.3.3 Další projekty – workshopy, výzkum, dokumentace

Kromě inscenačních projektů tvoří profil souborů i jejich další aktivity, účast na oborových setkáních, pořádání workshopů, seminářů, zkrátka mají i přesahovou činnost. Většina souborů organizuje workshopy s různou periodicitou – od pravidelných po nárazové. Pravidelné lekce pro veřejnost vedou VerTeDance (v Archa.labu) a 420PEOPLE (na Nové scéně). Dále se většinou soubory zapojují do aktivit na podporu tanečního umění a jeho společenské vizibility, např. v rámci Dne tance či jiných událostí (Zažít město jinak apod.). 420PEOPLE, VerTeDance a Tantehorse mají ve svém portfoliu také taneční filmy a ještě zmiňují organizaci přednášek. Obsáhle odpověděl FysioART, jehož činnost je na přesahu umění do sociální terapie a pedagogiky založena: „Organizujeme dílny doprovázející přípravu inscenace i dílny doprovázející představení. Provádíme pravidelnou pedagogickou činnost, vedeme workshopy pro laiky i profesionály, pravidelně využíváme tanec/pohyb k aktivizaci seniorů. Věnujeme se též výzkumu – viz řadu tanec a literatura s tanečnicí nad 50 let nebo výzkum v rámci projektu *Mezi námi na téma domov, pohybové vzorce romských dětí, pohybová paměť, vědomá práce s tělem, rytmus.* FysioART se profiluje v profesionální taneční/pohybové inscenační tvorbě, v přesahu k sociálnímu umění (cizinci u nás, romská menšina, senioři), pedagogické (děti, dospělí) a terapeutické (senioři) činnosti, včetně jednorázových performancí site-specific,

happeningů, a zde propojuje umělecké žánry, nejčastěji tanec, výtvarné umění a literaturu."

Zajímala nás také dokumentační péče, a proto jsme se zeptali, jak jsou na tom soubory s vedením archivů. Všechny soubory uvedly, že svou činnost nějakým způsobem dokumentují. ME-SA a VerTeDance přiznávají, že poněkud neorganizovaně, FysioART naopak věnuje archivu značnou péči.

1.4 Postoje

Poslední část výzkumu se zaměřuje na kvalitativní ukazatele. Autory výzkumu zajímaly, vedle tvrdých dat a praktických zkušeností, i postoje a názory na situaci české taneční scény z perspektivy hlavních představitelů tanečních souborů – manažerů, producentů, uměleckých ředitelů. Položili jsme proto vedením souborů několik otázek ohledně jejich potřeb, problémů a vnímání rozličných aspektů profesního prostředí.

1.4.1 Obecné překážky

Nejprve jsme se zajímali o překážky, a požádali proto o formulování tří stěžejních problémů, které komplikují činnost nezávislých profesionálních souborů.

Za největší problém skupiny většinou označily absenci vlastního zázemí, prostoru pro zkoušky, tréninky a tvorbu. Jako další velký problém uvedly složitost plánování – sladit termíny umělců, kteří jsou zaangažováni v několika projektech, s možnostmi divadel a zkuškových sálů, je dle nich velice náročné. Padla také stížnost na „uzavřenost pražských scén – stagion... Pokud už dojde ke spolupráci, tak na limitovaný počet termínů pro reprízy", problematičtější je „komunikace s divadly a prostory, co se týká hracích termínů a času na technickou přípravu". Jako problém je pocítována i „absence dlouhodobější perspektivy – rozvoje souboru i jednotlivých umělců. Částečně je to způsobeno externími faktory (jednoleté granty, absence rezidenčních prostor apod.), částečně interními okolnostmi."

Všechny soubory – explicitně či skrytě – řeší především finanční problémy. Nemohou si dovolit nabídnout tanečnickům takovou smlouvu, aby je zavázala k výhradní spolupráci, nemají na nájem vlastních prostor a technického dovybavení, nemají kapacitu na pravidelnou činnost – tréninky, výzkum, hledání nových spolupracovníků.

1.4.2 Hodnocení grantových systémů

Už v roce 2007 se autoři výzkumu ptali respondentů na zkušenosti s grantovým systémem. Po téměř deseti letech položili otázku na téma „granty" znovu. Požádali zástupce tanečních subjektů, aby formulovali pozitiva i negativa, včetně doporučení, která by vedla k zlepšení fungování grantových systémů. Respondenti se vyjadřovali odděleně k řízení na Ministerstvu kultury ČR, Magistrátu hlavního města Prahy, v městských částech a jednotlivých stupních samospráv a k tzv. mezinárodním grantům (EU, Norské fondy, Visegrad Fund apod.).

Všechny soubory konstatovaly, že o granty žádají, většinou pravidelně a dlouhodobě. Jen FysioART se za zkušeného žadatele nepokládá.

Nejprve uvedeme reflexi grantového systému na **Ministerstvu kultury ČR**. Jako **pozitivum** respondenti uvádějí především existenci tohoto zdroje, možnost žádat podle zaměření projektu různé odbory (na tvorbu, na zahraniční prezentaci či podle oborů – v případě, že je projekt mezioborový). Pozitivním trendem je snaha zjednodušit administrativní stránku řízení. Kvitovány byly

i výrazné meziroční navýšení mezi lety 2015 a 2016, určitá stabilita a vyšší podpora některých subjektů.

Obecně formulovanými **negativy** byly nepružnost, zastaralost, neprůhlednost. **Nepružnost** spatřují respondenti hlavně ve vyhlašování řízení jednou do roka (na OULK)²⁵, což je dlouhodobě kritizovaná praxe, kterou MK ČR asertivně obhajuje s poukazem na schvalování státního rozpočtu koncem roku – podle argumentace MK není možné zaručit, že bude rozpočet na granty vůbec přidělen. Proti této rétorice však hovoří fakt, že existují středně- a i dlouhodobé rozpočtové výhledy, ekonomika roste, víceleté granty a uzávěrky během roku mají i jiná ministerstva a úřady, a hlavně v pozicích grantů je klauzule o právní nevymahatelnosti grantové podpory, což je dostatečná pojistka proti případné krizi, jež by znemožnila grantové rozpočty naplnit. Jeden z respondentů uvádí praxi slovenského Fondu na podporu umenia, který hodnotí žádosti průběžně během roku.

S tématem vyhlašování grantového řízení souvisí i jeho harmonogram. Od podání žádosti po její vyhodnocení a schválení uplyne pět měsíců, další dva měsíce pak většinou musejí úspěšní žadatelé čekat na přidělené finanční prostředky. Když pomineme fakt, že v tanci má čas svůj specifický význam, jsou tu další komplikace, které tato prodleva přináší – nerovnoměrné zatížení kulturního kalendáře (všechny premiéry se odehrají v rozpětí zhruba 1,5 měsíce), složité plánování tanečního obsazení a angažování jiných uměleckých profesí – interpreti působí v několika projektech u různých subjektů. Největší komplikací je cash flow subjektů. V české praxi musí být granty vyúčtovány do konce roku, zatímco na Slovensku do 12 měsíců od data podpisu grantové smlouvy, což jednak odpovídá roční podpoře (nikoli fakticky osmiměsíční) a subjekty zbavuje nepříjemného tlaku, který se může odrazit ve snížené kvalitě práce.

Zastaralost se promítá například ve **struktuře okruhů**, které neodpovídají dynamice a potřebám oboru. Aktuální situaci by podle respondentů lépe reflektovalo ustanovení priorit, v jejichž rámci by se subjekty mohly ucházet o podporu – např. mladí umělci („divoké karty“), zavedení tvůrci – jednotlivci, soubory, divadla, produkční domy, festivaly, infrastruktura (Nová síť apod.). Dále je kritizován fakt, že nelze vyčíst priority podpory profesionálního umění (nad rámec obecných proklamací „*podpora rozmanitosti kulturní nabídky apod.*“), nebo není jasná strategie zahraničního odboru, tedy jaký druh mezinárodní spolupráce podporuje (export, prezentaci, výměnu).

Za diskutabilní byly označeny některé **formulářové položky**, jako například trvalé dotazování na počty zaměstnanců a dobrovolníků. Respondenty by zajímalo, k čemu se tyto údaje vztahují, jaký mají vliv na hodnocení či jaký vůbec sledují záměr. Zaměstnávání v uměleckém sektoru je blízké nule a dobrovolnost zcela automatická, nijak formálně podchycená. Sběr těchto údajů by mohl mít význam kupříkladu pro statistiky odměn, sociální témata v umění či jinou advokacii, o níž ale není nic známo.

Zmíněna je potřeba inovace administrativní stránky řízení. Formuláře obsahují chyby, které zůstávají i několik let po sobě neopravené. Zahraniční odbor MK pracuje jen s textovými dokumenty (wordem apod.), což je především pro sestavení rozpočtů zcela nevhodný program (běžný a rozšířený je pro numerickou část formuláře excel); Státní fond kultury nepřijímá žádosti e-mailem, pouze písemně a na CD; nekompatibilní jsou systémy PC a Apple. Zastaralost elektronické komunikace je zbytečnou překážkou.

V souvislosti s prioritami zmiňuje jeden z respondentů i nerovné vyhlašování tematických roků – např. čtyřletý cyklus *Roku české hudby* – a dotazuje se, kdy přijde na řadu *Rok českého tance*.

²⁵ Odbor umění literatury a knihoven, který má agendu profesionálního umění v gesci.

Neprůhlednost či patrný střet zájmů hodnotitelů jsou zmíněny jako občasné nedostatky.

V případě grantového řízení na **Magistrátu hlavního města Prahy** je jako hlavní pozitivum zmíněna existence tohoto zdroje a udělování víceleté podpory. Za negativa jsou opět uvedeny harmonogram a nemožnost žádat vícekrát do roka. Negativně je hodnocena i administrativní stránka řízení – např. obširný a nepřehledný formulář žádosti. Jako nadbytečný je vnímán požadavek na doložení kopií všech dokladů při vyúčtování u projektů s vyšší podporou. Kritizován je ale také výběr členů grantové komise a zpočtybněna transparentnost řízení. Podle respondentů by měl být lépe definován rozhodovací systém, včetně kritérií. V reakcích najdeme rozdílné postoje, kdy jeden z respondentů/žadatelů konstatuje snížení podpory až na existenční minimum, jiný je s dotací spokojen. Většina respondentů však snížení dotací ze zdrojů Magistrátu hlavního města Prahy v posledních několika letech zaznamenala.

U grantů **samospráv** – krajů, měst, obcí, městských částí – respondenti konstatují, že kulturní projekty se z těchto zdrojů podporují výjimečně a jen malými částkami. Uměleckým subjektům mohou sloužit jako drobné finanční intervence. Negativně je vnímán fakt, že zdroje ze samospráv někdy za svoji podporu očekávají neúměrně vysoké protihodnoty, nejsou si vědomy své komplementární funkce. Pozitivem těchto grantů – především u městských částí – je, že jsou jednodušší, přehlednější a díky několika výzvám za rok i flexibilnější.

Zkušenosti respondentů se **zahraničními granty** nejsou velké. Nicméně nejlepší hodnocení má program Visegrádského fondu *Performing Arts Residency*²⁶, u nějž je kladně hodnocena srozumitelnost žádosti i podmínek vyúčtování. Spokojenost respondenti vyjadřují i s výší podpory a zvládnutelnou administrativou. Jeden z respondentů má blíže nekomentovanou zkušenost s Česko-německým fondem budoucnosti²⁷.

1.4.3 Autorskoprávní problematika

Většina souborů spolupracuje s Ochranným svazem autorským (OSA), jeden subjekt uvedl, že spolupracuje i s Intergramem. Ačkoli většina respondentů žádné zásadní obtíže neuvádí, přece jsou tu ve dvou případech negativní zkušenosti. První je obecného rázu a hovoří o tom, že není úplně jasné, co spadá pod autorskou ochranu, a co ne, proto se musí při tvorbě úzkostlivě hlídat používání nahrávek. Jeden ze souborů shrnuje svoji zkušenost takto: „*Složitě vyjednávání s OSA nebo jinou organizací, neprůhledně stanovená procenta za odvody; nejlepší je, když se dohoda uskuteční přímo s autorem a nejde přes ochrannou organizaci.*“

1.4.4 Problematika lidských zdrojů

V odpovědi na otázku: „*Na jaký problém nejčastěji narážíte v oblasti lidských zdrojů?*“ – se respondenti jednoznačně shodli na velké vytíženosti umělců i dalších spolupracovníků, kteří – většinou proto, aby se užívali – pracují na mnoha projektech a jejich harmonogramy nelze sladit. „*Nedokážeme lidem nabídnout adekvátní finanční ohodnocení, takže se nedá očekávat, že odvedou práci včas a v námi požadované kvalitě.*“ Stížnosti padly i na nedostatek produkčních kapacit. Jeden ze subjektů například pocituje problémy v profesní etice, v nedostatku slušnosti a srovnává atmosféru v zahraničí, kde si podle jeho zkušenosti umělci více vážou příležitosti, toho, že mohou zkoušet, hrát, a jsou ochotni přijmout rizika nízkorozpočtových projektů.

²⁶ *Visegrad Fund* [online]. 2018 [cit. 2018-05-25]. Přístup z: <https://www.visegradfund.org/apply/mobilities/performing-arts-residency/>.

²⁷ *Česko-německý fond budoucnosti* [online]. 2018 [cit. 2018-05-25]. Přístup z: <http://www.fondbudoucnosti.cz>.

1.4.5 Evaluace

Pro hodnocení jakékoli aktivity je důležitá zpětná vazba. Zajímali jsme se proto, jaké nástroje hodnocení činnosti jednotlivé taneční subjekty používají. Polovina subjektů hodnotí svou činnost ústně na schůzkách – v jednom případě jde o pravidelný týdenní režim pro úzký tým, čtvrtletně se setkává celý soubor, v případě potřeby jsou setkání častější.

Druhá skupina respondentů uvádí, že posuzuje svou činnost na základě odborných kritických ohlasů, odezvy od diváků, podle návštěvnosti a počtu repríz. V jednom případě je jako evaluační nástroj zmíněna i „ochota umělců setrvat v projektu a ochota dalších umělců spolupracovat na dalších projektech“.

1.4.6 Plánování

Ve výzkumu jsme se rovněž tázali, s jakou časovou perspektivou soubory pracují. Jejich odpovědi shrneme do tabulky.

Tab. 19 – Plánování činnosti

soubor	roky
420PEOPLE ²⁸	4
DOT504	2
ME-SA	1-2
VerTeDance	1-2
FysioART	5
Tantehorse	2

Je zjevné, že většina subjektů plánuje spíše krátkodobě. Větší důvěru v udržitelnost mají soubory 420PEOPLE a FysioART, které pracují s výhledem čtyř až pěti let. Proč právě tyto soubory, je otázka. Může jít samozřejmě o subjektivní přístup konkrétního managementu, ale i o schopnost zajišťovat si finanční zdroje a být flexibilní. Rozhodně však plánování v delší perspektivě odráží silnou misi, sebedůvěru a jasnou orientovanost směřování.

Krátkodobé plány jsou nejspíše odrazem nejistého financování, ale mohou také zároveň reflektovat proměnlivost na nejrůznějších úrovních – v personálních otázkách, tvůrčím zaměření, cílech, celkovém modelu fungování. Vezmeme-li v úvahu centristický model souboru, kdy se celá činnost odvíjí od jedné až dvou osob, pak je jasné, že jakákoli změna v jejich osobním životě a plánech se projeví ve fungování celého subjektu.

Při pohledu na scénu současného českého tance vidíme subjekty, které působí celou dekádu, ale jen výjimečně jsou žadateli o víceleté granty, a to i v situaci, kdy vykazují intenzivní činnost a zaznamenávají zjevný úspěch doma i v zahraničí (viz VerTeDance, Lenka Vagnerová & Company). Soubory zřejmě nedokážou nést rizika dlouhodobých závazků.

1.4.7 Atmosféra profesního prostředí

Zástupců souborů jsme se zeptali i na to, jak vnímají atmosféru v prostředí českého nezávislého tance. Ze škály – skvělá, proměnlivá, špatná – zvolili všichni střed, tedy proměnlivost. V některých případech připojili dodatek (FysioART se např. domnívá, že je konkurenčně soutěživá, 420PEOPLE, že je povzbudivá).

²⁸ Soubor 420PEOPLE ještě k tématu harmonogramu doplňuje, že plánují ve třech úrovních – plánování týdenní, na další sezonu/rok a také v horizontu až čtyř let dopředu.

1.4.8 Reflexe kvality české taneční scény

Dále jsme se zajímali o vnímání kvality českého tance. (S podobně zaměřenou otázkou jsme se obraceli i na jednotlivé taneční profesionály; dále v textu.) I v této otázce panuje takřka shoda – všechny subjekty, až na jeden, který hovoří o stagnaci, vidí rostoucí kvalitu v oboru současného českého tance.

1.4.9 Přednosti a nedostatky

V rámci postojů jsme požádali představitele souborů, aby formulovali přednosti a nedostatky českého tanečního prostředí. Mezi přednostmi se objevují například „*přátelská atmosféra, silná komunita, která se vzájemně prostupuje bez ohledu na existující subjekty, ‚konkurence‘ má přející charakter – lidé se znají a společně se podporují*“. Jiný názor tento postoj podporuje konstatováním – „*všichni se všemi se znají*“. Mezi přednosti řadí respondenti „*kvalitní tanečníky*“ a objevuje se – trochu překvapivě s ohledem na výše zmíněná deziderata – i „*dobrá produkční infrastruktura – systémem divadel, zkušeben, rezidenčních prostor, produkčních, podpůrných institucí*“. Za přednost jeden ze souborů označil i rozšiřující se okruh diváků, ačkoli připouští, že „*je těžké je dostat do divadla, ale když se chytanou, rádi se vrací*“.

