

Univerzita Karlova v Praze

Fakulta humanitních studií

**Analýza získávání a formování publika
současného tance**

Bakalářská práce

Vedoucí práce: Mgr. et Mgr. Karolína Pauknerová, Ph.D.

Vypracovala: Nicola Šafaříková

Praha 2013

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne 27/ června 2013

.....
Nicola Šafaříková

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala všem respondentům za poskytnuté rozhovory, bez nichž by práce nevznikla, a Mgr. et Mgr. Karolíně Pauknerové, Ph.D. za její pomoc, rady, ochotu a nekonečnou trpělivost.

OBSAH

1	ÚVOD	1
2	VÝZKUMNÁ OTÁZKA, CÍL A ZÁMĚR PRÁCE	3
3	TEORETICKÁ ČÁST	4
3.1	PUBLIKUM.....	5
3.1.1	DIVÁK TANEČNÍHO PŘEDSTAVENÍ.....	6
3.2	SOUČASNÝ TANEC	8
3.2.1	HISTORIE – OD BALETU K MODERNÍMU TANCI.....	9
3.2.2	VYMEZENÍ POJMU SOUČASNÝ TANEC.....	10
3.2.3	SOUČASNÝ TANEC V ČR.....	12
3.3	TANEČNÍ KULTURA V ČESKÉ REPUBLICE A PODPORA STÁTU.....	15
3.4	FINANCOVÁNÍ TANCE V EVROPĚ.....	18
3.5	JINÉ FORMY PODPORY.....	20
4	METODOLOGICKÁ ČÁST	24
4.1	VÝZKUMNÁ STRATEGIE.....	24
4.2	TECHNIKA SBĚRU DAT	25
4.3	VÝBĚR VZORKU.....	27
4.4	PRŮBĚH INTERVIEW A ZPRACOVÁNÍ DAT	28
4.5	HODNOCENÍ KVALITY VÝZKUMU	29
4.6	ETICKÉ OTÁZKY SPOLEČENSKOVĚDNÍHO VÝZKUMU.....	30
5	ANALÝZA ROZHOVORŮ A VÝSLEDKY VÝZKUMU	32
5.1	SITUACE SOUČASNÉHO TANCE V ČR.....	32
5.1.1	SOUČASNÝ TANEC V ČR PODLE EXPERTŮ.....	32
5.1.2	OTÁZKA NEDOSTATEČNÝCH MOŽNOSTÍ TANEČNÍHO VZDĚLÁNÍ	34
5.2	TANEČNÍ PUBLIKUM V ČR.....	35
5.3	STRATEGIE Z HLEDISKA ZÍSKÁNÍ DIVÁKŮ	35
5.3.1	STRATEGIE Z HLEDISKA SKUPINY 1 – POŘADATELÉ, PRODUKČNÍ.....	36
5.3.2	STRATEGIE Z HLEDISKA SKUPINY 2 – CHOREOGRAFOVÉ, PEDAGOGOVÉ	37
5.4	DOPAD STÁTNÍ KULTURNÍ POLITIKY NA TANEČNÍ UMĚNÍ	38
6	ZÁVĚR	41
7	ZDROJE	45

1 Úvod

„Tanec je matkou všech jazyků.“¹

Neverbální komunikace je vždy zajímavým tématem. V této práci se zabývám tanečním publikem a jeho chápáním a zájmem o tanec. Přesným tématem mé práce je analýza strategie jak oslovit a přitáhnout taneční publikum v Praze, potažmo jak se organizace, zabývající se tancem, snaží formovat své diváctvo. Těmito organizacemi mám na mysli všechna seskupení, která v průběhu roku pořádají taneční vystoupení v divadle, tj. konzervatoře, soukromé taneční školy a taneční skupiny a divadla orientující se především na tanec. Středem mého zájmu se stal současný tanec, jako komunikační prostředek a jeho schopnost oslovovat veřejnost.

Toto téma jsem si zvolila z důvodu, že je mi tanec blízký a již od dětství se mu věnuji. Už od mala poznávám jaké je to být součástí tanečních představení jako tanečnicka a zároveň mne zajímá i pozice diváka a přijímatele sdělení, které nám tanec nabízí. Tanec se pro mne stal důležitým prostředkem komunikace s okolím.

Díky různým předmětům na Fakultě humanitních studií a souběžně studiu taneční konzervatoře Taneční centrum Praha, mne tanec začal zajímat i z teoretické stránky.

Fenomén divadelního publika, do kterého zahrnuji i taneční, je po teoretické stránce zkoumán v mnoho publikacích, které zde i uvádím. Pokud jde o čistě taneční publikum je zde výběr publikací poněkud ztížen a faktem zůstává, že pokusů o praktické zkoumání tanečního publika v našem prostředí je pramálo. Jako příklad bych uvedla studii Daniely Zilvarové, která porovnává diváky klasické a alternativní taneční scény.² V této studii porovnává taneční publikum tzv. tradičního Národního divadla s publikem divadla Ponec, což je prostor pro současný tanec. Jde jí tedy o to, srovnat smýšlení diváků baletu a současného tance a snaží se mezi těmito skupinami diváků najít, zda existují jisté odlišnosti mezi nimi. Výzkum provádí pomocí dotazníků, díky kterým přichází k závěrům jako je, že převážná většina návštěvníků tanečních představení jsou ženy, současný tanec navštěvují převážně lidé mladší 25 let, mezi nimiž je velké procento studentů. V obou divadlech mělo přes 40% dotázaných návštěvníků středoškolské a přes 40% vysokoškolské vzdělání. Divadlo Ponec je navštěvováno především lidmi, trávící většinu času v Praze a na druhé straně Národní divadlo je navštěvováno z velké míry mimopražskými diváky.

¹ Robin George Collinwood (1889-1943), anglický filosof a historik

² Zilvarová, D. 2009: Výzkum tanečního publika – porovnání diváků klasické a alternativní taneční scény, Tanec a společnost, Praha: Akademie múzických umění v Praze

Jak sama Daniela Zilvarová uvádí, tento výzkum má být kvůli nereprezentativnosti vzorku alespoň jako odrazový můstek pro další bádání. Avšak i přesto poukázal na mnoho odlišností i shod týkajících se vnímání baletu a současného tance.

Můj výzkum byl vzat z druhého konce a to od odborníků. Mne naopak zajímalo, jak je bráno publikum tvůrci představení a také mne zajímala třetí strana, která do jisté míry může zájem o tanec ovlivnit, poněkud popularizovat, a tou se stal stát a jeho politika.

Současný tanec jsem vybrala z důvodu, že je velice populární, zahrnuje více stylů, neustále se rozvíjí a je tak pro mne velice zajímavým prostorem k výzkumu.

2 Výzkumná otázka, cíl a záměr práce

Má práce pojednává o analýze formování a získávání publika současného tance. Výzkum je cíleně orientován na experty, kteří se pohybují v prostředí současného tance již několik let a mají zkušenosti s pořádáním tanečních představení a tedy i získávání a formování diváků.

Ve své práci se snažím zjistit, zda v širokém spektru lidí – expertů – propagujících, prodávajících, vyučujících nebo tvořících současný tanec lze nalézt společnou linii, kterou všichni sledují a která vede k získávání a formování publika současného tance a jakým způsobem se to děje.