Mezi nedostatky je zařazen přístup oborového establishmentu, tedy vedení divadel či institucí, jež nemají ani tak zájem o kvalitu projektů, jako spíše o ekonomickou stránku projektů, návratnost a zisk. „*Špatně se také komunikuje na mezizánrové/mezioborové linii – opět ale nejde o vztah mezi umělci samotnými, ale mezi těmi, kteří jednotlivé instituce, divadla vedou,*“ doplňuje respondent svoji zkušenost.

K nedostatkům nezávislého tanečního prostoru řadí respondenti soustředění aktivit v Praze a profesní neukotvenost, čímž je míněna absence kontinuity formou pravidelné dlouhodobé práce, angažmá tanečnicků. S tím souvisí podle respondentů i to, že „*profese tanečnicka současného tance je ve společnosti neznámá, neuznaná*“. Jako nedostatky jsou zmíněny nízká finanční podpora a úzká divácká obec.

1.4.10 Hodnocení spolupráce se státními a městskými institucemi a příspěvkovými organizacemi

Dalším aspektem fungování subjektů nezávislého tance je jejich spolupráce s relevantními státními a příspěvkovými institucemi, jako je Institut umění – Divadelní ústav, Národní galerie, ministerstva, Česká centra, městská divadla apod. Všichni respondenti podávají vesměs pozitivní zpětnou vazbu v určité škále od „*korektních*“, přes „*stále se zlepšující*“ až „*k velmi vstřícným*“ vztahům. Konkrétně je pozitivně vnímána spolupráce s Českými centry, a to hned několika subjekty. Dále je kladně hodnocena snaha Institutu umění – Divadelního ústavu podporovat výjezdy na významné zahraniční akce, jako jsou veletrhy APAP a Tanzmesse.

Toto téma by mohlo být samozřejmě rozpracováno daleko podrobněji jako užitečná zpětná vazba státnímu sektoru a samosprávě.

1.4.11 Názor na profesní organizace

K vyjádření názoru na fungování profesních organizací volili respondenti z nabídky uzavřených postojů. Polovina souborů uvedla, že profesní organizace „*jsou důležité, ale měly by být aktivnější*“, a polovina zastává názor, že „*jsou důležité, v rámci oboru dělají maximum pro obor*“. Z toho vyplývá, že soubory jsou si vědomy existence a fungování profesních organizací, mají o nich určité povědomí a jsou schopny formulovat názor na jejich činnost.

Je povzbudivé, že žádný z představitelů souborů nezvolil odpověď, že netuší, co tyto organizace dělají a k čemu slouží.

Z praxe je ale známo, že profesní organizace v tanci jsou vnitřně slabé a fungují z ochoty a přesvědčení několika jedinců. Česká taneční obec ještě nedospěla k pochopení významu oborového zastoupení a k aktivnímu projevu oborové solidarity a zájmu o společnou věc.

Závěr

Do výzkumu věnovanému současnému tanci přispělo šest tanečních souborů, které fungují kontinuálně a profesionálně na české taneční scéně. Poskytly důležité údaje a informace, které dávají částečnou představu o situaci a vnitřním fungování souborů, o jejich výkonech, ekonomických poměrech a také o problémech, které jejich činnost limitují.

Šestice respondentů představuje zhruba třetinu celkového počtu subjektů působících na české nezávislé taneční scéně. Z estetického hlediska jde o velmi rozmanitý vzorek, který odráží stylovou a estetickou diverzitu současného tance. Všem subjektům je společná závislost na veřejných zdrojích, a to v průměru z 50 %, všechny soubory pocítují podobné problémy v oblasti managementu – především jde o nemožnost pracovat ve stabilních podmínkách z hlediska prostorového i personálního zázemí, což omezuje dlouhodobé plánování i běžný provoz (sladění termínů tanečníků). Paradoxně však většina z nich není příjemcem, ale ani žadatelem o víceleté granty, které by určitou perspektivu a kontinuitu umožnily. Většina souborů je mezinárodních nebo spolupracuje s cizinci, nejčastěji se Slováky, a průměrný věk jejich interpretů se pohybuje kolem třicítky. Soubory všestranně posilují svůj profesionální status zejména korektními vnitřními pracovněprávními vztahy, dodržováním obvyklé hladiny cen umělecké práce. Všechny soubory působí v Praze. Jen jeden z respondentů – 420PEOPLE – je členem profesní organizace.

Jak jsme zmínili v samém úvodu této studie, je tento výzkum prvním, který obrací pozornost k situaci tanečníků současného tance, ptá se na jejich názory a profesní postoje. Jednotlivce, taneční profesionály pohybující se v tomto poli, zahrnuje kontextová *Studie návazné uplatnitelnosti uměleckého personálu* autorů Romana Vaška a Václava Riedlbaucha publikovaná v roce 2012, a to především v souvislosti se sociálním a ekonomickým postavením a profesními perspektivami tanečních profesionálů. Aktuální šetření má ambici popsat komplexně profesní realitu tanečníků současného tance a nechat zaznít jejich názory a postoje. Jestliže *Studie návazné uplatnitelnosti* interpretovala údaje za rok 2011, náš výzkum přichází s informacemi s pětiletým odstupem.

Dotazníky pro tanečnický působící v oboru současného tance sledují základní údaje k 1. říjnu 2016, výkonnostní a ekonomické ukazatele za rok 2015 a dávají prostor pro vyjádření postojů k profesním otázkám. Dotazníky byly distribuovány přímo na 50 adres a dále prostřednictvím vedení jednotlivých souborů. K vyplnění dotazníků proběhlo několik veřejných i adresných výzev. Stanovit přesný počet aktivních profesionálů v oboru současného tance není snadné, neboť neexistuje žádný systém jejich evidence, umělci často působí v různých uměleckých i neuměleckých oblastech a tvoří nesoustavně. Kvalifikovaným odhadem však můžeme konstatovat, že jde o zhruba 60 osob. K vyhodnocení se vrátilo 22 dotazníků, což poskytuje údaje třetinového vzorku této profesionální umělecké komunity.

Sběr dat byl po několika vlnách urgencí ukončen v prosinci 2016.

2.1 Základní údaje

2.1.1 Věková struktura

Věkovou strukturu v oblasti současného tance v ČR nelze porovnávat v čase, jak je tomu v oblasti baletu, kde můžeme díky systematické práci prof. Vladimíra Vašuta sledovat vývojové řady od šedesátých let. Profesionální scéna současného tance se začala formovat po roce 1989, z hlediska věku je tedy struktura této taneční oblasti tvořena maximálně dvěma generacemi umělců.

V této umělecké komunitě panuje názor, že tanečníci současného tance nejsou tolik limitováni věkem, jako je tomu například v baletu. Reálně se ale ukazuje, že s vyšším věkem se i aktivní taneční kariéra výkonných umělců současného tance utlumuje a tito profesionálové nacházejí těžiště svých profesních aktivit v pedagogické činnosti, choreografii, manažerských úkolech, anebo odcházejí do zcela jiné profesní sféry.

Průměrný věk umělců v oboru současného tance je podle dotazníků našeho výzkumu **36 let**, čímž se tento segment tance stává z hlediska průměrného věku nejstarším²⁹. Pro srovnání: průměrný věk tanečníků v zábavním průmyslu³⁰ v roce 2015 byl 27 let a v baletu 28 let³¹.

Nejmladšímu respondentovi současného tance k 1. říjnu 2016 bylo **26 let** a nejstaršímu **55 let**.

Tento interval můžeme křížově porovnat s údaji poskytnutými nezávislými soubory současného tance v části studie věnované souborům. Ty uvádějí, že nejmladšímu tanečníkovi bylo v době sběru dat 20 a nejstaršímu 50 let. Není bez zajímavosti, že jsou oba členy jednoho seskupení. Průměrný věk je podle údajů souborů 29 let.

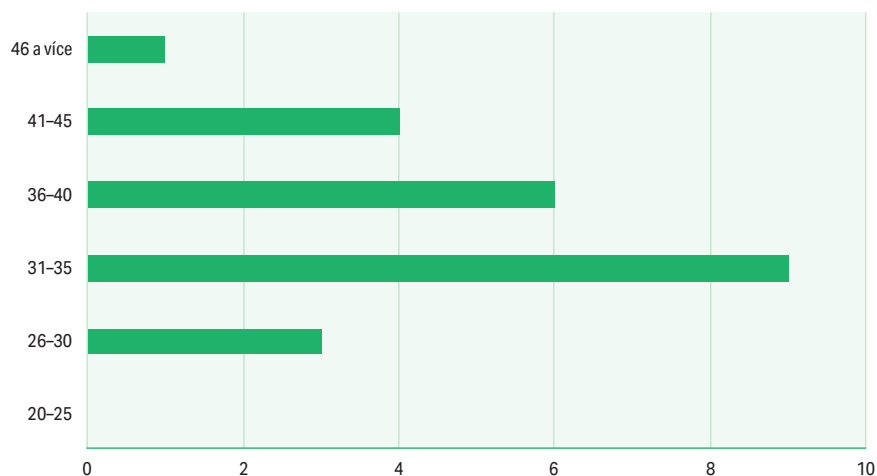
²⁹ V roce 2007 byl průměrný věk umělců v oboru současného tance 29 let.

³⁰ Viz dosud nepublikovaná studie věnovaná této oblasti.

³¹ VAŠEK, R., *Český tanec v datech : 2/ Balet* [online], op. cit.

Znovu upozorňujeme, že je třeba brát všechny údaje s určitou rezervou, především s ohledem na návratnost dotazníků a zachycený vzorek respondentů.

Graf 11 – Věková struktura v oboru současného tance v roce 2016 (v letech)

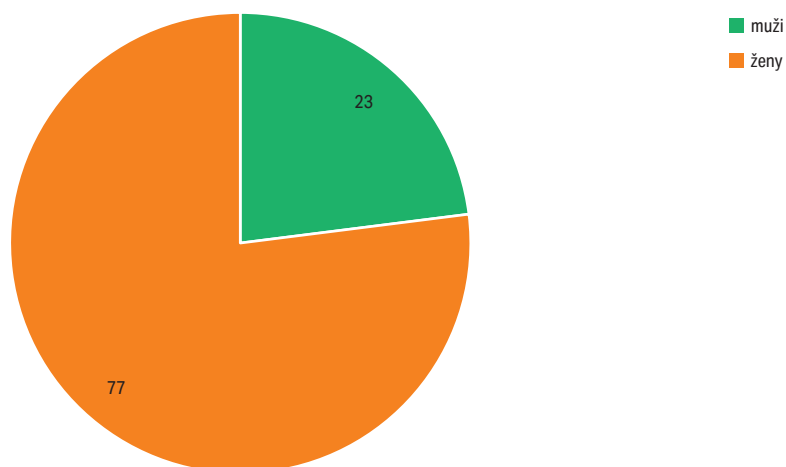


Na první pohled je patrné, že největší zastoupení v oboru mají umělci mezi 31. a 35. rokem, celých 40 %, zatímco nulové je zastoupení tvůrců do 25 let. V baletních souborech je věková skupina tanečnicků ve věku 21–25 let nejpočetnější. Tento údaj je však nepochybně daný výše zmiňovanou strukturou respondentů a neodráží celkový obraz skutečnosti. Nicméně na základě zkušeností z praxe lze konstatovat, že generační výměna, resp. příchod mladých talentů, absolventů škol do sféry současného tance není nikterak výrazný.

2.1.2 Genderová struktura v oboru současného tance

Z dotazníků vyplývá, že v současném českém tanci výrazně převažují ženy, a to v poměru 3 : 1, což je ve srovnání s baletem, kde není tak výrazná převaha žen nad muži (56 % ženy, 44 % muži), celkem překvapivé.

Graf 12 – Genderová struktura v oboru současného tance v roce 2016 (v %)



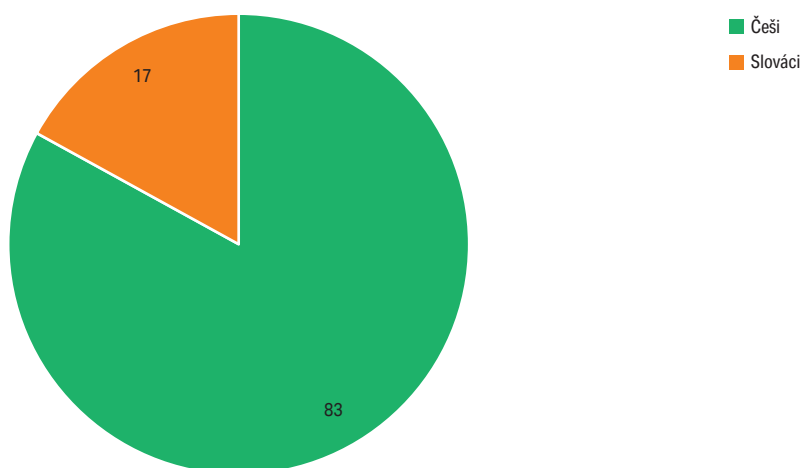
Autorská projektová povaha tvorby v oboru současného tance nijak neterminuje genderově podmíněné role, takže nerovnováha v této oblasti není zřejmě pocítována jako veliký problém. Dále je třeba vzít v úvahu, že současný tanec je oproti baletu stále málo známý umělecký fenomén, což se

může promítat i do zájmu chlapců o studium na konzervatořích zaměřených na současný tanec. Svou roli hraje jistě i otázka perspektiv a ekonomického a sociálního zajištění, zkrátka rizik, která z nějakého důvodu ochotněji nesou ženy než muži.

2.1.3 Národnostní struktura

Podle dat, která nám poskytli respondenti, je český současný tanec v podstatě dvoubarevný – český a slovenský; z 22 dotázaných byli čtyři slovenské národnosti – vždy šlo o ženy. Působení slovenských tvůrců v českém tanečním kontextu je všeobecně známý fakt. Že jde zhruba o pětinu, celkem odpovídá realitě. Co už ale určitě neodpovídá reálnému stavu, je absence dalších národností. Proto jsme pro porovnání nahlédli do dotazníků určených pro soubory současného tance, v nichž jsme národnostní ukazatele rovněž zařadili. Tam se ukazuje, že zastoupení cizinců v českém současném tanci je daleko pestřejší a kvantitativně odpovídá rovněž pětině celkového počtu tanečníků působících na poli současného českého tance. Ve sledovaném období působili v současném českém tanci tanečníci z USA, Izraele, Belgie, Nizozemska, Švédska, Koreje a Brazílie.

Graf 13 – Národnostní struktura v oboru současného tance v roce 2016 (v %)



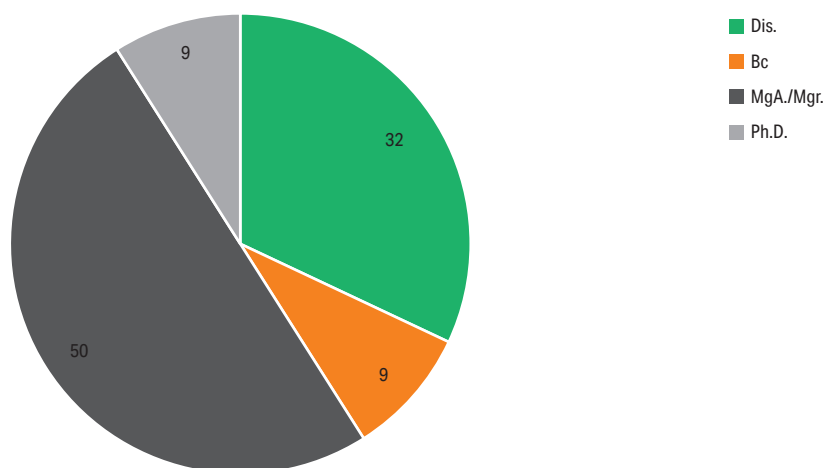
Projektový způsob práce a kosmopolitní povaha profese tanečníka jsou příčinami velké fluktuace pracovních sil. Každý rok se tedy spektrum a počet národností mohou proměňovat. Slovenská taneční komunita je však dlouhodobě stabilní součástí české scény.

2.1.4 Vzdělanostní struktura

Z hlediska vzdělání vykazuje současný tanec vysoký podíl vysokoškolsky vzdělaných umělců – téměř 75 %.

Co se týče dosaženého vzdělání, je mezi umělci současného tance zapojených do tohoto výzkumu nejvíce magistrů (MgA./Mgr.; 50 %). Dva (9 %) respondenti dosáhli titulu bakaláře (Bc.) a stejný počet respondentů jsou držitelé doktorátů (Ph.D.). Těch, kteří mají vyšší odborné vzdělání, tedy titul diplomovaného specialisty (Dis.), je 32 %. Nejvyšší akademické tituly, docentury a profesury, mezi aktivními tanečními umělci však zaznamenány nejsou.

Graf 14 – Nejvyšší dosažené vzdělání umělců současného tance v roce 2016 (v %)



Čtyři z dotazovaných vystudovali jinou střední školu než konzervatoř. Absolventů konzervatoří je v tomto vzorku respondentů 80 %, což dokazuje, že pro výkon povolání v oblasti současného tance není konzervatorní příprava nevyhnutelnou podmínkou³². Respondenti, kteří na konzervatoři nestudovali, mají ukončené střední vzdělání maturitou na gymnáziu, po němž pokračovali ve studiu vysoké školy.

Plných 50 % dotázaných uvedlo, že studuje, nebo hodlá v rozšiřování kvalifikace formou dalšího studia pokračovat.

Nadpoloviční počet respondentů absolvoval různé typy neformálních certifikovaných a rekvalifikačních kurzů, které je opravňují například k práci maséra, fyzioterapeuta, lektora pilates či jógy nebo k výuce speciálních pohybových technik.

³² V baletu tvoří absolventi konzervatoří nebo obdobných zahraničních škol takřka 100 %.

Tab. 20 – Profil vzdělání v oblasti současného tance

respondent	TK v ČR - obor tanec či současný tanec	TK v ČR - jiný obor	TK nebo obdobná škola v zahraničí	jiná střední škola	VŠ v ČR	VŠ v zahraničí
1.			x			x
2.				x		x
3.				x	x	
4.				x	x	
5.	x					
6.				x	x	
7.	x					
8.				x	x	
9.			x			x
10.	x			x		
11.			x		x	
12.	x					
13.			x		x	x
14.	x		x		x	x
15.			x		x	x
16.	x			x	x	
17.	x					
18.				x	x	
19.				x	x	
20.	x					x
21.	x					x
22.	x				x	

Je paradoxem těchto čísel, že v prostředí nezávislého tance je dosažené vzdělání pro ekonomické zajištění takřka bezpředmětný ukazatel. Absolutorium či vysokoškolský titul nemají na odměnu za odvedenou práci, kariérní postup či jakékoli jiné profesní benefity vliv. Honoráře se stanovují s ohledem na rozpočet projektu, jsou většinou jeho „nejměkčí“ složkou a jejich výše se určuje se zřetelem na obvyklou výši za daný výkon. O výši odměn budeme hovořit podrobněji dále v textu. Za zmínku stojí, že při prezenčním doktorském studiu dostávají studenti – často aktivní umělci – stipendium, což zlepšuje jejich ekonomickou situaci.

2.2 Působení v profesi

Rozpětí délky působení na profesionální taneční scéně je mezi umělci současného tance poměrně široké – od tří do 35 let. Průměrná délka praxe je dle našeho šetření 15 let. Připomeňme, že nezávislé umění, tedy i taneční, se mohlo oficiálně rozvíjet až po roce 1989, takže v roce 2015, k němuž byly sbírány údaje, je historie tohoto oboru dlouhá 26 let. Řekněme tedy, že někteří dodnes aktivní umělci působili na české taneční scéně i před rokem 1989.

2.2.1 Hlavní a vedlejší profesní činnost

V této umělecké skupině profesi tanečníka/tanečnice jako svůj hlavní profesní status uvedlo 16 respondentů, v ostatních případech figuruje nejčastěji profese tanečního pedagoga či choreografa, manažera/manažerky-producenta/producentky. Je příznačné, že většina dotázaných nedokázala vytřídit jednu izolovanou činnost jako dominantní a uvádí v jedné řadě několik profesí, jimž se souřadně věnuje a které profesionálně ovládá. Graf, který zpracovává odpověď na otázku: „*Jaký je váš hlavní profesní status?*“ –, by

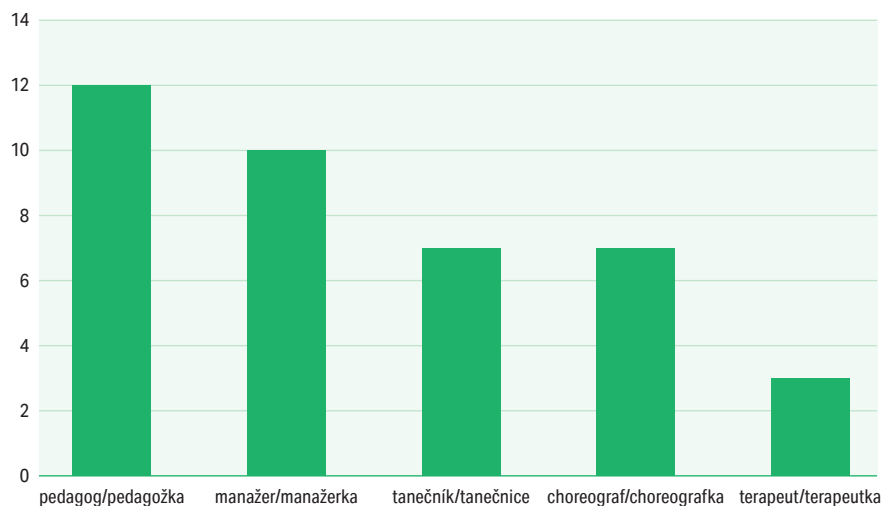
měl pracovat s určitými překryvy; uvádíme tedy počet jednotlivých výskytů z 20 odpovědí, přičemž „jenom“ tanečníků bylo devět, „jenom“ pedagogů tři, jednou se izolovaně vyskytl manažer a jednou choreograf. Ostatní jsou různé kombinace profesí.

Graf 15 – Hlavní profesní činnost (počty výskytů)



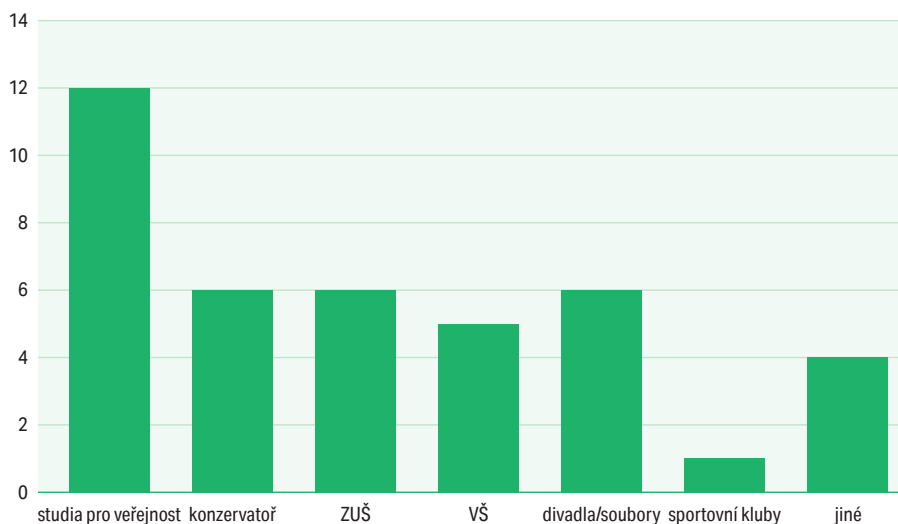
Následující graf je nutné interpretovat stejně jako předchozí, tedy podle počtu výskytů. Tentokrát zpracovává 21 odpovědí a jako další profesní činnost, nikoli dominantní, uvádějí respondenti nejčastěji taneční pedagogiku a management. Dále se jako vedlejší činnost objevuje profese choreografa a terapeuta.

Graf 16 – Vedlejší profesní činnost (počty výskytů)



S ohledem na velký podíl tanečních pedagogů nás zajímalo, kde – v jakých zařízeních – svoji pedagogickou činnost vykonávají. Graf pracuje s odpověďmi 17 respondentů, což opět znamená, že mnohdy učí zároveň v několika typech zařízení nebo škol.

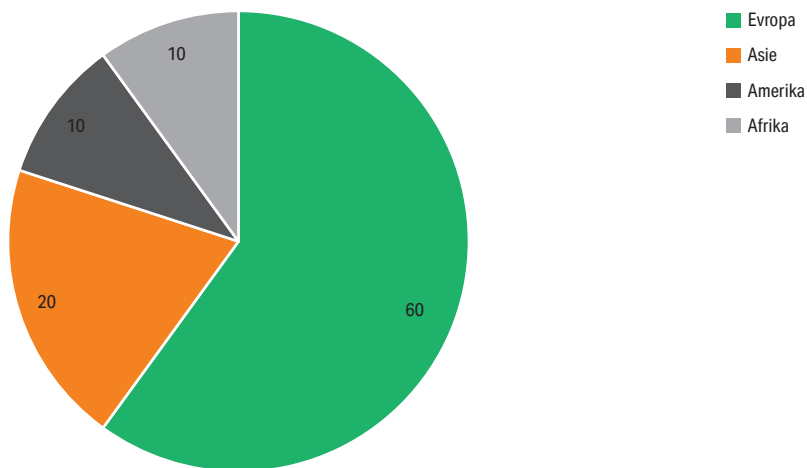
Graf 17 – Působíště tanečních pedagogů (počty výskytů)



2.2.2 Místo působení

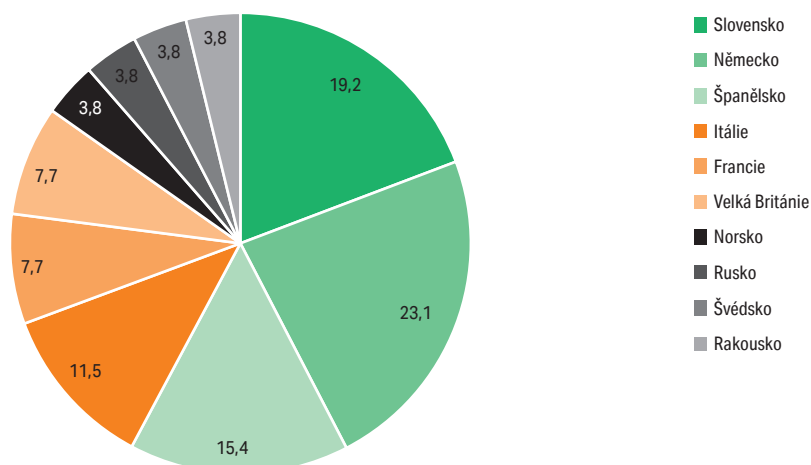
Taneční profese je více než kterákoli jiná spjata s mobilitou pracovních sil. Dotázali jsme se tedy, kde všude tanečníci v roce 2015 působili (veřejná vystoupení, pedagogická činnost). Kromě Austrálie se pohybovali čeští tanečníci na všech kontinentech. Hned po Evropě to nejčastěji byla Asie, konkrétně Čína a Jižní Korea – jak známo tyto země vyvíjejí v posledních letech v oblasti kulturní diplomacie velké úsilí a poskytují pro touring či vzdělávací projekty výhodné podmínky. Graf zpracovává odpovědi 16 respondentů.

Graf 18 – Zahraniční výjezdy (svět) v roce 2015 (v %)



V Evropě jezdili čeští tanečníci nejčastěji do západních zemí EU a na Slovensko. Mezi navštívenými destinacemi nejsou balkánské země ani pobaltské republiky, s nimiž se ale v jiných uměleckých oblastech čile komunikuje. Následující graf zpracovává údaje poskytnuté 13 respondenty.

Graf 19 – Výjezdy v rámci Evropy v roce 2015 (v %)



Těžištěm a hlavním centrem současného tance je Praha. Důvod je zjevný – relativně nejlépe zde funguje infrastruktura, grantová podpora magistrátu je významná, granty na kulturní projekty udělují i jednotlivé městské části, existují vybavená místa k prezentaci i tvorbě, vznikla zde profesní i divácká komunita, funguje tu zájem i podpora médií.

Nicméně rok od roku roste počet míst, kam taneční umělci vyjíždějí v rámci republiky prezentovat nebo učit. Výzkum v dotazníku položil jen obecnou otázku, bližší údaje – frekvence, délka působení, přesný účel – nevyžadoval. Z odpovědí je patrné, že tanečníci vyjížděli do všech regionů, z měst je zejména zmiňována **Ostrava, Olomouc, Valašské Meziříčí, Žďár nad Sázavou** – tedy místa, která úspěšně budují infrastrukturu pro tanec a připravují publikum. Tato „diseminace“ současného tance v regionech jednak pomáhá rozšiřovat povědomí o nových tanečních formách a estetice a jednak je pro tanečnický zdroj příjmů. Hledání a budování dalších center v regionech reagují také na nasycení kulturní nabídky Prahy, a tedy nutnost hledat diváky mimo metropoli.

2.2.3 Oblast spolupráce

Výzkum se dotazoval i na formy spolupráce, na vytváření vazeb a pracovních příležitostí v jiných oborových segmentech. Jak tyto vazby vypadají, ukazuje následující tabulka, v níž jsou zpracovány odpovědi na otázku: „S kým jste v roce 2015 převážně spolupracovali?“

Tab. 21 – Vazby spolupráce v oboru

respondent	domácí tělesa	zahraniční tělesa	muzikál	hudební produkce	kamenná divadla	jednotlivci	TV/film	reklama	eventy
1.	x	x				x			
2.						x			
3.	x					x			
4.						x			
5.	x							x	
6.	x					x			
7.	x						x		x
8.	x								
9.	x	x		x	x	x			
10.	x					x			
11.	x	x							
12.	x	x			x	x			
13.	x	x				x			
14.	x			x	x		x	x	x
15.	x				x	x			
16.	x			x		x			
17.	x				x	x			
18.	x	x							
19.		x							x
20.		x				x			
celkem	16	8		3	5	13	2	2	3

Jak je vidět, současný tanec funguje značně **dostředivě** – spolupráce probíhá nejčastěji uvnitř domácí komunity, ať už v rámci souborů, nebo na bázi jednotlivců. Významnější číslo vidíme ještě u spolupráce se soubory v zahraničí; předpokládejme, že půjde o oborové, žánrové kolegy. Profesionálové z oblasti současného tance vstupují na půdu kamenných divadel, televize, reklamy či eventů jen zřídka; oblast spolupráce s muzikálovými produkcemi je zcela bez povšimnutí.

Tendenci k dostředivosti podporuje i ukazatel, podle nějž se tanečníci vážou většinou k jednomu až dvěma souborům³³. Jako občasnou uvádějí respondenti nejčastěji spolupráci s uměleckými školami a tanečními studii.

2.2.4 Pracovněprávní agenda

Taneční umělci mohou svůj nezávislý status zakládat na živnostenském oprávnění, které jim umožní poskytovat nejrůznější služby v kulturní či sociální oblasti, anebo pracují na základě smluvních ujednání z oblasti autorského práva.

V našem výzkumu odpovědělo kladně na otázku: „*Máte živnostenský list?*“ – 50 % respondentů. Pro výkon uměleckého povolání, jak bylo zmíněno, není toto oprávnění nezbytné, ale umožňuje podílet se na rozličných činnostech souvisejících s realizací uměleckých projektů. Zajímalo nás, s jakými smlouvami přicházejí tanečníci do kontaktu nejčastěji. Odpověď najdeme v tabulce.

³³ Srov. s HÁJKOVÁ, Z., *Česká nezávislá taneční scéna a její vnitřní struktura*, op. cit.

Tab. 22 – Přehled používaných smluv v roce 2015

respondent	smlouva na dobu neurčitou	smlouva na dobu určitou	dohoda o pracovní činnosti	dohoda o provedení práce	smlouva o dílo	licenční smlouva	smlouva o spolupráci	jiný typ smluvního vztahu
1.			x	x	x		x	
2.					x	x		
3.			x	x	x	x		smlouva o vytvoření uměleckého výkonu
4.		x	x	x		x		
5.								smlouva o vytvoření uměleckého výkonu
6.					x			
7.			x	x	x	x	x	
8.						x		
9.		x				x		
10.	x			x	x	x		
11.		x			x			
12.		x		x	x			
13.			x		x	x	x	
14.				x	x	x	x	
15.					x	x	x	
16.				x	x	x		
17.		x						
18.				x	x			
19.							x	
20.						x		
21.				x	x			
22.				x	x	x		
celkem	1	5	5	11	15	13	6	

Je patrné, že se umělci v oboru současného tance setkávají s velkou varietou pracovních smluv, nejčastěji je to smlouva licenční a smlouva o dílo³⁴. Velké zastoupení licenčních smluv poukazuje na pozornost, která se věnuje vymezování užití díla. Očekávaně nízké číslo je u smlouvy na dobu neurčitou.

2.3 Výkonnostní ukazatele

Z hlediska výkonů nás zajímal počet odehraných představení, vytvořených projektů, počet odučených nebo absolvovaných workshopů.

Podmínky a příležitosti pro prezentaci choreografických děl v nezávislé sféře, zvláště reprízování, se budují jiným způsobem než například v baletu, kde se v rámci programu vícesouborového divadla reprízy baletu automaticky plánují. Prezentace tanečních děl nezávislých umělců jsou věcí dramaturgie jednotlivých stagion, jejich preferencí, zaměření, případně technických podmínek. Ukazatelem pro plánování uvedení díla je nejen divácký ohlas, případně názor kritiků, ale také podmínky grantových smluv, resp. financování obecně. Je-li stagiona koproducentem díla, má inscenace větší šanci na reprízování. Problém s reprízami některých nezávislých projektů spočívá především v nákladech na udržení díla v „kondici“, v kontinuitě, což je v rámci projektového způsobu fungování velmi složité, a to i pro soubory s podporou kontinuální činnosti. Tuto skutečnost reflektuje už několik let i grantový systém MK ČR, kde lze na udržení a reprízování některých děl žádat podporu.