Zaměřuji se nejen na osoby, které mají funkci jako pořadatelé či produkční, ale také jako choreografové a pedagogové. A proto se snažím ukázat, v čem se přístupy umělecky zaměřených expertů liší od těch, kteří jsou zaměřeni marketingově, anebo v čem se shodují.

Ve své práci se snažím zodpovědět několik otázek:

- První otázka se týká situace současného tance v České republice. Jaké má postavení současný tanec mezi jinými styly a ostatními formami umění?
- Druhá otázka se zabývá stavem publika tance a hledání nejlepší strategie k získání diváků současného tance.
- A třetí – zda může mít kulturní politika našeho státu dopad na návštěvnost představení současného tance?

Záměrem mé práce je získat vhled do strategií expertů a analyzovat jejich pohled na situaci současného tance v České republice.

3 Teoretická část

V této práci nejprve představím stručné teoretické ukotvení tématu. Přiblížím zde několik oblastí, které jsou pro mou práci důležité. Tyto oblasti dělím do čtyř subkapitol: publikum tance, současný tanec, současný tanec v České republice, taneční kultura v České republice a její financování.

Pro teoretické ukotvení zkoumané problematiky jsem čerpala zejména z těchto prací: Z. Hořínek: Divadlo a divák³, J. Návratová, R. Vašek: Tanec v České republice⁴, J. Rey: jak se dívat na tanec⁵, J. Jiráček, B. Köpplová: Média a společnost⁶

Má práce se dotýká především těchto z oborů: teatrologie, studia médií a mediální komunikace a taneční vědy.

Čerpala jsem z několika, pro mne důležitých knih, které se zabývaly různými vědami, ve kterých se ve své práci pohybuji. Využívala jsem publikace týkající se teatrologie, tedy uměnovědy, zabývající se sférou divadla. Tato věda vznikla v 19. století, protože do té doby nebylo divadlo považováno za samostatné umění. Za její emancipaci se z velké části zasloužil Jan Mukařovský, zástupce strukturalismu a estetiky, který začal pořádat divadelní semináře. Divadelní věda je interdisciplinární, prolíná se s mnoha jinými, například s estetikou, sociologií a sémiologií.⁷

K upřesnění několika pojmů jsme využívala i literaturu z oblasti studia médií a mediální komunikace, ovšem jen kvůli pasážím, které se týkají publika a jeho historie.

Velká část mé práce čerpá z publikací týkající se taneční vědy, která v sobě skrývá teorii, kritiku, pedagogiku či choreografii. Z knih, které byly dostupné, jsem využila hlavně sborník několika studií s názvem Tanec v České republice z roku 2010, které se snaží pokrýt celou taneční problematiku po roce 1989.

Knih z tohoto oboru není mnoho dostupných, proto jsem především k tématu taneční historie čerpala z přednášek, které probíhaly na taneční konzervatoři. Tyto přednášky například vedl A. Schneider, pedagog, choreograf, tanečník a bývalý člen Vysokoškolského uměleckého souboru. Výklad lidí z oboru byl pro mne nenahraditelný, jelikož se tyto přednášející často osobně účastnili na formování českého současného tance.

³ Hořínek, Z. 1984: Divadlo a divák, Praha: ÚKDŽ

⁴ Návratová, J., Vašek, R. 2010: Tanec v České republice, Praha: Institut umění

⁵ Rey, J. 1947: Jak se dívat na tanec, Praha: Vyšehrad

⁶ Jiráček, J., Köpplová, B. 2003: Média a společnost, Praha: Portál

⁷ Pavlovský, P. 2004: Základní pojmy divadla – teatrologický slovník, Praha: Nakladatelství Libri & Národní divadlo, s. 265

3.1 Publikum

Umělecké dílo, divadelní hra, taneční představení – jedním z důvodů, proč tyto věci realizovat je divák. Především divadlo funguje jako společenská hra, jejíž existence závisí na účastnících, kterými jsou nejen herci, v našem případě tanečníci, ale i diváci. „Vztah herec – divák je přece základním divadelním vztahem důležitým už jenom pro vznik samotného divadla. Bez tohoto vztahu by žádné divadlo neexistovalo.“⁸ Nejdůležitější je zde komunikace herce s divákem, kdy pozice účinkujícího, herce či tanečníka, je naprosto vědomá. Je zde zcela využita potřeba hereckého exhibicionismu a touha po pozornosti. Ochota hrát na jevišti pro diváky je pro vznik divadelního představení mnohem důležitější než ostatní rekvizity a kostýmy. Dílo tak může na diváka působit a vyvolávat v něm prožitky a touhu po vlastní interpretaci. Umělec zkrátka tvoří pro obecenstvo a obecenstvo od něj očekává zážitek, i když je toto očekávání velice nejisté.

Divadelní publikum můžeme charakterizovat jako veřejnost, která se shromáždila ve stejném čase na stejném místě. Může jít o shromáždění záměrné, anebo jen náhodné. „Je to hromadné označení pro recipienty nějakého veřejného sdělení.“ Divák je pojem obecný, na druhé straně pojem obecenstvo se vždy vztahuje k určitému představení.⁹ Diváctvo je pro tanec velice důležité, neboť podle Vlastimila Zusky „základní podmínkou procesu, v němž se jakýkoliv objekt stává objektem estetickým, je přítomnost vnímatele.“¹⁰ V tanečním světě se jím tedy stává divák. Výraz „publikum“ je původně latinské pojmenování pro veřejnost, stát anebo obec. V naší společnosti toto pojmenování používáme pro označení příjemců veřejně dostupného sdělení. Jan Jirák ve své publikaci *Média a společnost*¹¹ charakterizuje publikum jako seskupení lidí, kteří se nejprve shromažďovali v antickém divadle a tento pojem je spojen s městským prostředím a komerčními aktivitami a liší se podle společenského postavení lidí. Dále rozlišuje více do hloubky pojem publikum a pojem obecenstvo, podle něj je „publikum označení institucionalizovaného kolektivního uživatele či příjemce nějakého sdělení, které je přeneseno z kontextu divadla a veřejného představení, jako poutě, koncerty či kabarety.“¹² Vedle tohoto pojmu staví slovo „obecenstvo“, které je podle něj synonymem diváků, tedy lidí, kteří se shromáždili, aby shlédli nějaké představení. Z toho vyplývá, že pro Jiráka je rozdíl mezi publikem a obecenstvem ten, že pro obecenstvo je typická jednota času a

⁸ Máčiková, A. 2011: Proč a pro koho hrát divadlo, Praha: DAMU, str. 27

⁹ Pavlovský, P. 2004: Základní pojmy divadla – teatrologický slovník, Praha: Nakladatelství Libri & Národní divadlo, s. 229

¹⁰ Zuska, V. 2001: Estetika - Úvod do současnosti tradiční disciplíny, Praha: Triton, str. 132

¹¹ Jirák, J., Köpplová, B. 2003: Média a společnost, Praha: Portál

¹² Jirák, J., Köpplová, B. 2003: Média a společnost, Praha: Portál, str. 87

místa. Divadelní publikum je snadno vymežitelné, protože je časoprostorově shromážděno. V práci budu užívat jak pojmu publikum, tak obecnstvo, protože tento pojem bude myšlen ve smyslu návštěvníků divadla.

3.1.1 Divák tanečního představení

Jak jsem již naznačila, jde v divadelním představení především o komunikaci, tedy o přenos informací, o které hovoří Zdeněk Hořínek v knize *Divadlo a divák*¹³. Například činohra komunikuje s divákem vcelku srozumitelným jazykem. Mluvené slovo v představení na nás působí nejen svou věcnou stránkou, ale i intonací, frázováním, tempem, rytmem a jinými vlastnostmi. Interpretace jsou pak rozličné. Ovšem tanec mívá jazyk pro přijímatele složitější, pokud jde o dešifrování a pochopení. Sdělená zpráva se může stát nejasnou a potřebuje správné dekódování. Chybí nám, zde ono mluvené slovo, jako základní kámen k pochopení představení, to je nahrazeno pohybem – tancem, který spolu s hudbou působí na divákův zrak a sluch a obecnstvo je tak odkázáno na symboly a naznačování. Přenos informací při tanečním představení vypadá tak, že odesílatelem je choreograf a vysílatelem informací jsou nejen tanečníci, ale i všichni výkonní umělci i techničtí pracovníci zúčastnění na představení. Jejich hlavním výrazovým prostředkem a tedy jejich kódem je tanec (pohyb, gestika a mimika) a samozřejmě doprovodná hudba. „Informace, kterou „vysílá“ divadelní představení, není jednoduchou zprávou, ale výrazově složitou a významově hierarchizovanou strukturou informací v různých kódech, působící na různé stránky příjemcovy osobnosti a tedy i různým způsobem dekódovatelných.“¹⁴ Je tedy třeba, aby v hledišti seděli lidé, kteří jsou schopni sdělení alespoň z části porozumět. Publikum se skládá z osob s různými osobnostmi, zkušenostmi i ochotou vnímat a proto může docházet k mnohým interpretacím díla. U tanečního představení není třeba detailně chápat celé sdělení, ale je nutné porozumět základnímu ději. To samozřejmě také z velké části závisí na všech vysílatelech. To, zda byly informace správně pochopeny, nejlépe ukáže zpětná vazba od diváků. Touto zpětnou vazbou může být bezprostřední reakce publika, jako je například smích či potlesk, nebo výsledky různých anket, které jsou jasnější a přesnější. Dalším ukazatelem je divadelní kritika, která také složí pro veřejnost jako informátor.

¹³ Hořínek, Z. 1984: *Divadlo a divák*, Praha: ÚKDŽ

¹⁴ Hořínek, Z. 1984: *Divadlo a divák*, Praha: ÚKDŽ, str. 4

Existuje i mnoho požadavků, které divák na představení klade. Divadlo má veřejnost především bavit, obecenstvo očekává vzrušení, napětí, dojetí a jiné prvky zábavy. Dále mohou být prvky zábavnosti spojovány s určitými významy. Vyspělejší divák touží po tom, aby ho divadlo povznášelo, obohacovalo jeho život či rozšiřovalo obzory přinášením nového poznání. „Jednu věc však divák nikdy, za žádných okolností a v žádném smyslu nechce: nechce být manipulován, nechce, aby se s ním nakládalo jako s nemyslicím předmětem jednostranného působení. Proto je každá manipulace projevem neúcty k divákovi, projevem jeho podceňování a tudíž koneckonců projevem neslušnosti.“¹⁵ Jak Zdeněk Hořínek ukazuje na opeře, konkrétnější požadavky ze strany diváků mívají zpravidla podobu přání vidět opět populární tituly. Ale „divadelní umění je otevřený proces a nemůže se proto vázat na osvědčené hodnoty minulosti, i když z nich může i musí čerpat materiál i poučení.“¹⁶

Pro diváka je nejdůležitější srozumitelnost umění, jinak pro něj ztrácí dílo smysl a je odmítnuto. Nejde o to vysílané informace za každou cenu racionalizovat, z díla můžeme vytěžit i třeba pouze estetický zážitek, či vyvolání emocí a představ. Důležité také je aby se divák snažil oprostit od konzervatismu a pokusil se přijmout a pochopit složitěji zakódované informace. I kdyby si divák měl odnést z představení jen ten estetický zážitek, je důležité k němu přistupovat otevřeně. Pro příklad balety George Balanchina, amerického novátorského choreografa, měly za úkol především, ne-li jen, strhnout diváka atraktivní podívanou. Balanchine vyzdvihl ve své neoklasice estetiku tance, krásu baletních pozic a přirozený půvab tanečniců a jejich dovedností. Oprostil taneční představení od složitých dějů, divákovi tyto představení nenabízeli tolik složitých informací, které by museli dekódovat, odnášeli si, zjednodušeně řečeno, pouze estetický zážitek a přesto se dočkali velkého uznání.¹⁷

Tanec má psychologický účinek nejen na tanečnicka, ale i na obecenstvo. Zážitky se přenáší z tanečnicka na nezúčastněného diváka, který pohyb vnímá. Často je nucen pohyby následovat, což ale v divadelním prostředí potlačujeme tak, jak nás to společenský mrav nutí. A tak často člověk reaguje alespoň „uvnitř“, podobně jako když si broukáme píseň. Objevuje se u člověka tzv. „vcit'ování“, což je podle estetiky podstatou estetického zážitku.¹⁸ Díky tomuto vnímání, které je na principu nápodoby dokážeme pochopit a dešifrovat informace, které jsou pro nás naprosto neznámé.

¹⁵ Hořínek, Z. 1984: Divadlo a divák, Praha: ÚKDŽ, str. 43

¹⁶ Hořínek, Z. 1984: Divadlo a divák, Praha: ÚKDŽ, str. 44

¹⁷ výtah z přednášky A. Schneidera na TCP

¹⁸ Rey, J. 1947: Jak se dívat na tanec, Praha: Vyšehrad, str. 19

3.2 Současný tanec

Podle dokumentu *Státní kulturní politika České republiky 2009-2014* je tanec nemateriální kulturní dědictví a je podstatnou součástí národního kulturního pokladu a jedním ze základů kulturní identity občanů a místních společenství.¹⁹ Podle *Teatrologického slovníku* je tanec „druhem pohybových umění, s nimiž sdílí materiál vyjadřovacích prostředků – pohyb hmoty v prostoru.“²⁰

Tanec patří do činností výhradně lidských a patří do sféry kultury, u zvířat podobné chování nenajdeme. Dnes už není důležité, aby se všichni do tance zapojovali, jako tomu bylo u primitivních kmenů, tanci se věnuje jen hrstka společnosti, která se tanec snaží prezentovat jako umění a z ostatních se stalo publikum.

Pokud chceme tanec definovat jako umění, zařadili bychom ho spolu s hudbou a básnictvím do umění múzických a to proto, že na rozdíl od výtvarných umění, která jsou prostorová, múzická probíhají v čase.²¹

Tancem se zabývají různé obory a subobory společenských věd, jako je například teatrologie, antropologie, sociologie, estetika a jiné. Tato práce se na problém orientuje z pohledu sociologie tance.