³⁴ Smlouva licenční a smlouva o dílo nejsou smlouvami pracovními.

2.3.1 Počet vystoupení

Podle výsledku našeho šetření, průměrný počet vystoupení umělců současného tance v roce 2015 byl **39**, přičemž na domácích scénách interpreti vystoupili v průměru 27× a v zahraničí 12×.

Z údajů je možné vysledovat velké rozdíly – rozptýl v počtu vystoupení u současného tance je od jednoho do 81 za rok. Pro srovnání – v baletu byl nejnižší počet odehraných představení ve stejném roce 45 a nejvyšší 189. Široký interval uvádějí i umělci v zábavním průmyslu – od nuly do 170 vystoupení u neaktivnějšího tanečníka/tanečnice.²⁹ Je však evidentní, že současný tanec nejvíce ze všech sledovaných žánrů operuje v zahraničí. Může to samozřejmě vypovídat o jeho konkurenceschopnosti, ale také o podpoře jeho zahraniční mobility, stejně jako o rozvinutém mezinárodním networkingu. Relativní nenáročnost na přepravu inscenací je evidentní výhodou.

2.3.2 Počet projektů

Z hlediska počtu inscenačních projektů působili umělci sledovaného segmentu průměrně v **pěti** různých projektech za rok – minimálně ve **dvou**, maximálně v **jedenácti**. Autorství projektů vykazuje **14** respondentů, což představuje **67 %** dotázaných. Potvrzuje se, že podíl autorské práce je v současném tanci stále významný, ale třetinu profesionálů tvoří interpreti.

2.3.3 Profesní vzdělávání – workshopy

Výzkum se zajímal i o to, jak tanečníci v oboru současného tance využívají příležitosti k udržení a rozvoji své kondice prostřednictvím tanečních workshopů či jiných vzdělávacích formátů. Dle zjištění navštívili tanečníci průměrně **tři workshopy** či jiné vzdělávací moduly za rok. Nejvyšší počet absolvovaných workshopů u jednotlivce za rok byl 60.

Z dotazu: „*Kolik workshopů či jiných vzdělávacích formátů jste sami odučili jako pedagog či lektor?*“ – vyplynulo mnohem vyšší, ale také neurčitější číslo. Tři čtvrtiny respondentů učí pravidelně a vedení lekcí či workshopů je součástí jejich profesní činnosti i způsobem, jakým si udržují kondici. V otázce počtu vedených vzdělávacích formátů se tedy pohybujeme v rozptýlu od **osmi** (průměrný počet příležitostně odučených workshopů) k **90** (pravidelná výuka ve školách a tanečních studiích) za rok.

Zajímalo nás, kolik jsou ochotni tanečníci současného tance investovat do svého vzdělání – do lekcí, workshopů, kurzů neformálního vzdělávání. Průměrně jde o částku zhruba **17 500 Kč za rok**, ale podle komentářů je ochotna část tanečníků investovat i více. Nejvyšší zmíněná částka byla 100 000 Kč.

2.3.4 Profesní cíle

V souvislosti s působením v profesi nás zajímalo, zda – a jakou – si umělci stanovují profesní metu. Jejich odpovědi je možné rozřadit do několika okruhů podle míry konkrétnosti.

Nejobecnější postoje vyjadřovaly zájem či touhu tvořit, být součástí taneční komunity, fungovat jako profesionál, pracovat s lidmi, s nimiž si respondenti rozumí, na projektech, „*za které se nebudou stydět*“.

Často se objevoval proklamativní zájem osobně přispět k zvýšení kvality a úrovně celého oboru, přispět k jeho inovaci. Ale ještě častěji zaznívala potřeba sebezdokonalení a vlastního obohacení skrze práci s inspirativními osobnostmi. Mezi cíle bylo zařazeno i žánrové propojení, mezioborová spolupráce a komunikace, vzájemné vzdělávání – není však zcela jasné, zda se jedná o osobní cíl, či zájem se v takovém ideálním stavu pohybovat.

Ke zcela konkrétním cílům pak patřila například vize mezinárodně fungující divadelní společnosti či zachování a rozvoj stávající činnosti konkrétního subjektu.

³⁵ Údaje poskytlí jednotlivci baletu a zábavního průmyslu prostřednictvím personálních dotazníků, které sloužily jako podklad k dalším částem výzkumu *Český tanec v datech*.

2.4 Oblast příjmů

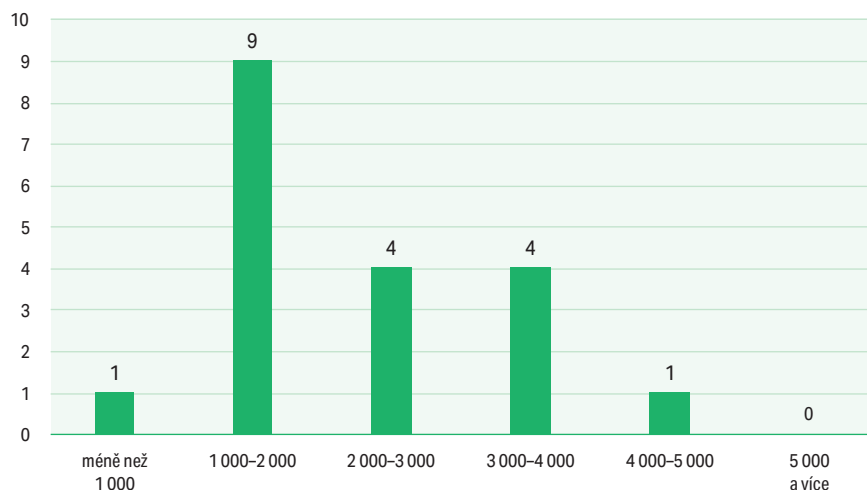
Na rozdíl od tanečníků v baletních souborech, kde lze příjmy mapovat prostřednictvím systému platových tabulek, jsou honoráře v oboru současného tance proměnnou a formálně neukotvenou veličinou. Tento výzkum se poprvé konkrétně dotazuje na ekonomické poměry v sektoru nezávislého tance. Proto je třeba ocenit ochotu respondentů sdílet citlivé údaje, jakými finanční otázky bezesporu jsou.

2.4.1 Honoráře

Pro nezávislý status je charakteristická ekonomická nestabilita daná především nepravidelností příjmů, ale také jejich nízkou hladinou. Modely pracovních vztahů, do kterých tanečníci vstupují, jsou velmi rozmanité – může jít o smlouvy na tvorbu jedné produkce, která definuje podmínky včetně zkušební doby a případně repríz, přičemž smlouva na reprízy může být uzavřena zvlášť. Může jít i o kontrakt na sezonu. Vzhledem ke způsobu financování nezávislých souborů je delší smlouva nemyslitelná, neboť soubory jsou odkázány na grantovou podporu, která je bez záruk. Dalším modelem je tzv. self-employment – tedy sebezaměstnávání, kdy si umělec v rámci rozpočtu vlastní produkce vyplácí odměnu.

Část, v níž zkoumáme ekonomické otázky a možnosti financování profesionální umělecké činnosti v oblasti tance, jsme zahájili dotazem na výši honoráře za jednotlivý výkon, odvedené představení. Nejčastěji se tato částka pohybovala ve sledovaném období mezi 1 000 a 2 000 Kč, zastavila se ale na maximální hranici 5 000 Kč. Graf o tom dá plastičtější představu, celkem odpovědělo 19 tanečníků.

Graf 20 – Honorář za jedno vystoupení (vodorovně údaj v Kč, svislá osa odkazuje k počtu odpovědí v daném honorářovém rozmezí)



Obecně se dá říci, že podle tohoto vzorku respondentů jsou honoráře za umělecký výkon spíše nízké. Vezmeme-li v úvahu relativně malý počet repríz nezávislých produkcí, nemůže – ve většině případů – příjem za interpretaci pokrýt životní náklady a umožnit tanečníkům plnou profesionalitu a soustředění na interpretační kvalitu. Pro tanečnický současný tance, kteří se profilují jako interpreti, je nezbytné věnovat se i jiným profesním činnostem. Zřejmý je pak význam touringu – hostování. Jednak se tím zvyšuje příležitost k výdělku a – v případě zahraničního hostování – jde i o výrazně vyšší odměny za výkon.

2.4.2 Roční příjmy

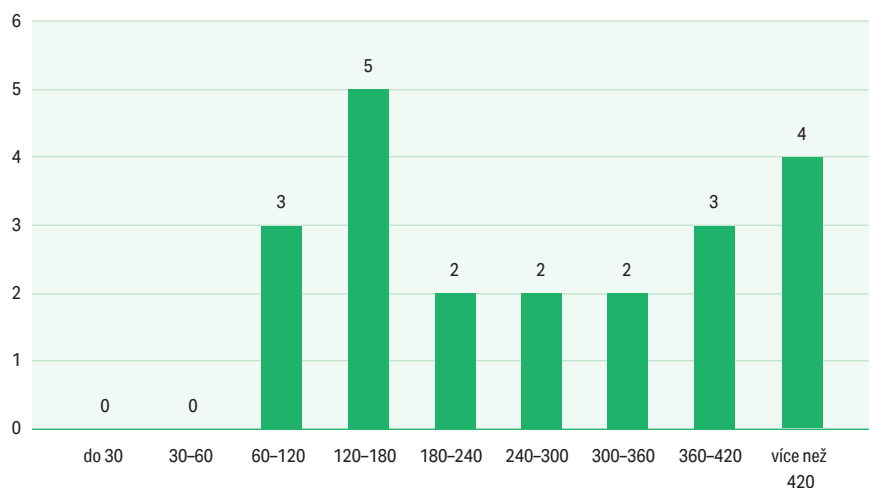
Dotaz na celkové hrubé roční příjmy je rozdělen do dvou kategorií:

- příjmy ze všech činností (tedy i netaneční neumělecké práce)
- příjmy z taneční profese, kam zahrnujeme i pedagogickou činnost, vývoj projektů, prezentace apod.

V praxi se setkáváme s tím, že umělci současného tance kombinují uměleckou a neuměleckou činnost. S ohledem na předpokládanou nepravidelnost příjmů jsme volili pro přehled o příjmech jejich roční úhrny.

Respondenti měli možnost odpovědět v celých číslech nebo v rozmezí. Vzhledem k tomu, že polovina volila jednu a polovina druhou možnost, vyhodnotili jsme otázku příjmů v modelu číselných intervalů, do nichž jsme začlenili i konkrétní údaje. Informace o ročních příjmech nevedl jen jeden respondent z celého vzorku; v jednom případě nebyl údaj rozdělen na neuměleckou a uměleckou činnost. Celkem odpovědělo 21 tanečníků.

Graf 21 – Hladiny hrubých ročních příjmů ze všech (i neuměleckých) činností (vodorovně údaje v tisících Kč, svislá osa odkazuje k počtu odpovědí v daném honorářovém rozmezí)

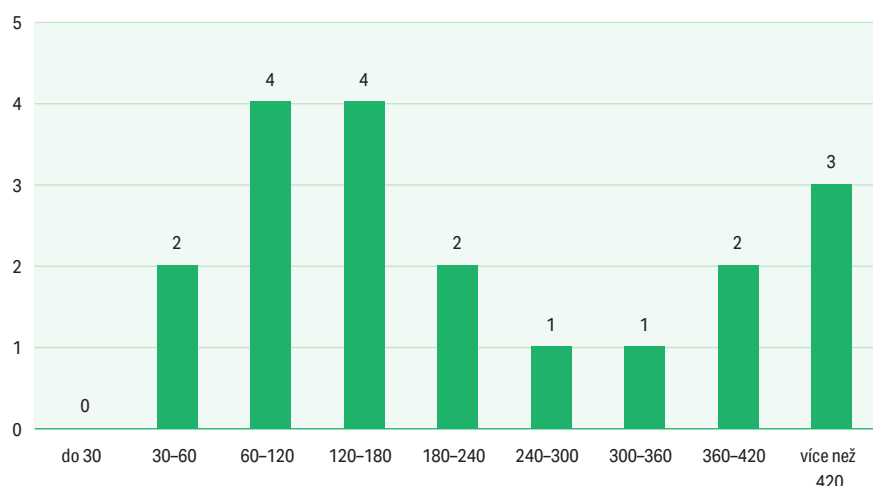


Žádný z respondentů nevykazuje roční příjmy v nejnižších hladinách, tedy méně než 60 000 Kč za rok. Relativně početná je skupina respondentů s příjmy nad 360 000 Kč ročně. Nejvíce respondentů však uvádí, že v roce 2015 se jejich roční úhrnné příjmy pohybovaly mezi 120 000 a 180 000 Kč. I když budeme vycházet z horní hladiny tohoto intervalu, byl měsíční průměr této skupiny respondentů 15 000 Kč, což je hluboko pod průměrnou měsíční mzdou, která toho roku dosáhla výše 26 467 Kč³⁶. Hrubý měsíční plat tanečníků baletu v roce 2015 přitom činil 29 239 Kč³⁷.

³⁶ Průměrné mzdy – 4. čtvrtletí 2015. Český statistický úřad [online]. 11. 3. 2016 [cit. 2018-05-25]. Přístup z: <https://www.czso.cz/csu/czso/cr/prumerne-mzdy-4-ctvrtleti-2015>.

³⁷ Informační systém o průměrném výdělku [online], op. cit. Přístup z: <https://www.ispv.cz/cz/Vysledky-setreni/Archiv/2015.aspx>. Připomeňme, že hrubé měsíční platy tanečníků baletu se velmi liší – zatímco v pražském Národním divadle se pohybují výrazně nad průměrným platem ve společnosti, v regionálních baletních souborech je naopak průměrný hrubý plat pod celospolečenským průměrem.

Graf 22 – Roční hrubé příjmy z profesionální taneční činnosti (vodorovně rozmezí příjmů v tisících Kč, sloupce ukazují počty odpovědí v daném rozmezí)



Z grafu (celkem odpovědělo 19 tanečníků) vyplývá, že největší skupina respondentů (8) se pohybuje v nižších příjmových hladinách. Zajímavý je propad ve středně velkých příjmech a nárůst v relativně vyšších (5). Znovu zdůrazňujeme, že průzkum mohl s ohledem na počet vrácených dotazníků dát jen orientační představu o celkové situaci příjmů v oboru.

Vzhledem k tomu, že jsou umělci v nezávislé sféře odměňování v rámci projektů, nejpřesnější údaje mohou poskytnout jednotlivá grantová vyúčtování. Jistou orientaci v ceně práce nabídly také odpovědi v dotaznících nezávislých souborů, údaje jsou zpracovány výše v tabulce 8.

2.4.3 Srovnání se zahraničím

Vodítkem pro srovnání se zahraničím pro nás byla zpráva organizace FIA (International Federation of Actors)³², která sdružuje odbory a profesní organizace na poli scénických umění. Její zprávy zahrnují informace o vývoji trhu práce v oblasti scénické tvorby v jednotlivých členských zemích³³, tendence a trendy v pracovněprávních vztazích a také základní ekonomická data. Údaje se týkají všech umělců na poli scénických umění – tedy herců, tanečníků, zpěváků, performerů, scenáristů, dramatiků, ale i cirkusových umělců nebo například kouzelníků. Použili jsme informace ze zprávy – *The Live Performance Sector from a Global Perspective*³⁴, která byla zpracována pro konferenci konanou v roce 2015 v Dublinu. Jiné relevantní statistiky nebo výzkumy nebyly v posledních pěti (i více) letech veřejně publikovány.

Pro specifičtější údaje, které by nám pomohly zorientovat se v hladinách příjmů a cen práce, jsme pak ještě oslovili oborové profesionály se zahraniční zkušeností, kteří byli ochotni nám určité údaje poskytnout. Jedná se tedy o anonymní a neověřené, nicméně důvěryhodné zdroje, které nám umožnily udělat si rámcovou představu o výši základních honorářů a praxi v odměňování za „taneční“ práci především v zemích západní Evropy.

Hlavní skutečností je fakt, že profesionální tanečníci v západní Evropě pracují za honorář, a to včetně zkoušek. V českém prostředí současného tance se v některých případech stává, že zkušební fáze projektu není honorována. Jedná se dnes spíše o výjimečnou praxi. V oblasti komerční, zábavní sféry, zejména muzikálech, produkce tanečníkům často několikaměsíční práci na přípravě projektu nehradí vůbec a odměna je kompenzována honoráři za jednotlivé, v případě úspěchu mnohačetné, reprízy.

³⁸ FIA [online]. 2018 [cit. 2018-05-25]. Přístup z: <http://fia-actors.com>.

³⁹ Za Českou republiku je členem FIA Herecká asociace, která předává podklady do světového kompendia za Českou republiku.

⁴⁰ *The Live Performance Sector from a Global Perspective: a Status Report* [online]. FIA, 2015 [cit. 2018-05-25]. Přístup z: http://fia-actors.com/fileadmin/user_upload/Pages/Dublin_Mini-website/Documents/English/magazine_En.pdf.

V zahraničí se výše honorářů v oblasti současného tance různí. To, kolik tanečník vydělá, záleží na mnoha okolnostech – např. na roli, velikosti a charakteru produkce, na jeho zkušenostech či renomé. Na pracovní vztahy, podmínky, mzdy a honoráře, jejich minimální výši, na vyplácení diet a dalších poplatků dohlížejí odbory a profesní organizace. Většinou se tyto částky kodifikují do tabulek.