Dorota Gremlicová používá pro definici tance slova Judith Lynne Hanna, která tvrdí, že tanec je „lidské chování, které z pohledu tanečnicka tvoří záměrné, úmyslně rytmizované a kulturně vzorované sekvence neverbálních tělesných pohybů, které jsou jiné než každodenní motorické aktivity; pohyb má inherentní a estetickou hodnotu.“²² Pohyby musí být uznány jako tanec jak publikem, tak tanečnickem. Existuje názor, že tanec používá univerzální „jazyk“ – pohyb, který by měl být srozumitelný všem. V tomto případě je ale opomíjeno, že lidské tělo a jeho pohyb začal v posledních desetiletích podléhat kulturním vlivům a proto není univerzální anebo společný všem lidským kulturám. Pohyb v tanci má většinou pouze estetickou vlastnost. Hlavním nástrojem je tanečnickovo tělo, díky čemuž dochází k dokonalému a intimnímu poznávání těla a také k dokonalé sebekontrolě a sebereflexi. Tanec může být provozován jak amatérsky, tak profesionálně, což klade velký nárok na fyzickou stránku.

¹⁹ Návrh státní a kulturní politiky na léta 2009 - 2014. Získáno 3. 5 2013, z MKČR:

<http://www.mkcr.cz/cz/kulturni-politika/statni-kulturni-politika-na-leta-2009-2014-4892>

²⁰ Pavlovský, P. 2004: Základní pojmy divadla – teatrologický slovník, Praha: Nakladatelství Libri & Národní divadlo, s. 265

²¹ Rey, J. 1947: Jak se dívat na tanec, Praha: Nakladatelství Vyšehrad, s. 9-14

²² Hanna, J.L. 1982: Is dance music? Resemblances and relationship. In: The world of music, Vol. 24, s. 57-71

V této práci pojednávám o tanci jako o umění, které je provozováno na profesionální úrovni, jehož hlavní funkce je estetická a dokáže působit na lidi jako komunikační prostředek.

3.2.1 Historie – od baletu k modernímu tanci

Stručnou historii tance přejímám hlavně z přednášek pod vedením A. Schneidera, které probíhaly na taneční konzervatoři Taneční centrum Praha, které jsem navštěvovala na podzim roku 2012. Dále jsem využila texty z knihy *Tanec v České republice*²³, které jsem využila jako kostru a kontext pro pochopení.

Za první skutečné taneční představení bývá považován *Ballet comique de la reine, Kirké*²⁴, které bylo uspořádáno za vlády královny Kateřiny Medicejské 15. října 1581 v Paříži choreografem Belgiosem Baltazarinim. Na Kirké pak následně navázaly další balety, které podle tohoto vzoru také propojily libreto, hudbu, výpravu, pantomimu a tanec. Svůj rozvoj balet zažívá na krále Ludvíka XIV. (1643 – 1715), kdy za jeho kralování, roku 1661, byla zahájena činnost Královské taneční akademie, kde mohla být dále rozvíjena a udržována taneční technika.

V 18. Století se objevuje snaha o reformu baletu. V roce 1760 uveřejnil Jean Georges Noverre (1727-1810) své dílo *Listy o tanci a baletech*²⁵, kde uveřejňuje své myšlenky o dějové zdramatizování baletu. Dodnes se v baletu uplatňuje jeho propojení pohybu, hudby a výpravy s kostýmy. Noverre je považován za nejvýznamnějšího reformátora v období klasicismu, svými myšlenkami ovlivnil mnoho dalších osobností, které je dále šířili a rozvíjeli Noverrovi základy nové baletní techniky.

Ve 20. století se začínají stavět na odpor této formě klasického baletu modernisté. Počátek tohoto „hnutí“ bývá nazýváno také jako „revolta proti klasice“²⁶. Prvními kritiky se stali například Isadora Duncan, Rudolf Laban či Mary Wigman, kteří prosazovali neklasické formy tance a dali tak základy tanci výrazovému. Necháávají se ovlivňovat expresionismem a antickým uměním a především kladou důraz na přirozenost lidského těla. Isadora Duncan, která tančí bosá, s rozpuštěnými vlasy ve volných šatech boří konvence klasických technik a

²³ Návratová, J., Vašek, R. 2010: *Tanec v České republice*, Praha: Institut umění

²⁴ *Ballet comique de la reine*. Získáno 24. 6 2013, z Historický tanec v heslech:
<http://www.tillwoman.net/Ballet+Comique+de+la+Reine>

²⁵ Kočí, J. *Mezi tancem, tanečním divadlem a divadlem současnosti*. Získáno 6. 25 2013, z
<http://www.amaterskascena.cz/cl-mezi-tancem-tanecnim-divadlem-a-divadlem-soucasnosti-110606001006>

²⁶ Kočí, J. *Mezi tancem, tanečním divadlem a divadlem současnosti*. Získáno 6. 25 2013, z
<http://www.amaterskascena.cz/cl-mezi-tancem-tanecnim-divadlem-a-divadlem-soucasnosti-110606001006>

projevuje tak volnost tanečního umění. Důležitý byl pro modernisty návrat k přírodě, v tanci je pro ně důležitý dech a pracují hodně s gravitací a pády. Na jejich myšlenky navázalo mnoho osobností jak v Evropě, tak v Americe. Za průkopníky moderního tance v Americe považujeme Rust St. Denis a Teda Shawna, kteří společně v roce 1915 založili Denis – Shawn school jako centrum moderního tance. Tato škola nám přinesla mnoho dalších důležitých jmen, jako byli Doris Humphrey, Martha Graham a Charles Wiedmann, který ovlivnil Joseho Limona. Mnoho z nich vytvořilo své vlastní taneční techniky na zcela odlišných principech než je klasický balet a pokládají tak základy moderního tance, který společně s postmodernismem 60. let 19. století umožňuje vznik tzv. contemporary dance a kolem roku 1980 se stává uznávaným tanečním stylem. Taneční formy, které označujeme jako současný tanec, se zformovaly v poslední třetině 20. století. Moderní tanec v Evropě zakotvuje v Německu, které se stává centrem a kde také Rudolf Laban pokládá základy tanečního expresionismu. 30. léta znamenají pro evropský tanec útlum, většina umělců odjíždí před nacismem do USA a v 50. letech přichází nová významná generace tvůrců jako je například Twyla Tharp, Pina Bausch, William Forsythe, Mats Ek či Jiří Kylián. Postmodernismus začíná svými choreografiemi ještě více šokovat, hlouběji zkoumá tanečnicko tělo a hledá nové hranice choreografie.

V současné době se tanec rozvíjí do mnoha odlišných stylů, kdy každý má svou vlastní specifickou techniku. Z tance se stal významný druh umění, který dokáže držet krok s myšlenkami doby, nejen protože dokáže kombinovat prvky různých uměleckých oborů a zvládne využívat i nová média, ale může reflektovat i niterné myšlenky člověka a problémy dnešní doby. „Současný tanec se rodí ve stejném období jako konceptuální a mediální umění.“²⁷

3.2.2 Vymezení pojmu současný tanec

Pro tuto práci je nutné blíže definovat pojem současného tance. V širším slova smyslu totiž zahrnuje veškeré současné moderní taneční techniky. Tyto taneční formy vznikaly od 70. let a snažily se vymezit proti tehdejším uznávaným tanečním formám a stávaly se jejich rivaly.

„V širším významu znamená současný tanec obecné pojmenování tance různých stylů, které se tančí v dnešní době. Jelikož je taneční reflexe věcí spíše odborného okruhu tanečních

²⁷ Návratová, J. 2010: Tanec v České republice, Praha: Institut umění, s.56

praktiků a analytiků, je aktuálnější význam užší, převzatý z angličtiny. Současným tancem (anglicky Contemporary dance) v užším významu se v běžném odborném i laickém slovníku rozumí ten styl (respektive to bohatství stylů a tanečních jazyků), které vznikly poté, co odezněla aktuálnost baletu, tj. klasického tance, a poté co zastaral i tzv. „modern“, výsledek americké taneční reformy 20. století. Jde o aktuální taneční proud, v němž vznikají nová a směřovaná díla tance, vyznačující se jednak inovativní, originální formou, svobodnou kreativitou, jednak schopností formulovat témata, důležitá pro společnost a duši moderního člověka a zúčastnit se tak společenského dialogu na straně druhé. Někdy se nejmladší generace tanečních umělců distancuje od pojmu contemporary, vidí i v něm už příliš ustálenou soustavu typických pohybů a variací, klišé, z nichž se snaží vystoupit a hovoří pak obecně o „novém tanci“ (new dance), v němž je kladen důraz na individuální taneční „jazyk“.²⁸

Pojmy současný a moderní tanec bývají často zaměňovány, je třeba si tedy terminologii ujasnit ještě podrobněji s historií vzniku těchto tanečních stylů. Zdrojem současného tance se stala právě taneční moderna, jejíž charakteristiku jsme si již upřesnili dříve. V průběhu 20. let došlo k vývoji mnoha tanečních stylů, které se dnes v mnoha choreografiích potkávají a prolínají. Současný tanec navazuje na techniky jako je technika Marthy Graham, Limonova, Hortonova²⁹, mísí se s kontaktní improvizací, tanečním divadlem, jazzovým tancem, ale i mimoevropskými styly jako je například butoh³⁰. Neexistuje jedna jediná technika současného tance. Contemporary dance kombinuje různé techniky a využívá veškeré pohybové, scénické i hudební prostředky.

Počátek 20. století znamená reakci na klasické techniky, které podle modernistů již nejsou aktuální. Balet již není schopen správně komunikovat s diváky pro svou přílišnou akademičnost a podle modernistů ztrácí obsahovou hloubku. Velká gesta a symetrické pohyby nahrazují individuální vyjádření tanečníků.

²⁸ Vangeli, N. H. (2009). Program na podporu současného tance, pohybového divadla a interdisciplinárních umění. Získáno 14. 4 2013, z Vize tance: <http://www.vizetance.cz>

²⁹ Modern dance. Získáno 23. 6 2013, z Wikipedia: http://en.wikipedia.org/wiki/Modern_dance

³⁰ Butoh je japonský výrazový tanec, který využívá transformaci vnitřních pocitů do pohybu.

3.2.3 Současný tanec v ČR

Pro popsání vývoje tance po roce 1989 jsme využila texty z knihy *Tanec v České republice*³¹, protože se tato publikace ukázala jako nejpřínosnější, pokud jde o vývoj a problematiku tance dvacátého století.

Až rok 1989 otevírá v České republice tanečnickům, nebo spíše publiku, další možnosti a současnému tanci může být přiznán status profesionálního stylu. Dvacátá léta minulého století přinesly slibný rozvoj moderních forem tance, který byl ale zastaven fašismem a komunismem. Vývoj moderního tance v Čechách nejprve začal souběžně s Evropou, jako institucionální zázemí fungovaly taneční školy, které pravidelně pořádaly vystoupení žáků. Tanec se zde vyvíjel souběžně s avantgardním divadlem, jako bylo divadlo Dada, Osvobozené divadlo nebo Burianovo divadlo D. Začíná také docházet k propojování modernistického tance a modernistického baletu díky ovlivňování ruskou avantgardou, která je reprezentována například tvorbou souboru Les Ballets Russes³². Období první poloviny 20. století přineslo také intelektuální zájem o tanec, a to rozvojem taneční publicistiky a knižní produkce. Tanec se totiž dostával i k mladým lidem, laikům, ze kterých se mohlo utvářet vzdělané publikum. Jako první periodikum věnované tanci začaly vycházet *Taneční listy*, které poprvé vyšly v roce 1934 pod vedením Jana Reye³³.

V meziválečném období se tanec utvářel v reakci na společenskou a politickou situaci, řada tanečnicků se po roce 1933 angažovala v protifašistických hnutích, jako byl například Hans Weidt. Mnoho představení mělo převážně silný národní a vlastenecký náboj.

V meziválečném období se taneční moderna usadila i ve sféře pedagogické. Ve velkých městech byly provozovány školy moderního tance a i přes různá právní omezení docházelo k relativně velkému rozvoji tance. Proměna společenského a kulturního kontextu za 2. světové války tento rozvoj zastavila. Soukromé školství, které se stalo základní institucionální oporou moderního tance, bylo po roce 1945 omezeno. Moderní tanec byl spojován především s Němci a tak se mu nedostalo přílišné oblibě. Jediným vzorem se stala sovětská taneční škola, která pronikala do sféry umělecké i pedagogické. Fungování umělce „na volné noze“ přestalo prakticky kvůli různým omezením existovat. Moderní tanec byl

³¹ Návratová, J., Vašek, R. 2010: *Tanec v České republice*, Praha: Institut umění

³² Klein, P. (2005). Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity: Zrození Ďagilevových Les Ballets Russes. Získáno 13. 5 2013, z <http://digilib.phil.muni.cz/handle/oktavo/114648>

³³ Český hudební slovník. Získáno 19. 5 2013, z http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=4612

obecně omezen a rozvíjel se dál na školách například jen v rámci předmětu taneční gymnastika. Tanec v návaznosti na předválečnou modernu fungoval především mezi amatéry a ve znamení určité poloilegality.

V šedesátých letech se v Československu objevuje Vysokoškolský umělecký soubor, který se od lidového tance postupně začne zaměřovat na moderní. Lidé, kteří se zde objevili, mají velkou zásluhu na rozvoji moderního tance u nás. Díky Františku Pokornému a Věře Urbánkové se VUS dokázal odklonit od folklóru. František Pokorný se nemohl opírat o žádnou tradici moderního tance u nás, v podstatě zde šlo jen o neoklasiku, jakousi techniku vycházející z klasického tance. Své první choreografie zde tvořil Jiří Kylián, pod vedením Jiřího Rebce zde začali pracovat Jan Hartmann a Ivanka Kubicová, kteří do souboru dokázali přinést další techniky díky svému studiu v zahraničí. V první polovině 70. Let, za vedení Antonína Schneidera přešel VUS pod Univerzitu Karlovu a i když na amatérské bázi dokázal zastoupit neexistující profesionální soubor moderního tance v Československu.

Koncem 80. Let přišla změna názvu na Taneční centrum Praha a v 90. letech byla vymyšlena vzdělávací konzervatorní koncepce, kde byla přidána například i jazzová technika.³⁴

Od roku 1975 zde také fungovalo Studio komorního tance Evy Blažičkové, které sice fungovalo na amatérské bázi, ale navazovalo na činnost a především pedagogickou praxi Jarmily Jeřábkové, která se stala přímou pokračovatelkou stylu Duncanové, a snažilo se o náročnější choreografie, které byly zpracované hlavně na hudbu současných skladatelů. Dále funguje Soubor Jiřího Rebce, soubor divadla Křesadlo Niny Vangeli a Domino Lenky Ottové. Už v 80. letech zde byl pokus o tanec trochu odlišnější, modernější a komerčnější, byla tím skupina UNO Richarda Hese.