Měsíční příjem tanečníka ve vyspělých zemích EU se kvalifikovaným odhadem pohybuje mezi 1800–2500 eury. Honorář za jednotlivý výkon, odvedené představení, se pohybuje mezi 140–250 eury.

Variabilní je i doba, za niž je honorář stanoven – může jít o denní, týdenní či měsíční odměny, anebo odměnu za celý zkouškový proces, za nastudování díla, což je doba, která může přesáhnout jeden měsíc. Někdy záleží na místních zvyklostech – v anglosaském světě je běžné stanovovat týdenní honoráře.

V Itálii je kupříkladu základní denní hrubá mzda pro tanečníka 65 eur; od ní se odvíjí podle mnoha aspektů další honorářové vrstvy.

Tab. 23 – Roční příjmy scénických umělců v některých evropských státech³⁵

	příjmy v eurech
Belgie	20 000
Dánsko	40 000 (cirkusoví umělci)
Francie	9 200
Lotyšsko	8 000
Maďarsko	7 700
Nizozemsko	20 000
Norsko	55 000 (herci s kolektivní smlouvou)
Polsko	15 000
Rumunsko	4 000
Slovinsko	22 000
Švédsko	33 000
Švýcarsko	35 000
Turecko	8 250 (pro zaměstnance)
Velká Británie	37,84 %: méně než 6 874
	18,24%: mezi 6 874 (5 000 £) a 13 745
	19,16 %: mezi 13 745 a 27 486
	11,38 %: mezi 27 486 a 68 728
	1,53 %: mezi 68 728 a 137 460
	0,67 %: více než 137 460

Tato tabulka je součástí celosvětového přehledu dat. Každý stát do něj může promítnout, a také to dělá, svá specifika. Jak dalece se tyto údaje týkají tanečních profesionálů, těžko odhadnout, ale každopádně jsou v této statistice zahrnuti.

2.4.4 Zdroje příjmů

V České republice jsou hlavním zdrojem příjmů pro taneční oblast granty, což ve svých odpovědích potvrzuje 92 % respondentů. Většinou jde o kombinaci grantů Ministerstva kultury ČR a Magistrátu hlavního města Prahy, doplněnou o podporu ze Státního fondu kultury a jiných dalších zdrojů, např. příspěvků nadací, kulturních středisek či ambasad.

Čísla v následujících tabulkách nám poskytují základní informaci o objemu prostředků určených pro tanec a pohybové divadlo z dvou hlavních veřejných zdrojů, tedy MK ČR a MHMP:

Tab. 24 – Přehled vývoje objemu grantů v letech 2013–2016 z MK ČR a MHMP

granty	2013	2014	2015	2016
MK ČR – Tanec	9 000 000	13 900 000	17 400 000	21 870 000
MHMP – Tanec a pohybové divadlo ⁴²	23 505 000	24 075 000	25 720 000	26 223 000

Magistrát hlavního města Prahy podporoval taneční umění a pohybové divadlo ještě prostřednictvím individuálních účelových dotací (dříve tzv. partnerství). Zde je přehled jejich výše v jednotlivých letech:

Tab. 25 – Přehled objemu financí poskytnutých tanci v rámci individuálních účelových dotací MHMP v letech 2013–2016 (v Kč)

rok	partnerství – IUD
2013	1 775 000
2014	1 855 000
2015	383 000
2016	160 000

Druhým hlavním zdrojem je pro jednotlivce v oboru tance a pohybového divadla příjem z vlastní umělecké nebo pedagogické činnosti. Podíl těchto aktivit na celkových příjmech jednotlivců se velmi různí – od 30 do 70 %. Dary mecenášů jako zdroj příjmů uvedlo 15 % dotázaných, 7 % financuje svou uměleckou činnost pouze z vlastních příjmů⁴³. Z odpovědí v dotazníku nelze určit, zda v některých případech neodpovídá jednotlivý umělec za těleso, jehož je součástí.

2.4.5 Zkušenosti s grantovými systémy a jejich hodnocení

K přímé zkušenosti s granty se přihlásilo 57 % respondentů. Jednotlivci jsou často součástí souborů, které žádají na celoroční činnost nebo na jednotlivé projekty, tedy koncepce činnosti a vypracování žádostí se jich nemusí přímo týkat.

Požádali jsme umělce o vymezení pozitiv a negativ, případně o návrhy zlepšení konkrétních grantových řízení. Stejně zadání měli i zástupci souborů. Je zjevné, že zkušenosti jednotlivců a souborů jsou shodné, a proto se mnohé výroky opakují (viz 1.4.2 *Hodnocení grantových systémů*).

Hodnocení grantového systému Ministerstva kultury ČR

POZITIVA

- samotná existence grantů
- jejich každoroční vyhlásování
- snaha o postupné zvyšování objemu prostředků
- nejlépe hodnocená řízení – zahraniční odbor MK ČR a krátkodobá mobilita IDU⁴⁴

NEGATIVA

- malý objem prostředků
- nevyhovující harmonogram *Programu profesionálního umění* – výsledky jsou známy koncem února, peníze žadatelé dostanou nejdříve v dubnu, tím se komplikuje realizace projektů v 1. a 2. čtvrtletí, zatímco kulturní

⁴² V částce jsou zahrnuty jedno- i víceleté granty přidělené Magistrátem hlavního města Prahy.

⁴³ Srov. graf 8 výše.

⁴⁴ V obou případech se jedná o podporu výjezdů. Komise zasedá 2x ročně a jsou všeoborové. Tato řízení mají nejkratší dobu zveřejňování výsledků (výsledky v programu *Mobilita* jsou zveřejněny max. následující den po zasedání komise), objem prostředků má stoupající tendenci. Administrátorem programu *Krátkodobé mobility* je Institut umění – Divadelní ústav.

- kalendář druhé poloviny roku je přesycen událostmi
- není garantována výše dotace
- neprůhlednost systému
- zaujatost, nekompetentnost komise
- chybí zpětná vazba objasňující neúspěch projektu v grantové soutěži
- složitost přihlášky, celková náročnost

DOPORUČENÍ

- zpružnit harmonogram – uzávěrky mít několikrát do roka, či průběžně – viz slovenský Fond na podporu umenia
- aktualizovat kategorie (stávající jsou zastaralé, nevyhovující); např. rozdělení na mladé umělce („divoké karty“), zavedené tvůrce – jednotlivci, soubory, divadla, produkční domy, festivaly, jiná infrastruktura (Nová síť apod.)
- navýšit prostředky
- nominovat do komise kompetentní osobnosti

Hodnocení grantového systému Magistrátu hl. města Prahy

POZITIVA

- samotná existence systému
- jeho kontinuita
- dobrá komunikace s úřadem, osobní přístup k žadatelům
- jasně definované priority

NEGATIVA

- nedostatek prostředků na projekty
- podporují se stále stejní, zavedení tvůrce
- není garantována předpokládaná částka dotace
- náročnost zpracování žádosti
- pochybnosti o kompetentnosti komise
- nečitelné argumenty v hodnotitelských vyjádřeních
- technické problémy při elektronickém zpracování a podávání žádostí – nekompatibilní software

Doporučení

- zlepšit výběr členů komise
- posílit transparentnost rozhodování
- inovovat IT systém

Zkušenosti a hodnocení grantového systému krajů měst a obcí

S grantovými programy na úrovni samospráv uvádí zkušenost třetina respondentů, kteří je hodnotí spíše negativně. Dotazovaní zmiňují, že se jedná jen o malé částky, které mohou pokrýt drobné projekty typu jednorázových intervencí, jako je akce *Zažít město jinak* apod. Na tvorbu nejsou vhodné. Jejich výhodou je, že rozšiřují grantový kalendář a mohou být vítaným komplementárním zdrojem k podpoře projektů. Například městské části Prahy mají uzávěrky 2× ročně.

Zkušenosti a hodnocení mezinárodních grantů

V segmentu jednotlivců potvrdilo zkušenost s žádostmi o zahraniční granty 42 % respondentů, což je poměrně velké číslo, a je povzbudivé, že šlo ve směr o zkušenosti pozitivní. V odpovědích jsou zmíněny Norské fondy, Visegrádský fond, Česko-německý fond budoucnosti i granty EU.

Jednoznačně nejlepší ohlas mají granty **Mezinárodního visehradského fondu**⁴⁵ – pozitivně je hodnocen proces jejich rozhodování, jednoduchost žádosti i výše získané podpory.

Za hlavní přednost **Norských fondů**⁴⁶ respondenti uvádí značnou výši prostředků, za negativum náročnost a velkou byrokracii, která je s tímto zdrojem spjata.

U grantů **Kreativní Evropy** je kvitována možnost získat prostředky na větší a finančně náročnější projekty, negativně je hodnocen fakt, že zadání a podmínky vedou k uměle vytvářeným mezinárodním spolupracím, v nichž je téma projektu sekundární.

Z dalších zahraničních zdrojů byly zmíněny ambasády, které, kromě nizozemské, poskytují podporu především ve formě nefinančních plnění – jako jsou propagace, poskytnutí ubytování apod.

Výzkum v roce 2007⁴⁷ se také dotazoval na zkušenost s grantovými možnostmi. Pro zajímavost citujeme tehdejší komentáře:

- *Komise by měla být složena z odborníků, kteří mají přehled v současném českém tanečním divadle a aktivně sledují dění.*
- *Časový rozvrh pro rozhodování, zveřejnění a možnost čerpání dotací by měl respektovat aktuální kalendářní rok (od 1. ledna by měly být v případě potřeby prostředky k dispozici).*
- *Při rozhodování o udělení dotací by se mělo přistupovat k rozlišování kvalit a dosavadních výsledků u již renomovaných a v práci pokračujících umělců-tvůrců, ne systém „každému trochu“.*

Ukazuje se, že po deseti letech jsou postoje, zkušenosti a doporučení k fungování grantových řízení stále stejné.

2.5 Postoje

Poprvé se výzkum zajímal o názory, hodnocení a postoje tanečních umělců vztahující se k jejich profesnímu prostředí. Tvůrci současného tance se vyjádřili k otázkám zahrnujícím oblast školství, aktivní kariéry a odpovídali i na otázky ohledně profesních institucí a hodnocení jejich významu a činnosti. První oblastí našeho zájmu bylo školství⁴⁸.

2.5.1 Školství

Hodnotit úroveň a kvalitu českého tanečního školství mohli respondenti na tříúrovňové škále pomocí výroků: vynikající – standardní – problematické. Podle názoru dotazovaných tanečních profesionálů jde spíše o problematickou oblast. Ani v jednom případě respondenti nezvolili možnost označit české taneční školství za „vynikající“. V komentářích je snaha pojmenovat příčiny – padne zmínka o nízké motivaci pedagogů, nulové komunikaci mezi ministerstvy školství a kultury. U konzervatoří byla kritizována uzavřenost, nedostatečný přehled o praxi a zahraničních trendech, zaostalost metodik, potlačování kreativity, a to zvláště v regionálních školách.

Silně kritické hodnocení směřovalo na katedru tance HAMU, které zahrnovalo odtrženost od praxe, zaostalost a neschopnost konkurovat školám v zahraničí, dokonce padl návrh na odebrání akreditace. Jako nedostatek byla zmíněna i nemožnost studovat interpretaci na vysokoškolské úrovni.

Komentáře k úrovni a kvalitě školství se několikrát dotkly i základních uměleckých škol. Zaznělo, že poskytují dobré základy, jejich síť je unikátní, ale o jejich činnosti není dostatečný přehled.

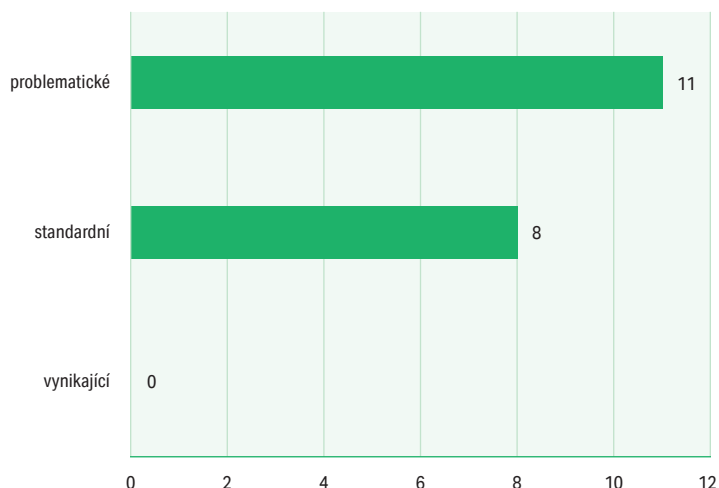
⁴⁵ *Visegrad Fund* [online], op. cit. Přístup z: <https://www.visegradfund.org>.

⁴⁶ *Fondy EHP a Norska* [online]. 2013 [2018-05-25]. Přístup z: <https://www.eeagrants.cz>.

⁴⁷ NÁVRATOVÁ, J. – VAŠEK, R. – a kol., *Tanec v České republice*, op. cit.

⁴⁸ Srov. VAŠEK, Roman. *Český tanec v datech : 1/ Taneční vzdělávání* [online]. Praha : Institut umění – Divadelní ústav, 2017. Přístup z: <https://www.idu.cz/dokumenty/cesky-tanec-v-datech-01-vzdelani.pdf>.

Graf 23 – Kvalita českého tanečního školství (vodorovná osa znázorňuje počet odpovědí)



K přednostem tanečního školství přiřadili respondenti několikrát síť základních uměleckých škol a fungování předmětu taneční a pohybová výchova v základních školách. Několikrát byla jako přednost českého tanečního školství označena Konzervatoř Duncan centre, a to v souvislosti s vedením studentů k autorství, choreografii a pedagogické práci a také ve spojitosti s udržováním vazeb se zahraničím.

Důraz na pedagogické vzdělání v rámci tanečního kurikula byl také několikrát uveden i jako dobrý předpoklad nastavení tzv. druhé kariéry tanečníků. K přednostem byla přiřazena i dobrá taneční technika, v jednom případě byla specificky zmíněna partnerská práce, jindy dril v klasice. Jako pozitivum respondenti uvedli působení pedagogů s interpretační taneční praxí, tradici českého tanečního školství a důraz na výuku historie tance. Za přednost je považován i malý počet žáků ve třídách a možnost individuálního přístupu. Objevil se i názor, že naše školství nevychová univerzální unifikované tanečnice, což činí český tanec „silnějším“.

Ke slabým stránkám přisuzují respondenti výzkumu zkostnatělost, konzervatismus, nedostatek otevřenosti, to, že institucionální převažuje nad kreativním. Zmiňují nedostatek komunikace s existujícími profesionálními soubory, která by byla motivací a praxí pro mladé umělce. Ve školách není prostor pro pedagogy, kteří aktivně tvoří, výuka je svěřena spíše pedagogům, kteří už mají vybudované jméno: „*Tím se ale vzděláváme jen v tom, co už se osvědčilo. Nejsme součástí vývoje současných výzkumů a trendů,*“ uvádí jeden z komentářů.

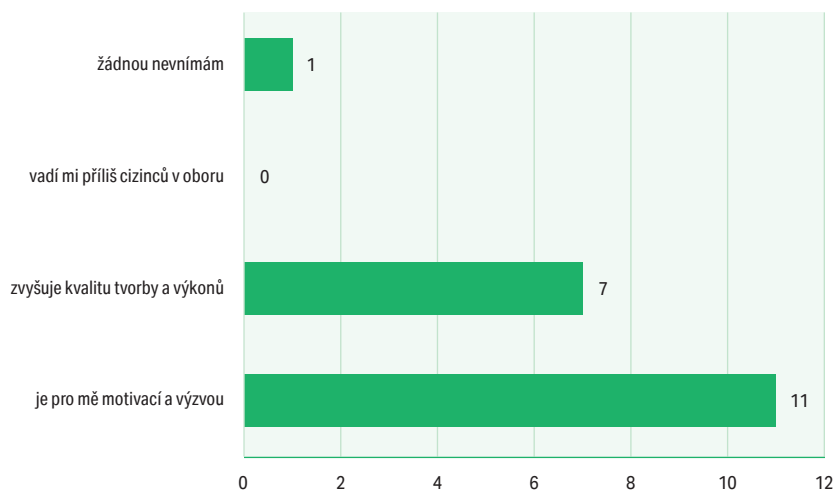
Dále ocitujeme několik názorů:

- *Chybí tady vysoká škola, která by kvalitou navázala na Duncan centre.*
- *Chybí příprava studentů na reálnou praxi – jak v tanečních kompetencích, tak v kompetencích s tím spojených, jako je management, základy PR, porozumění legislativě, formulace grantů.*
- *Mám ruskou školu, tudíž zdejší slabinou je pro mě nedostatek drilu, techniky, disciplíny, pokory.*
- *Zkostnatělá výuka, naprosto žádné další vzdělávání pedagogů.*

2.5.2 Vnímání konkurence

Dotaz na vnímání konkurence v oblasti současného tance jsme vložili do uzavřených odpovědí s možností zaškrtnout i více možností, ale nechali jsme také prostor pro vlastní vyjádření. O výsledku vypovídá následující graf.