Změna politického režimu znamenala naději pro nezávislou tvorbu současného tance a divadla. Bohužel trvání souborů, které vznikly, bylo krátké, byly jimi například Unia Nova, New Prager Dancers a Upside down, především absolventi taneční katedry HAMU a konzervatoří. Tanečníci této doby byli ochotní odvážně prezentovat českému publiku tvorbu, která byla převážně experimentální a to bez jakéhokoli zázemí. Tanečníci byli odkázáni na stipendijní pobyty v zahraničí, ochotu ambasad zvát k nám zahraniční umělce, kteří tak přinášeli aktuální poznatky a informace z oboru. Velký význam mělo i založení pobočky Kyliánovy nadace v Praze, čímž začal český tanec, balet a divadlo spolupracovat

³⁴ Taneční centrum Praha. Získáno 3. 5 2013, z Taneční sekce Institutu umění:

<http://www.czechdance.info/cs/databaze/konzervatore/tanecni-centrum-praha-a-soubor-balet-praha-junior>

s nizozemským. Součástí nadace bylo i informační středisko pro profesionální tanec a balet, v rámci toho byla zřízena videotéka, která má dnes asi 1 800 nahrávek a také byla zahájena dokumentace českého tance.

Česká veřejnost potřebovala být seznámena s profesionální zahraniční tvorbou, k tomu přispěly festivaly, jakými byly Mezinárodní týden tance (od roku 1987), kde se počátkem 90. let objevil i Kyliánův soubor NDT 2, taneční festival Tanec Praha, jehož ředitelkou se v roce 1991 stala Yvona Kreuzmannová, která má na starosti také festival Česká taneční platforma.

V druhé polovině 90. let došlo k zahájení udělování grantové podpory uměleckým projektům Magistrátem hl. m. Prahy a mnoho nezávislých umělců získalo možnost dostat pro svou činnost určité finance. Konzervatoře začínají spolupracovat se zahraničními choreografy a také mnoho osobností, jako je například Jan Kodet, začínají čerpat ze zkušeností ze zahraničí.

Po roce 2000 přicházejí ke slovu generace umělců, kteří prošli školením z let devadesátých, stávají se z nich jak kvalitní interpreti, tak nadějní autoři. Překážkou stále zůstávají nevyhovující podmínky pro tvorbu. Přestože divadlo Ponoc poskytuje prostor pro představení současného tance, pohybového divadla a všeobecně současnému umění v Česku, prostory pro prezentaci a vůbec zkoušení chybí. Objevují se soubory současného tance, které jsou schopné tvořit díky finanční pomoci přicházející z grantů. Je mezi nimi například soubor DOT 504, který založila Lenka Ottová či taneční skupina VerTe Dance, založené studentkami Tanečního centra Praha. Současná tvorba přichází i od tanečníka souboru Národního divadla, Tomáše Rychetského, který zakládá skupinu Dekkadancers. Dalším nadějným souborem se stává 420PEOPLE, jehož hlavními tanečnicí jsou Václav Kuneš a Nataša Novotná, bývalí tanečníci Kyliánova NDT.³⁵

V současnosti se zdejší současný tanec snaží o vytvoření vhodnějších podmínek pro tvorbu, soubory se snaží spolupracovat se zahraničními choreografy a přivést kvalitu zahraničních představení k nám.

³⁵ Současný tanec. Získáno 3. 5 2013, z Taneční sekce Institutu umění: <http://www.czechdance.info/cs/tanec-v-cesku/uvodem/soucasny-tanec>

3.3 Taneční kultura v České republice a podpora státu

Definice kultury podle Organizace spojených národů pro výchovu, vědu a kulturu (UNESCO) je takováto: „Kultura musí být považována za soubor distinktivních duchovních a hmotných, intelektuálních i citových rysů, které charakterizují společnost nebo společenskou skupinu, kultura zahrnuje vedle umění a písemnictví také způsoby života, způsoby soužití, hodnotové systémy, tradice a přesvědčení.“³⁶

Tanec patří do sféry kultury nehmotné, duchovní povahy. V kultuře existuje nejintenzivnější konkurence mezi produkty jako v žádné jiné oblasti ekonomiky, je to také důvod proč veřejnost nabývá dojmu, že mají kulturní statky vysokou hodnotu, ale zároveň je za ně ochotná zaplatit jen minimální cenu. V odvětví kultury jsou ekonomické zdroje využívány jen malými skupinami, kultura je řazena mezi ekonomicky neproduktivní oblasti, kde jsou neefektivně využívány veřejné zdroje. Služby a veřejně dostupné statky jdou často poskytovány za zcela neadekvátní cenu vstupného.

Před rokem 1989 byl upřednostňován ideologický a politický význam uspokojování kulturních potřeb, management kultury byl strnulý a především stát měl vlastnický a rozhodovací monopol. Odvětví kultury bylo zahrnuto pod takzvanou nevýrobní sféru. V důsledku těchto faktorů nebylo v zájmu kulturních institucí zlepšovat hospodářské výsledky.

Těsně po roce 1989 došlo ke zhroucení některých kulturních institucí a to z důvodu, že nebyly připraveny na tak velké změny ekonomiky. Kultura postrádala finance nejen od státu, ale i míra návštěvnosti se snížila. Celá společnost prošla proměnou, privatizací, rušily se federální a národní tvůrčí svazy, které nutily umělce ke členství, aby svou práci mohli provozovat profesionálně a začaly vznikat nové profesní organizace. Kultura se snažila vymanit od státu, státu měly být přenechány pouze státní instituce, jako je Národní divadlo nebo Česká filharmonie a další.

„Po desetiletém období neexistence vládou deklarované kulturní politiky se 10. ledna 2001 vláda České republiky usnesla v dokumentu "Kulturní politika: Funkce kultury, hlavní cíle a nástroje kulturní politiky" na účinnější státní podpoře kultury do roku 2005. Z tohoto dokumentu vyplývá, že je potřebné, aby se orgány státní správy, a v souvislosti s reformou

³⁶ Všeobecná deklarace UNESCO o kulturní diversitě. (nedatováno). Získáno 14. 5 2013, z UNESCO: http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/diversity/pdf/declaration_cultural_diversity_cs.pdf

veřejné správy stále více orgány samosprávy, kulturou zabývaly. Jejich úloha tkví především v utváření finančních, koncepčních, legislativních a do určité míry i organizačně institucionálních předpokladů pro podílení občanů na kultuře. Ti jsou jejími tvůrci, příjemci i ochránci a předavateli.³⁷

S ohledem na zaměření práce mne především zajímá vztah státu k tanci. Publicistka Jana Bohutínská vysvětluje, že pro oblast podpory tance platí stejný právní rámec jako pro divadlo, tím pádem jako pro ostatní druhy umění. Problém spočívá v tom, že tanec není vyčleněn jako samostatná oblast v programových dokumentech státu a neexistuje ani samostatný dokument pro jeho podporu.³⁸

Přehled vybraných vládních dokumentů, které se zmiňují o tanci:

První zmínku o tanci a o jeho podpoře, která se objevila po roce 1989, nalezneme v dokumentu *Koncepce účinnější podpory umění 2007 – 2013*³⁹ v části *Analýza současného stavu*:

„Zajímavý rozvoj prožila oblast tzv. performing arts (existující rovněž pod pojmem „nezávislá scéna“), zahrnující nové divadelní formy, novou hudbu a taneční umění. Zejména v oblasti tance a pohybového divadla bylo založeno mnoho subjektů zaměřených na původní tvorbu i mezinárodní rezidence, workshopy a další formy spolupráce. Velkou roli v propagaci a rozvoji současného tance sehrál především v 90. letech již zmíněný festival Tanec Praha.“⁴⁰

V další části již ale tanec jako samostatné umění zmíněn není.

Následující dokumenty (např. *Podkladová studie ke státní kulturní politice na léta 2009-2014*⁴¹, *Koncepce účinnější péče o tradiční lidovou kulturu*⁴²) o tanci jednájí jako o rovnocenném uměleckém oboru, vzniká samostatný dotační program pro profesionální taneční umění, avšak problémem dále zůstávají obecně nedostatečné finance pro kulturu.

³⁷ Škarabelová, Simona, Neshybová, Jarmila, Rektořík, Jaroslav. *Ekonomie kultury a masmédií*. Brno: Masarykova univerzita, 2007, s. 25

³⁸ viz. Návratová, J. 2010: *Tanec v České republice*, Praha: Institut umění, s. 100

³⁹ *Koncepce účinnější podpory umění na léta 2007-2013*. (květen 2006). Získáno 3. 5 2013, z MKČR: <http://www.mkcr.cz>

⁴⁰ *Koncepce účinnější podpory umění na léta 2007-2013*. (květen 2006). Získáno 3. 5 2013, z MKČR: <http://www.mkcr.cz>

⁴¹ *Státní kulturní politika České republiky 2009-2014*. Získáno 3. 5 2013, z MKČR: <http://www.mkcr.cz>

⁴² *Koncepce účinnější péče o tradiční lidovou kulturu 2011-2015*. Získáno 3. 5 2013, z MKČR: <http://www.mkcr.cz>

Práce politiků a médií mají dopad na informovanost veřejnosti, což může znamenat možný dopad na nezájem lidí o tanec obecně.

O tanci se státní kulturní politika explicitně zmiňuje v několika bodech. Konkrétně v případě vzdělávání, kdy se jedná o zavedení a rozšíření kulturních dovedností, o podporu kreativity a talentů. V další kapitole je tanec uveden v rámci podpory modernizace kulturní infrastruktury, konkrétně se jedná o vybudování, či modernizaci celostátně působících center, která se věnují i tanci. A posledním bodem, kde je tanec zmíněn, je bod „Péče o nemateriální kulturní dědictví“, kam je vřazen právě i tanec.

Tanec je dále uveden v rámci dotačních programů Ministerstva kultury ČR. Samostatný grantový program pro tanec byl vytvořen v roce 2004, kdy přestal spadat pod podporu divadel. Tato část se nazývá Oblast Profesionální umění – Tanec, nonverbální a pohybové divadlo. I neprofesionální tanec může být podpořen v rámci Podpory neprofesionálních uměleckých aktivit a existuje také program pro podporu tvůrčích a studijních účelů, či dotace pro mezinárodní spolupráce. Výběrová řízení jsou vyhlašována každoročně ministerstvem kultury „v souladu se zákonem č. 218/2000 Sb., o rozpočtových pravidlech a o změně některých souvisejících zákonů (rozpočtová pravidla), dále v souladu s Hlavními oblastmi státní dotační politiky vůči nestátním neziskovým organizacím, které vydává Rada vlády pro nestátní neziskové organizace. Dotace jsou poskytovány na základě Zásad vlády pro poskytování dotací ze státního rozpočtu ČR nestátním neziskovým organizacím ústředními orgány státní správy, které vláda schválila usnesením č. 92 ze dne 1. 2. 2010 a jsou přílohou tohoto usnesení, a na základě interních předpisů MK. Samostatné oddělení umění vyhlašuje výběrová dotační řízení každým rokem zpravidla v červenci na následující kalendářní rok s uzávěrkou zpravidla koncem září.“⁴³

Taneční subjekty často tvoří bez jistoty, že jim grant bude přidělen a často jde o podporu na již probíhající projekty. Důležitým faktorem pro udělení podpory jsou preference občanů z hlediska jejich zájmů o spotřebu určitých druhů kulturních statků. Záleží vlastně na veřejnosti, kolik je ochotna přidělit kultuře a jejím odvětví.

Ministerstvo kultury také zřizuje Státní fond kultury ČR, který je aktivním finančním nástrojem podpory české kultury. „Fond je právnickou osobou, zřízenou zákonem České národní rady č. 239/1992 Sb. o Státním fondu kultury České republiky.“⁴⁴

Česká republika má také zřízené příspěvkové organizace Ministerstva kultury ČR, jimiž byly v roce 2009 i tři instituce s baletním souborem (Národní divadlo Praha, Státní

⁴³ Výběrová datační řízení Ministerstva kultury. Získáno 3. 5 2013, z <http://www.mkcr.cz>

⁴⁴ Státní fond kultury ČR. Získáno 3. 5 2013, z Ministerstvo kultury: <http://www.mkcr.cz>

opera Praha a Laterna Magika Praha – nyní včleněna pod Národní divadlo Praha).⁴⁵ Jsou to právnické osoby, jež mají plnit úkoly ve veřejném zájmu a jsou neziskovými organizacemi.

3.4 Financování tance v Evropě

Základní informace o kulturní politice v Evropě, konkrétně státní finanční podpoře tance, můžeme získat na webových stránkách Compedium – Cultural Policies and Trends in Europe.⁴⁶ V této části práce čerpám ze studie, která je uvedena v knize *Tanec v České republice*.

Jako příklad země s tradičně vysokou podporou je zde uvedena Francie, kde státní podpora představuje víc jak poloviční podíl na celkové podpoře kultury, Anglie jako země vyspělá i v oblasti teoretického pojetí kultury, Finsko a Nizozemsko, kde je patrný velký rozvoj tanečního umění. Z těchto webových stránek vyplývá, že neplatí obecně platná úměra mezi výší státní podpory kultury a procentem, které představuje státní podpora kultury vzhledem k ostatním zdrojům financování.⁴⁷

Příkladem malé progresivní země je uvedeno Estonsko, kde od doby vzniku nezávislosti v roce 1991 probíhala živá diskuze o kulturní politice státu, a začaly vznikat, pod patronátem Ministerstva kultury a školství, státem vlastněné kulturní nadace s fixní podporou ze státního rozpočtu. Nejvýznamnější fond Eesti Kultuurkapital, rozděluje peníze, nezávisle na ministerstvu kultury, na projekty i individuální podporu také do národních asociací. Finanční zdroje, které jdou na podporu kultury a sportu získává i z fixního podílu na daních z alkoholu, tabáku a hazardních her, což představuje asi 13,8 % z celkové státní podpory kultury.⁴⁸ Estonsko na podporu kultury využívá legislativu, licencování a rozdělování rozpočtových zdrojů, třetina veřejné podpory kultury pochází od regionálních vlád.