Graf 24 – Vnímání konkurence (vodorovná osa znázorňuje počet odpovědí)



Téma konkurence měli někteří respondenti potřebu rozporovat a komentovat – zde citujeme některé reakce:

- *Konkurence je zavádějící pojem, spíše bych hovořila o různorodých přístupech v tvorbě a estetickém vnímání.*
- *Za sebe se konkurencí nezabývám... Motivací je pro mě samotná filozofie tvorby, myšlenky a tvůrčí přístupy, jimž věřím.*
- *V českém tanečním prostředí oceňuji spolupráci různých tanečníků a cítím spíš vzájemnou podporu než konkurenci.*
- *V umění by neměla fungovat konkurence, ale široké spektrum cest.*
- *V oboru vnímám různorodost, což mě těší. Přítomnost různých projektů a tvůrců na scéně mě baví a motivuje k výkonu a k vlastní tvorbě.*
- *Nerada bych se v tom našem malém kontextu spoléhala na konkurenci, ale spíš na spolupráci.*
- *Prostředí, ve kterém se pohybuji, považuji za přátelské a konkurenční pouze v dobrém slova smyslu.*

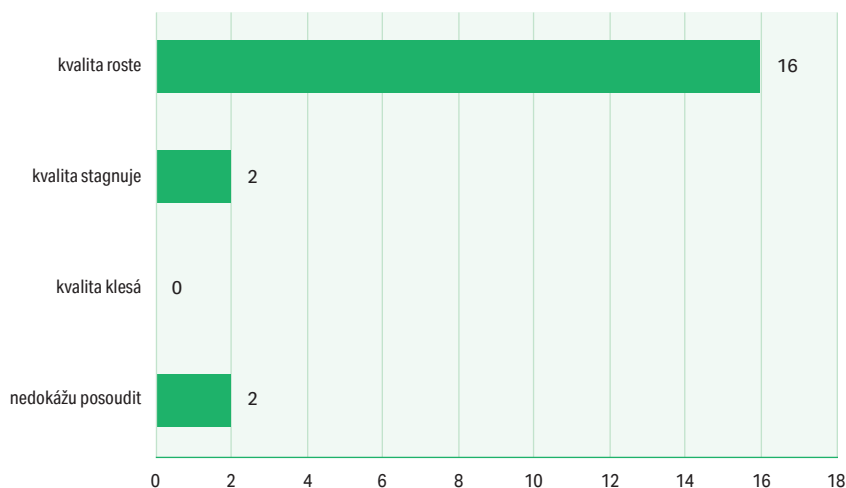
Navzdory této škále názorů preferujících spolupráci, vzájemnou podporu a diverzitu přístupů se objevilo i toto vyjádření:

- *Někteří lidé nemají patřičné vzdělání, přesto pracují v oboru.*

2.5.3 Hodnocení kondice a kvality současného tance

Zajímalo nás také, jaký mají profesionálové názor na kvalitu a úroveň oboru, jehož jsou součástí a který svou činností utvářejí. Jejich reflexi (odpovědělo 20 respondentů) jsme pro přehlednost opět uzavřeli do několika statementů, které lze znázornit grafem.

Graf 25 – Kvalita tvorby (vodorovná osa znázorňuje počet odpovědí)



Zajímavá je kontradikce mezi kritičností vůči tanečnímu školství a spokojeností s taneční praxí. Ani v jednom případě není zmíněn pokles kvality. Je samozřejmě otázkou, co respondenti pojali do svého hodnocení, zda se vyjádřili spíše k umělecké kvalitě a uměleckým výkonům, či hodnotili prostředí oboru jako celek, jeho „index kvality z pohledu insidera“, což by znamenalo, že pociťují zlepšování podmínek pro svou činnost.

Zeptali jsme se proto na přednosti a slabé stránky, jak je pociťují profesionálové. Zde jsou některé jejich odpovědi:

Přednosti českého současného tance

- *Produkční činnost, částečné zastřešení.*
- *Infrastruktura.*
- *Prostory, divadla, zázemí, interpreti. Stále větší otevřenost a prostředky na projekty v mezinárodním seskupení umělců.*
- *Snahy o propojení se zahraničím.*
- *Schopnost být profesionálem ve stále amatérských podmínkách.*
- *Osobnosti a kreativita, schopnost tvorby i s omezenými financemi.*
- *Silná a soudržná komunita.*
- *Kvalitní tanečníci a obrovská chuť dělat projekty, vrhat se po hlavě do nejistých a neukotvených podmínek.*
- *Nadšení pro obor, schopnost vyjít s malými prostředky, schopnost uspět v konkurenci se zahraničím i s malými prostředky.*
- *Nezatíženost velkým kulturním byznysem.*
- *Různorodost, množství projektů.*
- *Přesvědčení, zápal.*
- *Poetika a muzikalita.*
- *Českost.*

Z odpovědí je patrná hrdost na nekomerční podstatu práce, na samostatnost a nezávislost na finančních podmínkách. Umělci jsou si vědomi reality, která není z ekonomického hlediska dobrá a zakládá na nejistou budoucnost, přesto vidí v rozvoji současného tance budoucnost a smysl.

Slabiny českého současného tance

V odpovědích ohledně slabých míst současného tance v Česku opakovaně respondenti zmiňují podfinancování oboru, nedostatečné produkční i prezentační zázemí. Často stížnosti směřují mimo obor, k entitám či autoritám,

jako je stát, úřady, veřejnost, společnost. Zde je několik citací, které situaci dokumentují:

- *Amatérské podmínky pro tvorbu, společenská nedoceněnost tance, jeho podfinancování.*
- *Slabá finanční podpora státu a propagace oboru ze strany státu, malý rybník.*
- *Lidé u moci nemají o hodnotě tanečního umění stále ponětí – nevidí přínos a potenciál.*
- *Centralizace tvorby v Praze, nejasné pracovní podmínky a nejistoty spojené s „volnou nohou“ (úrazy, těhotenství, ohrožení kontinuity práce).*
- *Grantový systém, který nutí umělce pořád produkovat nové věci. Není žádná podpora již existujících děl, výzkumu a sebevzdělávání.*
- *Málo pracovních příležitostí.*
- *Nedostatek možností prezentace – scén a publika, nedotaženost projektů, poměrování sebe sama jen v rámci českého kontextu, nikoli v evropském, jehož jsme součástí (obzvláště když v českém tanci figurují různé národnosti).*

Kritika do vlastních řad se týká nedostatečné interpretační úrovně, neschopnosti kriticky myslet, analyzovat a vyhodnocovat, vnímat se v kontextu a prosadit se. V několika reakcích jsou jako slabiny označeny uzavřenost, dostředivost oboru, nedostatečná reflexe společenských témat v tvorbě. Jako slabinu respondenti označují nedostatek nových mladých tváří v oboru a talentů v oblasti choreografie. Několik dalších citací na téma slabin současného tance:

- *Slabá interpretační úroveň.*
- *Chybí choreografické osobnosti, kolem kterých by se formovaly déle fungující soubory, klidně i s generační obměnou tanečníků.*
- *Málo politicky laděných tanečních projektů, nízká reflexe současného dění kolem nás.*
- *Malá schopnost sdílet a diskutovat, případně formulovat a analyzovat, nízké sebevědomí.*
- *Celková prezentace vůči publiku, občasná zahleděnost do sebe sama.*
- *Nesrozumitelnost a nečitelnost obsahu tanečního projevu.*
- *Chybí nová generace.*
- *Nedostatek mladých a nadšených tanečníků.*
- *Začínající choreografové nemají produkční zázemí. Jsme ochotni všechno dělat sami, neklademe si podmínky.*
- *Jednotlivé nezávislé soubory jsou uzavřené, pracují stále se stejnými lidmi a je těžké s nimi spolupracovat.*
- *Chybí výraznější polarita.*

Dále se autoři výzkumu dotázali na vnímání oboru jako celku – bez ohledu na žánry, styly či institucionální ukotvení. Zajímali se, zda má podle tanečních „insiderů“ český tanec něco charakteristického, specifického. Více než polovina odpovědí byla záporná nebo bezradná. Z reakcí respondentů, kteří tuto těžkou otázku zodpověděli a specifikum českého tance dokázali formulovat, citujeme:

- *Specifický humor a skvělé tanečnice evropského formátu.*
- *Přizpůsobivost.*
- *Fascinace příběhem a narativností.*
- *Profesionální přístup ke všem složkám performance.*
- *Humor, inteligence.*
- *Český tanec má naději být poetický.*

Z pohledu umělců současného tance patří k přednostem českého tance obecně (bez ohledu na žánry a styly):

- Poetika a muzikalita.
- Tradice.
- Snaha propojovat se s divadelním žánrem.
- Zvyšování povědomí o tanci – soutěž StarDance, možné oslovení nových diváků.
- Společenská poptávka po tanci (množství tanečních studií, existence ZUŠ, fenomén „tanečních“ apod.)
- Různorodost a to, že mnozí tanečníci mají zkušenosti ze zahraničí.
- Lidový český tanec je naše přednost.
- Formálně má tanec ve společnosti dlouhou historii a je vnímán jako společenská forma zábavy.
- Možná fakt, že taneční umělci představují nepočetnou komunitu.

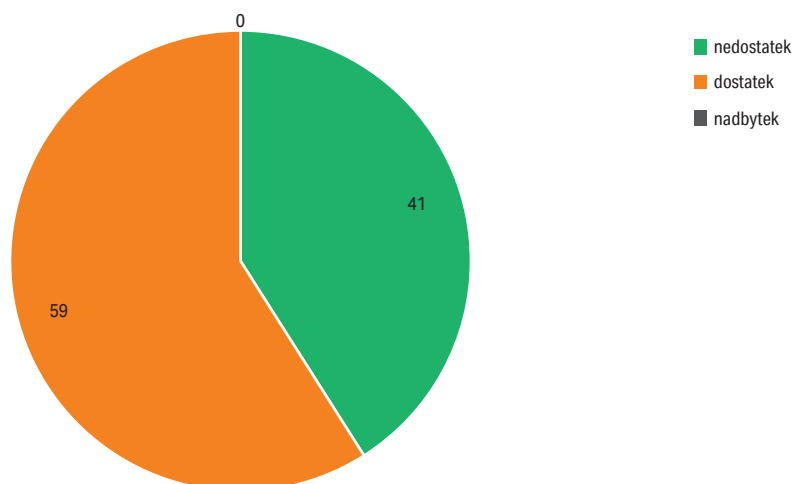
Naopak k jeho slabinám řadí:

- Neschopnost vzájemné komunikace představitelů tanečních proudů.
- Malé sebevědomí.
- Tanec obecně v kultuře nemá tak silnou pozici jako např. činohra, i když je dostupný všem, je stále vnímán jako nesrozumitelný či neuchopitelný pro běžného diváka.
- Strach z experimentování.
- Nevzdělaný, frustrovaný divák.
- Čtyřicetiletá mezera v přirozeném vývoji tance a z toho plynoucí nezkušenost, uzavřenost.
- Politika.
- Nedostatek podpory tvorby jako takové, čili hledání, tréninků. Je nutné učit, pracovat jinde, aby bylo možné „pracovat“ v oboru.
- Problematičtější jsou jeho umělecké formy, které bojují s nezájmem médií a společnosti. Tanec je obecně vnímán víc jako zábava.
- Nedostatek financí.

2.5.4 Hodnocení kvality profesního prostředí

Další otázky mířily k vnímání aspektů profesního prostředí – na příležitosti a atmosféru. Na první dotaz, který se týkal vnímání příležitostí k seberealizaci, přístupu k projektům, financím, možnostem spolupráce, odpovědělo 19 respondentů.

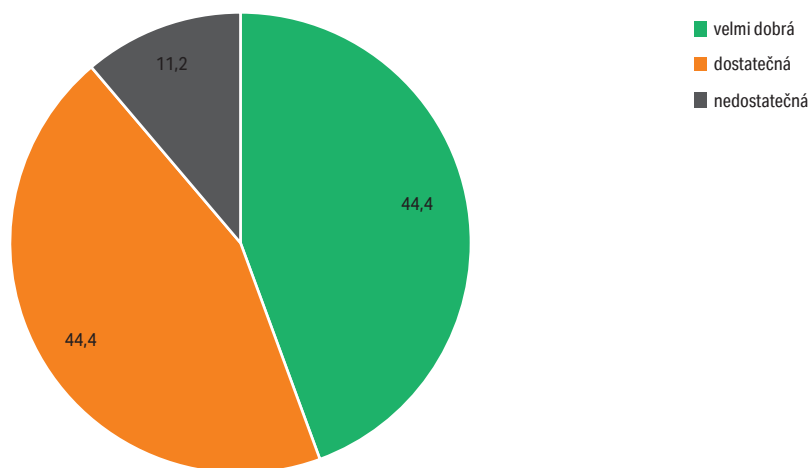
Graf 26 – Vnímání profesních příležitostí (v %)



Z grafu je zjevné, že o nadbytku pracovních příležitostí nemůže být řeč. Ačkoli mírná nadpoloviční většina konstatuje spokojenost s oborovými příležitostmi, je těch, kteří pocítují jejich nedostatek, poměrně hodně (41 %).

Další dotaz v tomto segmentu kvalitativních otázek mířil na úroveň oborové profesionality. V několika případech byl v různých kontextech zmíněn amatérismus v souvislosti s podmínkami, v nichž musejí umělci pracovat. Proto nás zajímalo, jak se v oboru daří udržovat vnitřní profesionální nastavení.

Graf 27 – Úroveň profesionality (v %)

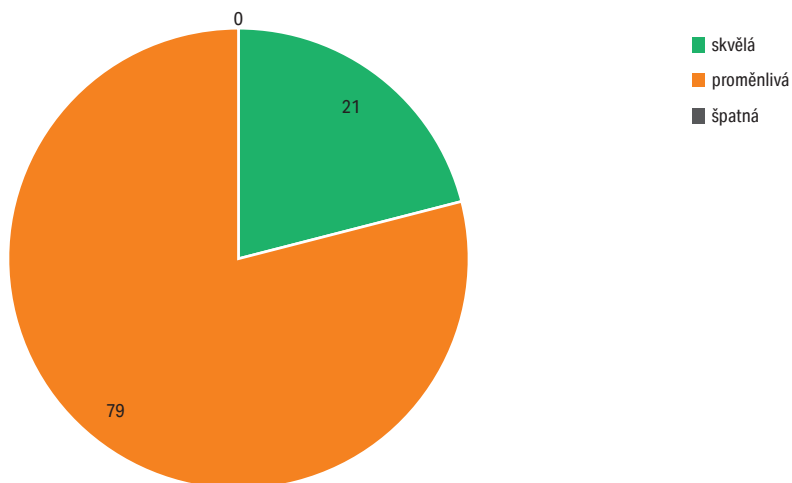


Z dalšího grafu, který zpracovává 19 odpovědí, je zjevné, že jen malá část respondentů je k úrovni profesionality kritická. Zbýlých skoro 90 % respondentů ji hodnotí jako velmi dobrou nebo dostatečnou.

Na předchozí otázku navazuje dotaz na celkové vnímání atmosféry uvnitř komunity současného tance, kterou dokumentujeme grafem, do nějž opět přispělo 19 respondentů. Graf doplňuje několik explicitních vyjádření některých respondentů:

- *Atmosféra je kreativní; snad jen na vedoucích úrovních by to potřebovalo generačně obměnit.*
- *Atmosféra je dobrá; já ji vnímám pozitivně, ale vím, že jednotlivé skupiny dokážou být uzavřené.*
- *Lidé jsou na sebe slušní.*

Graf 28 – Atmosféra uvnitř oboru (v %)



Připustíme, že otázky na jednotlivé aspekty kvality profesního prostředí v současném tanci jsou poněkud neurčité, málo specifikované, nicméně i tak dávají jistou představu, jak situaci uvnitř komunity tanečních freelancerů vnímají její hráči, ti, kdož profesní prostředí a komunitu tvoří.

Celkově můžeme konstatovat velkou vnitřní motivaci, stavovskou hrdost a zájem na zdravém vývoji oboru. Na druhou stranu je mnohokrát zmíněno nízké sebevědomí, uzavřenost, nedostatečný vliv na společenský diskurz. Řada slovních výpovědí podtrhuje jednotu a dobrou spolupráci, komunikaci, optimismus, čemuž příliš neodpovídá statistika atmosféry v komunitě – více než 75 % respondentů označuje oborovou náladu za proměnlivou, nikdo však za špatnou.

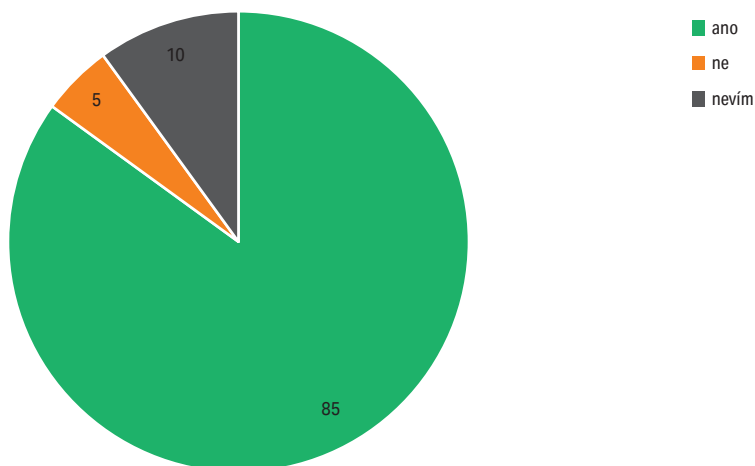
2.6 Kariéra

Pojem „kariéra“ je v komunitě současného tance často vnímán rezervovaně. Někteří respondenti na něj reagují negativně, pokládají jej za pojem ze světa byznysu, komerce. Je pro ně málo slučitelný se světem umělecké tvorby.

2.6.1 Umělecký profesní status

Na úvod části dotazníku věnované kariéře nás zajímalo tzv. profesní sebe-pojetí, to, zda se respondenti pokládají za umělce, jak vnímají svůj společensko-profesní status. Na otázku: „*Pokládáte se za umělce?*“ – zareagovalo 21 respondentů.

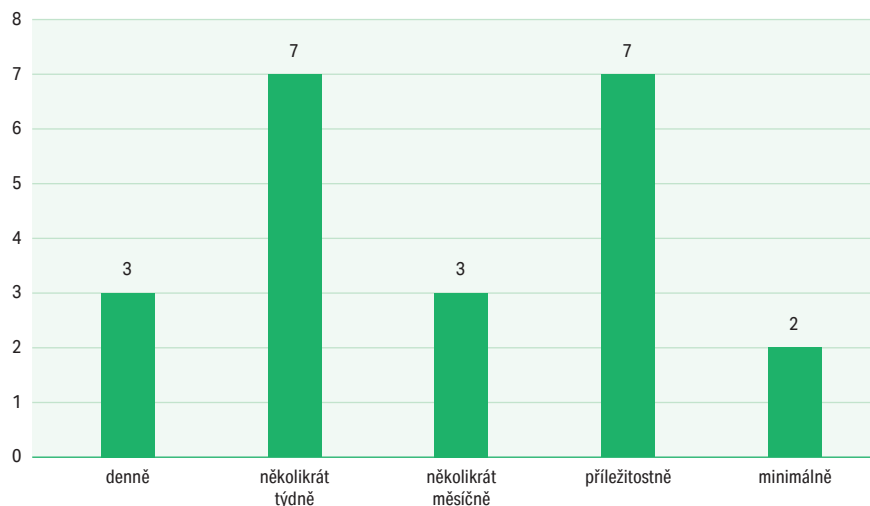
Graf 29 – Sebepojetí. Pokládají se respondenti za umělce? (v %)



Drtivá většina těch, kteří se zúčastnili tohoto výzkumu, se cítí umělci. Nejednoznačně nebo negativně se vyjádřili ti, kteří se intenzivně vedle tance věnují managementu nebo pedagogické činnosti.

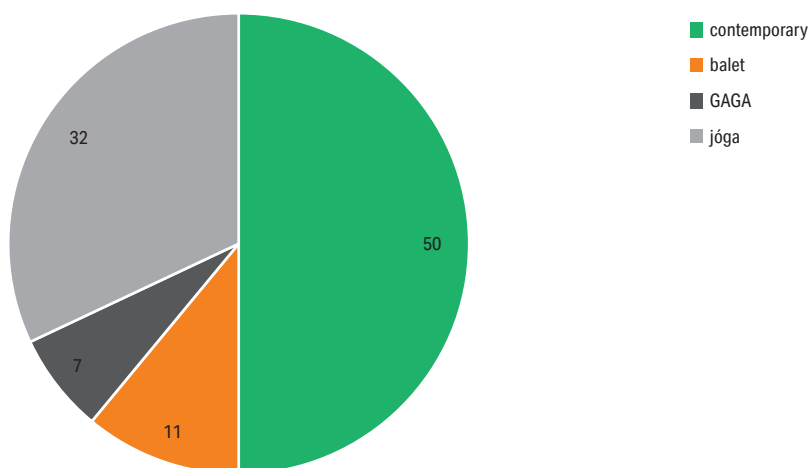
S problematikou kariéry, profesionality, souvisí i tréninková disciplína, kterou v oboru současného tance musí dodržovat každý sám a není za ni ve většině případů odměňován, jak je tomu v souborech kamenných divadel, kde je denní trénink součástí úvazku. O frekvenci tanečních tréninků vypovídá následující graf, který zobrazuje odpovědi 22 respondentů.

Graf 30 – Četnost absolvování tréninků (svislá osa jsou odpovědi respondentů)



Jaké typy technik umělci v oboru současného tance nejčastěji absolvují v rámci udržování kondice, ukazuje následující graf, do nějž svými odpověďmi přispělo 21 respondentů:

Graf 31 – Techniky tréninků (v %)

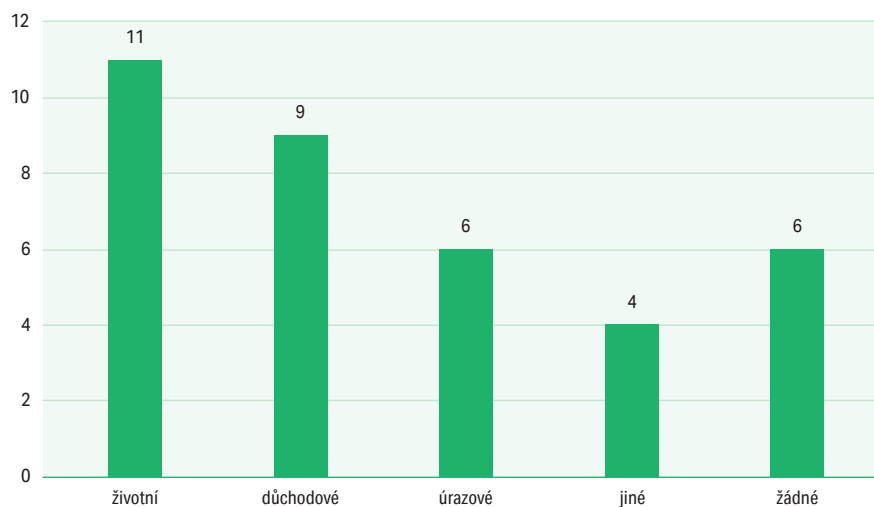


2.6.2 Pojištění

S ohledem na vysokou rizikovitost taneční profese a také předpokládanou nestabilitu příjmů v nezávislém sektoru jsme zjišťovali, zda si umělci kromě povinného sociálního a zdravotního pojištění platí další typy komerčních pojistek.

Přehled jednotlivých typů pojistek dle odpovědí 21 respondentů:

Graf 32 – Typy pojištění (počty respondentů)



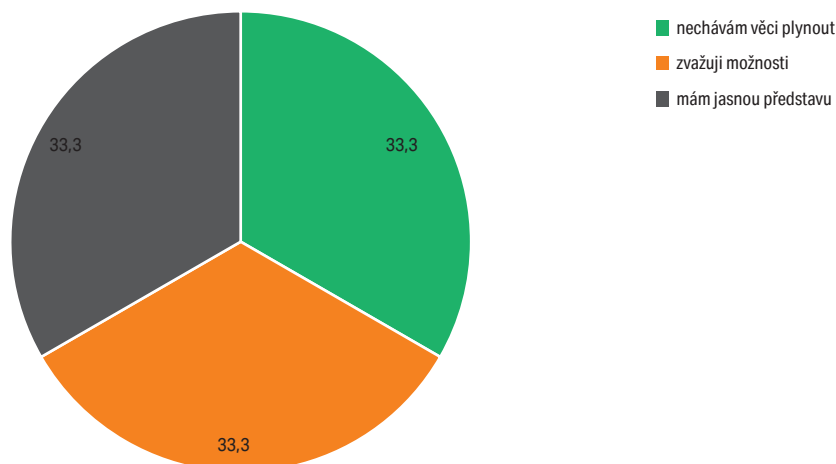
Předpokládáme, že respondenti, kteří uvádějí, že nemají žádné pojištění, hradí základní zdravotní a sociální odvody, tzv. povinné platby.

2.6.3 Představa o profesní kariéře

V systému uzavřených otázek jsme zjišťovali, jakou mají umělci představu o svém dalším profesním směřování. Respondenti vybírali z odpovědí od nejměkčí varianty – „*nechávám věci plynout*“, přes o něco aktivnější postoj – „*zvažuji různé možnosti a snažím se přizpůsobit situaci*“ – až po zcela určitou, vyhraněnou reakci – „*mám jasný plán, představu, čeho chci dosáhnout*“.

Zde je grafické znázornění odpovědí, které odráží naprosto vyrovnaný výběr postojů.

Graf 33 – Profesní budoucnost (v %)



2.6.4 Perspektivy po ukončení aktivní umělecké kariéry

Ukončení kariéry v oboru současného tance se nejeví tak zlomové, jako je tomu v případě tanečníků baletu. Umělci současného tance chápou kariéru spíše jako proces postupné proměny rolí, či profesních aktivit, nejčastěji se jedná o pedagogiku nebo různé pozice v managementu, a to v rámci oboru, jemuž chtějí i nadále věnovat své síly. Otázku nezodpovědělo 15 % respondentů. Výběr z odpovědí rozdělených podle míry specifikace:

Obecné představy

- *Nemám konkrétní představu, ale pravděpodobně bych se mohl věnovat pedagogické činnosti.*
- *Předpokládám a věřím ve svoje místo v oboru současného tance a tanečního divadla i mimo roli aktivního tanečníka. Ostatně potřebám a možnostem našeho oboru se již v jiných rolích kreativně věnuji.*
- *Věřím, že se budu pohybovat kolem divadla v jakékoli pozici.*
- *Chci zůstat u divadla, tance – tvořit, vést, motivovat, kultivovat.*
- *Chtěla bych dělat to, co doposud, ale na jiné úrovni.*

Adaptabilní představy

- *Choreografie, režie, psaní, pedagogika a pohybová terapie pro seniory.*
- *Mohu se uplatnit jako produkční/organizátorka (tanec, film, eventy), mohu pokračovat v pedagogické činnosti.*
- *Doufám, že budu moci učit, případně se podílet na aktivitách vzdělávání a rozšiřování povědomí o tanci.*

Specifické vize

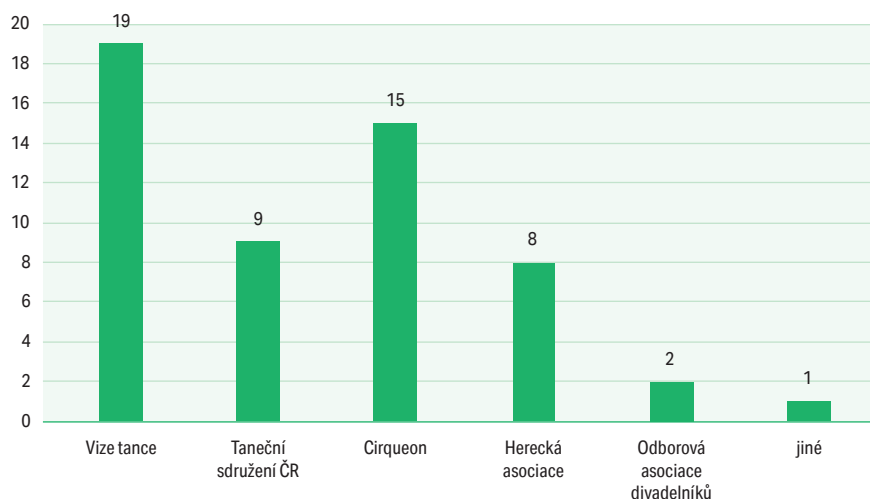
- *Vlastní produkce jako režisér a choreograf, chci vybudovat vlastní centrum, kde budu také lektorovat.*
- *Pedagogická dráha.*
- *Manažerka/producentka na plný úvazek.*
- *Ráda bych se věnovala studentům – budoucím profesionálním tanečnickům, vedla je, učila. Můj sen je založit taneční školu (podobná principům P. A. R. T. S.). Vím, že nás je několik s podobným cílem nebo snem, proto moc doufám, že se to jednou společnými silami podaří. Taky si umím samu sebe představit na pozici rehearsal director anebo asistentky choreografa.*

2.6.5 Názory na význam profesních organizací

Význam oboru ovlivňuje i vnitrooborová komunikace a schopnost společně formulovat a hájit oborové zájmy. Platformou a nástrojem k dosažení těchto cílů jsou profesní organizace. V oblasti tance a příbuzných oborů funguje několik organizací, které tuto roli plní, anebo se alespoň plnit snaží. Zajímalo nás, jak je profesní komunita vnímá a hodnotí.

- 20 % respondentů svůj názor nevyjádřilo.
- 33 % považuje profesní organizace za důležité, ale nemá ponětí, co dělají.
- 28 % je také pokládá za důležité, ale domnívá se, že by měly být aktivnější.
- 19 % je toho názoru, že profesní organizace dělají v rámci možností maximum.

Graf 34 – Povědomí o profesních organizacích (počty respondentů)



Co se týče aktivního či pasivního (neplatí příspěvky) členství, hlásí se 23 % respondentů k Vizi tance, což je s ohledem na zacílení organizace celkem očekávané – Vize tance se věnuje ochraně zájmů právě této skupiny. Většina respondentů dokázala připojit k jednotlivým typům profesních organizací krátkou charakteristiku a popsat stručně náplň činnosti. Povědomí o profesním zaštitění je tedy v nezávislé scéně poměrně dobré. Drtivá většina dotázaných (76 %) byla obeznámena s existencí Nadačního fondu pro taneční kariéru (NFTK).

Zde je výběr názorů na to, čím by se měl Nadační fond pro taneční kariéru podle respondentů zabývat:

- *Hledáním a spoluvytvářením možností a pracovních příležitostí pro zralé tanečníky, kteří by mohli své nabyté zkušenosti a vědomosti zužitkovat, např. předat mladším tanečnickům nebo uplatnit v jiných uměleckých oborech, či hledat nové, alternativní způsoby jejich zapojení do praxe (např. jako NDT3).*
- *V případě nečekaného období bez finančního příjmu by fond mohl pokrýt životní náklady a s tím i související možnost získat placené volno na regeneraci fyzickou i kreativní.*
- *Lobby – kvalita, finance, právo, PR tanci.*
- *Měl by se snažit lépe definovat, co to vlastně taneční kariéra v České republice znamená. Zabývat se pracovními podmínkami, za jakých tanečníci pracují, hlídat určitý finanční standard příjmu, chránit tanečníky a poskytovat odborné konzultace. Propojovat zkušené tanečníky s čerstvými absolventy tanečních škol. Víc nás představit úřadům. Oceňuji, že chce pomoci tanečnickům se změnou kariéry. Mně osobně přijde, že častokrát*

tanečníci nevědí, co to taneční kariéra vůbec v praxi znamená, a přitom se věnují několik let studiu tance. Chybí nám jasnější informace o našem povolání, zejména na bázi freelance v Česku.

- *Umožnit rekvalifikační kurzy, dopomoci k dalšímu vzdělání.*
- *Sociálním zabezpečením, pojištěním, stipendii pro další vzdělávání, právním servisem.*
- *Podporou lidí, kteří jsou ve fázi aktivní kariéry a potřebují poradit se směrováním, financemi, legislativními zapeklitostmi.*
- *Podporou tanečníka, který z nějakého důvodu náhle není schopen vykonávat svoji činnost (nemoc, zranění).*

Drtivá většina respondentů projevila zájem o plánované participativní spoření⁴² i zájem o služby fondu. Většina respondentů také vyjádřila ochotu podpořit nadační fond formou vystoupení na benefiční akci či poskytnutím svých manažerských nebo kreativních kapacit.

Z oblasti služeb, které poskytuje NFTK, je mezi nezávislou taneční komunitou největší zájem o koučink a participativní spoření. Z další nabídky respondenti zvolili:

- workshop zaměřený na manažerství a produkci – 42 %
- pomoc v době aktivní kariéry – 38 %
- workshop zacílený na zahájení podnikání – 38 %
- zprostředkování kontaktů v umělecké oblasti – 33 %
- finanční minimum – 28 %
- právní minimum – 28 %

Dali jsme v dotazníku respondentům prostor taneční kariéru a činnost nadačního fondu komentovat. Tento prostor využil jeden respondent:

„Myslím, že je těžké hodnotit profesionalitu tanečníka jenom podle zdroje příjmu. Někdo může být vysoce profesionální, ale i velice šikovný a vydělávat si na sebe i jinou formou. Má ho to omezit v možnosti být taneční profesionál? Když by se tanečník rekvalifikoval, mohl by nějakým způsobem dál pokračovat i v taneční kariéře? Jestli ne, vnímám to jako velice omezující. Forma ‚bud–anebo‘ v dnešním světě není uplatnitelná. Člověk musí dělat hodně různorodých věcí, aby se uživil.“

Tento názor zrcadlí realitu, v níž se dokáže finančně saturovat jen malé procento tanečníků, a zároveň vypovídá o nutnosti širšího záběru jejich kompetencí a nezbytné profesní flexibilitě.

V názorech na to, co by měl nadační fond zajišťovat, čím by se měl zabývat, najdeme řadu úkolů – jako je lobbying za lepší pracovní podmínky, zajištění sociální stability, celková péče o aktivní kariéru. Je otázka, zda by tyto úkoly neměly spíše řešit profesní organizace.

⁴⁹ *Nadační fond pro taneční kariéru : spoření [online]. 2018 [cit. 2018-05-25] Přístup z: <http://tanecnikariera.cz/home/komu-pomahame/sporeni/>.*

Závěr

Profesionální taneční umělce v oblasti současného tance v Česku najdeme především na pražské scéně. V regionech hostují, působí na rezidencích, vedou workshopy a jsou zapojeni do nejrůznějších tanečnických vzdělávacích projektů, nicméně jejich hlavním tvůrčím působištěm je Praha.

Tyto profesionály bychom mohli označit za **hybridní umělce**, neboť jejich profesní zaměření osciluje mezi několika profesemi, nejčastěji mezi tancem a pedagogikou. Často jsou také zároveň manažery projektů, nebo se na nějaké formě produkce podílejí. Zaměření současného tance na **autorskou práci** s sebou nese i aktivní choreografickou činnost mnohých respondentů (z 22 má za sebou 16 respondentů význačnější choreografický počín). Flexibilita a adaptabilita jsou tedy přirozenými součástmi jejich profesního života. Z toho důvodu například nepocítují jako významný problém ukončení jevištní kariéry kvůli věku a předpokládají, že v jejich profesní dráze budou změny probíhat spíše postupně, nikoli náhle. Řada těchto profesionálů hodlá zůstat s prostředím současného tance a divadla spjata i po ukončení aktivního vystupování a chce dále přispívat k jeho rozvoji. **Vazba na prostor, komunitu, témata současného tance, k nimž patří i inkluze, a také určitá stavovská hrdost se zdají rozhodující.** Podle výpovědí respondentů je konkurenční myšlení tomuto prostoru poměrně cizí. Někteří mají dokonce problém s pojmem „kariéra“. Na rozdíl od hierarchičnosti baletu, v současném tanci vidíme spíše liberální, výrazně neselektivní prostředí. V poslední době se dokonce téma věku stává esteticky exponovaným tématem, které autorsky i interpretačně současný tanec bere do hry. S jinakostí, odlišností pracuje současný tanec programově od svých počátků.

Všechny tyto vlastnosti současného českého tance mohou být ovlivněny faktem, že jej podle našeho výzkumu ze **75 % formují ženy a že 75 % umělců tohoto segmentu jsou vysokoškolsky vzdělaní lidé**. Úroveň jejich vzdělání ani délka působení v oboru nemají přímé vazby na jejich finanční ohodnocení. Všichni respondenti jsou zvyklí na **projektový způsob práce** a umí se v něm pohybovat. Své ekonomické jistoty zabezpečují kombinací a navazováním různých projektů či kontinuální pedagogickou praxí. I když se v dotaznících ozývala často stížnost na špatné finanční podmínky, žádný z respondentů nevedl, že by obor z tohoto důvodu hodlal opustit.

Statistika ale rovněž ukázala, že **komunita současného tance je poměrně uzavřené pole**, které ne příliš ochotně interaguje s „vnějším světem“, jako jsou kamenná divadla, nejrůznější komerční produkce, muzikály apod. V postojové části výzkumu ale zaznívají hlasy, které tuto uzavřenost kritizují a vyjadřují kritiku i vůči dalším jevům, jako jsou obecně nízká interpretační úroveň, nesdělnost, nedostatek mladých talentů apod.

Poměrně velká **kontradikce** je mezi hodnocením tanečního školství a uměleckou kvalitou profesionální tvorby. Zatímco směrem ke školství zaznívají spíše kritické hlasy, uměleckou kvalitu respondenti označují vesměs za rostoucí. Tento fakt lze komentovat nejrozličnějším způsobem, ale jeden z hlavních důvodů můžeme spatřovat na varietě možností neformálního vzdělávání – velké nabídce workshopů, kurzů, choreografických stáží, koučinků apod., které kontinuálně pozitivně ovlivňují hodnoty uměleckého obsahu na poli současného tance.

Jako profese je současný tanec zaštitěn několika **profesními organizacemi**, o jejichž fungování podle dotazníků panuje dobré povědomí i důvěra k jejich činnosti. Přímá angažovanost a podpora těchto organizací je spíše deklarativní než praktická.

Současný tanec je sférou nezávislého umění, které je zcela zásadně podporováno z veřejných finančních zdrojů. Diskusi na téma efektivní podpory a kvalitní veřejné služby v oblasti umění je třeba zakládat na relevantních informacích. K nim by rád tento výzkum přispěl.

Literatura a prameny

- CIK – odborný útvar NIPOS [online]. [cit. 2018-05-25].
Přístup z: <http://www.nipos-mk.cz/?cat=126>.
- Česko-německý fond budoucnosti [online]. 2018 [cit. 2018-05-25]. Přístup z: <http://www.fondbudoucnosti.cz>.
- FIA [online]. 2018 [cit. 2018-05-25]. Přístup z: <http://fia-actors.com>.
- HÁJKOVÁ, Zuzana. *Česká nezávislá taneční scéna a její vnitřní struktura*. Bakalářská práce. Praha : DAMU, 2014.
- Informační systém o průměrném výdělku [online]. 2010–2018 [cit. 2018-05-25]. Přístup z: <https://www.ispv.cz/cz/Vysledky-setreni/Archiv/2015.aspx>.
- Ministerstvo kultury [online]. [cit. 2018-05-25]. Přístup z: <https://www.mkcr.cz/>.
- Nadační fond pro taneční kariéru [online]. 2018 [cit. 2018-05-25]. Přístup z: <http://tanecnikariera.cz/>.
- NÁVRATOVÁ, Jana – VAŠEK, Roman – a kol. *Tanec v České republice : definice, historie, financování, legislativa, sociální problematika, školství, reflexe oboru*. 1. vyd. Praha : Institut umění – Divadelní ústav, 2010. 239 s. ISBN 978-80-7008-241-6.
- Praha.eu – portál hlavního města Prahy [online]. 2017 [cit. 2018-05-25]. Přístup z: <http://www.praha.eu/jnp/cz/index.html>.
- Pražský komorní balet : výroční zprávy [online]. 1975–2018 [cit. 2018-05-25]. Přístup z: <http://prazskykomornibalet.cz/vyrocnizpravy/>.
- Profese tanečníka : mezi obdivem a zatracením. Praha: Akademie múzických umění, 2013. 190 s. ISBN 978-80-7331-241-1.
- Průměrné mzdy – 4. čtvrtletí 2015. *Český statistický úřad* [online]. 11. 3. 2016 [cit. 2018-05-25].
Přístup z: <https://www.czso.cz/csu/czso/cril/prumerne-mzdy-4-ctvrtleti-2015>.
- Taneční výzkumy z let 2007, 2011 a 2016. *The Live Performance Sector from a Global Perspective : a Status Report* [online]. FIA, 2015 [cit. 2018-05-25]. Přístup z: http://fia-actors.com/fileadmin/user_upload/Pages/Dublin_Mini-website/Documents/English/magazine_En.pdf.
- VAŠEK, Roman. *Český tanec v datech : 1/ Taneční vzdělávání* [online]. Praha : Institut umění – Divadelní ústav, 2017. Přístup z: <https://www.idu.cz/dokumenty/cesky-tanec-v-datech-01-vzdelani.pdf>.
- VAŠEK, Roman. *Český tanec v datech : 2/ Balet* [online]. Praha : Institut umění – Divadelní ústav, 2017. Přístup z: <https://www.idu.cz/dokumenty/cesky-tanec-v-datech-02-balet.pdf>.
- VAŠEK, Roman – RIEDLBAUCH, Václav. *Studie návazné uplatnitelnosti uměleckého personálu*. Praha : Unie zaměstnavatelských svazů ČR – CRA, 2012.
- Visegrad Fund [online]. 2018 [cit. 2018-05-25]. Přístup z: <https://www.visegradfund.org/apply/mobilities/performing-arts-residency/>.
- Základní statistické údaje o kultuře v České republice 2015 : II. díl – umění [online]. Praha : NIPOS, 2016. Přístup z: http://www.nipos-mk.cz/wp-content/uploads/2013/05/Statistika_2015_II.UMENI_web.pdf.

Tab. 1	Údaje o založení a právní subjektivitě	8
Tab. 2	Početní stavy	9
Tab. 3	Genderová struktura v období 1. ledna až 1. října 2016	10
Tab. 4	Věková struktura souborů v období 1. ledna až 1. října 2016	10
Tab. 5	Cizinci v tanečních souborech v období 1. ledna až 1. října 2016	12
Tab. 6	Vzdělání v nezávislých tanečních souborech v období 1. ledna až 1. října 2016	13
Tab. 7	Honorář choreografa za vytvoření a nastudování díla (v Kč; za rok 2015)	16
Tab. 8	Honorář tanečníka za nastudování díla (v Kč; za rok 2015)	16
Tab. 9	Honorář za světelný design (v Kč; za rok 2015)	16
Tab. 10	Honorář za scénu a kostýmy (v Kč; za rok 2015)	16
Tab. 11	Honorář za hudbu (v Kč; za rok 2015)	16
Tab. 12	Honorář za dramaturgii (v Kč; za rok 2015)	17
Tab. 13	Struktura příjmů (v %)	18
Tab. 14	Výkonnostní ukazatele	20
Tab. 15	Údaje o reprízách	21
Tab. 16	Odehraná představení doma a v zahraničí	21
Tab. 17	Auditions, rezidence, zahraniční spolupráce, obsah grantů	22
Tab. 18	Počet diváků v roce 2015	22
Tab. 19	Plánování činnosti	27
Tab. 20	Profil vzdělání v oblasti současného tance	35
Tab. 21	Vazby spolupráce v oboru	39
Tab. 22	Přehled používaných smluv v roce 2015	40
Tab. 23	Roční příjmy scénických umělců v některých evropských státech	45
Tab. 24	Přehled vývoje objemu grantů v letech 2013–2016 z MK ČR a MHMP	46
Tab. 25	Přehled objemu financí poskytnutých tanci v rámci individuálních účelových dotací MHMP v letech 2013–2016 (v Kč)	46

Graf 1	Věková struktura v období 1. ledna až 1. října 2016 (v letech)	11
Graf 2	Národnostní struktura souborů současného tance v období 1. ledna až 1. října 2016 (v %)	12
Graf 3	Cizinci v nezávislých tanečních souborech v období 1. ledna až 1. října 2016 (v %)	12
Graf 4	Slováci a ostatní cizinci v nezávislých souborech v období 1. ledna až 1. října 2016 (v %)	13
Graf 5	Typy smluv (v %)	14
Graf 6	Honorování zkoušek (v %)	15
Graf 7	Poměr výdajů na uměleckou a neuměleckou činnost (v %)	18
Graf 8	Struktura příjmů (v %)	18
Graf 9	Srovnání struktury příjmů u DOT504 v letech 2006 a 2015 (v %)	19
Graf 10	Počet diváků v roce 2015 (zaokrouhleno na desítky osob)	23
Graf 11	Věková struktura v oboru současného tance v roce 2016 (v letech)	32
Graf 12	Genderová struktura v oboru současného tance v roce 2016 (v %)	32
Graf 13	Národnostní struktura v oboru současného tance v roce 2016 (v %)	33
Graf 14	Nejvyšší dosažené vzdělání umělců současného tance v roce 2016 (v %)	34
Graf 15	Hlavní profesní činnost (počty výskytů)	36
Graf 16	Vedlejší profesní činnost (počty výskytů)	36
Graf 17	Působíště tanečních pedagogů (počty výskytů)	37
Graf 18	Zahraniční výjezdy (svět) v roce 2015 (v %)	37
Graf 19	Výjezdy v rámci Evropy v roce 2015 (v %)	38
Graf 20	Honorář za jedno vystoupení (vodorovně údaj v Kč, svislá osa odkazuje k počtu odpovědí v daném honorářovém rozmezí)	42
Graf 21	Hladiny hrubých ročních příjmů ze všech (i neuměleckých) činností (vodorovně údaje v tisících Kč, svislá osa odkazuje k počtu odpovědí v daném honorářovém rozmezí)	43
Graf 22	Roční hrubé příjmy z profesionální taneční činnosti (vodorovně rozmezí příjmů v tisících Kč, sloupce ukazují počty odpovědí v daném rozmezí)	44
Graf 23	Kvalita českého tanečního školství (vodorovná osa znázorňuje počet odpovědí)	49
Graf 24	Vnímání konkurence (vodorovná osa znázorňuje počet odpovědí)	50
Graf 25	Kvalita tvorby (vodorovná osa znázorňuje počet odpovědí)	51
Graf 26	Vnímání profesních příležitostí (v %)	53

	STRANA
Graf 27 Úroveň profesionality (v %)	54
Graf 28 Atmosféra uvnitř oboru (v %)	55
Graf 29 Sebepojetí. Pokládají se respondenti za umělce? (v %)	56
Graf 30 Četnost absolvování tréninků (svislá osa jsou odpovědi respondentů)	56
Graf 31 Techniky tréninků (v %)	57
Graf 32 Typy pojištění (počty respondentů)	57
Graf 33 Profesionální budoucnost (v %)	58
Graf 34 Povědomí o profesních organizacích (počty respondentů)	59

Summary

The third study from the Czech Dance in Data edition focuses on contemporary dance and the core of it – creative staff. The text consists of two parts: *Contemporary Dance Companies* and *Contemporary Dance Performers – Individuals*. The issue – practice for professionals – is seen from two points of view. The basis for both chapters was a survey. Thus, the project did not focus on dance houses, festivals, production units, residential and educational centers and other subjects and projects.

Research follows surveys done in 2007 and 2011, which focused on Czech ballet and contemporary dance. The questionnaires distributed in 2017 approached 14 recipients, out of which six subjects was engaged in research – there are only two more than in 2007 but these are distinctive companies of Czech dance, which nicely represent the aesthetic diversity of the genre. The findings provide essential orientation in contemporary dance.

Research illustrates the operation in the companies, their staff – their age, national and educational structure. It turned out that companies oscillate around the mother core – one or two distinctive people who gather another group of associates. Regarding the fact that no company can offer an employment due to funding, dance teams work only on project basis, although the subject shows continual activities. The lack of long-term cooperation arranged by an employment or another kind of contract critically influences project planning. On the other hand, it opens the way for vivacious mobility of workforce in contemporary dance.

Another aspect concerning management of the companies is the cumulation of functions and occupations, when one person has several jobs – in some cases we speak about five or six jobs per one person.

All subjects are dependent on public sources in about 50%, all companies also have identical problems in managements – it is the impossibility to work in stable conditions regarding space and staff, which limits long-term planning and normal operation (synchronization of dancers' schedules). Ironically, most of them are neither beneficiaries nor applicants for long-term grants, which would allow for prospects and continuity. Many companies are international, or they cooperate with foreigners, mostly Slovaks, and the average age of the performers is about thirty. In the Czech Republic we can find professional contemporary dance artists in Prague. They give guest performances in regions, work in residencies, manage workshops and are engaged in dance and educational projects, yet their place of work is in Prague.

These professionals may be called hybrid artists as their professional focus oscillates among several occupations, usually between dance and teaching. They are often also managers of the projects or they participate

in them as far as production is concerned. The focus of contemporary dance on authorial work is also linked with active choreographic activity (16 respondents out of 22 have produced a significant choreography). Flexibility and adaptability are natural to their professional life. This is the reason why they do not consider leaving the stage career due to their age a problem and they assume that the changes in their jobs will take place gradually, not abruptly. Many of these professionals want to be in touch with contemporary dance and theatre after they finish with their active career and they want to contribute to their development. The affinity with space, community, the topics of contemporary dance, including inclusion, as well as professional pride seem to be decisive. Unlike ballet's hierarchy, contemporary dance is characterized by non-selective environment. Recently the topic of age has been an aesthetically high-profile topic, which covers contemporary dance from both authors' and interpretation point of view. Contemporary dance has worked with otherness and difference since the beginning.

All these qualities of contemporary Czech dance can be influenced by the fact that it is formed by 75% of women and 75% artists in this segment have a university degree. Their education and the length of their activity in the field do not have direct impact on their wages. The questionnaire also dealt with the sensitive topic of income. Although the data show that there is a group of professionals in Czech dance, who are able to satisfy their economic needs from the money earned by dance, most professionals have a very low income, i.e. under the salary median in the Czech Republic, and they have to earn money for their expenses in a different way, which is usually teaching. Research lists approximate amounts of royalties abroad that can be found in publicly accessible documents and are commented on by professionals.

The statistics showed that the community of contemporary dance is rather confined and is not willing to interact with an "outer world", such as theatres, commercial productions, musicals etc. In the attitude part, there are voices criticizing the confinement as well as other phenomena, such as a low interpretation quality, uncommunicativeness, the lack of young talents etc.

There is rather a great contradiction between the evaluation of dance education and the artistic quality of professional production. Whereas education is rather criticized than appreciated, the artistic quality seems to be growing. This fact can be commented on in many ways but one of the main reasons can be seen in the variety of possibilities of informal education – a great offer of workshops, choreographic fellowships, coaching etc., which have continually and positively influenced the values of art contents in contemporary dance.

Český tanec v datech

3/ SOUČASNÝ TANEC

Jana Návrátová

Editoři: Jana Návrátová, Roman Vašek
Recenzoval: Petr Christov
Jazyková korektura: Jana Křížová
Grafická úprava a sazba: Jan Forejt

Vydal Institut umění – Divadelní ústav, Celetná 17, Praha 1, v roce 2018

Publikace vychází za finanční podpory Ministerstva kultury ČR v rámci institucionálního financování na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace Institut umění – Divadelní ústav.
(DKRVO 2012–2018, MK00023205)

ISBN 978-80-7008-405-2
ISSN 2570-8384

Číslo publikace IDU: 738