Pilířem finské kulturní politiky je finanční odpovědnost státu a městských samospráv, legislativa týkající se veřejné podpory umění, kulturních institucí, a grantové politiky byla nastolena v 60 a 70 letech a 70. do 90. let docházelo k odstátnění některých kulturních institucí jako Národní divadlo a Národní operu. Na konci 90 let nastalo ve Finsku přehodnocení role státu a městských samospráv v oblasti přímé podpory kultury a to v

⁴⁵ Návratová, J. 2010: *Tanec v České republice*, Praha: Institut umění, s. 107

⁴⁶ Compedium: cultural policies and Trends in Europe. (2010). Načteno z <http://culturalpolicies.net/web/countries.php>.

⁴⁷ Návratová, J. 2010: *Tanec v České republice*, Praha: Institut umění, s. 108

⁴⁸ Návratová, J. 2010: *Tanec v České republice*, Praha: Institut umění, s. 108

decentralizaci systému. Tak jako v Estonsku do kultury plynou prostřednictvím fondů i peníze z loterie. Finský tanec dostává přibližně 1% celkové veřejné podpory umění.⁴⁹

V Česku a na Slovensku probíhá financování tance grantovým systémem prostřednictvím státu, regionů a měst. Dalším zdrojem financí jsou daňové asignace, které umožňují fyzické nebo právnické osobě věnovat 2% ze své daně z příjmu neziskovému subjektu.

Kulturní politika Maďarska je centralizovaná, řízená Ministerstvem školství a kultury, ale chybí jí základní oficiální dokumenty a tudíž jsou závislé na změně ministra školství a kultury. Na financování kultury se v Maďarsku podílí Národní kulturní fond, do kterého od roku 2010 jde 90% výnosů z loterie, prodeje určitého zboží a služeb.⁵⁰

V Česku finance podporující kulturu se pohybují hluboko pod jedním procentem, do financování kultury se zatím nepodařilo zapojit zdroje, jako jsou například daně z tabáku, alkoholu a z hazardních her, státní loterie, tak jako v Estonsku, Finsku a v Maďarsku a je závislá na grantovém systému. Kulturní scéna může využívat a využívá i mezinárodní zdroje, jako třeba The International Visegrad Fund a program Evropské unie.⁵¹

O finanční zdroje Visegrádského fondu, o tzv. malé granty se může žádat čtyřikrát do roka a dvakrát do roka o standardní granty přičemž nároky na zpracování žádosti jsou mnohem menší, než tomu je u programu EU Culture.⁵²

Program EU Culture – program, který je plánovaný na období 2007 – 2013 s cíli propagování nadnárodní mobility kulturních aktérů, podporování nadnárodní mobility uměleckých děl a kulturních produktů, podpora mezikulturního dialogu.⁵³

Na projekty víceleté spolupráce minimálně tvořené minimálně šesti subjekty je vyčleněno celkem v EU skoro 24 milionů eur (přibližně 619 milionů korun). Na krátkodobé bude rozděleno pro 114 projektů v celkové výši 19,7 milionu eur (přibližně 512 milionů korun). Krátkodobé projekty musejí trvat maximálně dva roky a dotace představuje maximálně 50 procent nákladů.

České ministerstvo kultury má svůj program, ze kterého podporuje účastníky podpořené z programu Cultura. Funguje od roku 2002, kdy byly podpořeny čtyři projekty,

⁴⁹ Návratová, J. 2010: Tanec v České republice, Praha: Institut umění, s. 109

⁵⁰ Návratová, J. 2010: Tanec v České republice, Praha: Institut umění, s. 109

⁵¹ Návratová, J. 2010: Tanec v České republice, Praha: Institut umění, s. 125

⁵² Návratová, J. 2010: Tanec v České republice, Praha: Institut umění, s. 126

⁵³ Návratová, J. 2010: Tanec v České republice, Praha: Institut umění, s. 125

loni to bylo už 29 projektů, přitom ale celková suma určená pro žadatele klesla o polovinu – na letošních 2,5 milionu korun.⁵⁴

Tři české kulturní projekty uspěly v posledním kole podpory, kterou v rámci svého programu Cultura udílí Evropská unie. Za největší úspěch lze považovat žádost festivalu Tanec Praha, který o podporu soutěžil v oblasti kulturních festivalů. Z 235 podaných žádostí bylo vybráno 11 festivalů a ze sedmi českých žadatelů uspěl právě jen Tanec Praha, který získá grant ve výši 100 000 eur (asi 2,6 milionu korun).

3.5 Jiné formy podpory

Další forma podpory pro tanečníky jsou ocenění, která jsou spojena s finanční podporou, z části hmotným darem nebo certifikátem. Od roku 2002 se u příležitosti státního svátku ČR 28. října uděluje Ministerstvo kultury ČR:

- Ceny Ministerstva kultury za přínos v oblasti divadla, hudby a výtvarného umění a architektury.
- Ceny Ministerstva kultury za přínos k rozvoji české kultury.
- Ceny Ministerstva kultury v oborech zájmových uměleckých aktivit.
- Artis Bohemia.

Finanční ocenění těchto cen se pohybuje od 50 do 300 tis Kč.⁵⁵

Mezi ocenění, které udělují asociace, odborná veřejnost a sdružení patří⁵⁶:

- Cena Thalie (udělována Hereckou asociací v oboru balet, pantomima a jiné taneční žánry), není finančně dotována
- Cena Alfréda Radoka (uděluje Nadační fond Alfréda Radoka)
- Cena Jarmily Jeřábkové (je určena pro tanečníky a choreografy do 35 let), finančně dotována částkou od 20 do 70 tis. Kč.
- Cena diváka České taneční platformy (Cenu diváka uděluje Tanec Praha o. s. na základě hlasování platících diváků festivalu Česká taneční platforma. Její výherce obdrží vždy polovinu festivalových tržeb z divadla Ponoc. Cena je udělována od roku 2002.

⁵⁴ Podpora dlouhodobých projektů. Získáno 5. 4 2013, z Institut umění - Divadelní ústav: <http://www.idu.cz>

⁵⁵ Ceny Ministerstva kultury. Získáno 3. 5 2013, z <http://www.mkcr.cz>

⁵⁶ České taneční ceny. Získáno 5. 4 2013, z <http://www.czechdance.info/cs/databaze/ceske-tanecni-ceny>

- Soutěžní přehlídky tanečního umění (Soutěžní přehlídky tanečního umění pořádá občanské sdružení Taneční sdružení České republiky. V tříletých intervalech se střídají soutěže choreografické, inscenační a interpretační - v poslední době pod názvem Mezinárodní baletní soutěž).

- Ocenění v rámci divadel, souborů, případně ceny klubů jejich přátel (V posledních letech vznikla řada cen udělovaných přímo vícesouborovými divadly např. Jihočeská Thálie, Opavská Thálie, v Olomouci divácká cena, cena ředitele divadla, cena ředitele Českého rozhlasu Olomouc, cena primátora Olomouce, Národním divadle Brno - cena DIVA, kterou uděluje Klub přátel opery a baletu, Národním divadle v Praze cena O nejoblíbenější tanečnici a tanečníka roku, kterou uděluje Klub přátel baletu).

Značná částka přichází od větších firem v rámci sponzoringu a z důvodu firemní politiky (daňová asigance), např. Komerční banka sponzoruje ND v Praze a výsledkem spolupráce je každoroční udělování Ceny Komerční banky ve výši 100 tisíc Kč.

Cena Philip Morris Ballet Flower Award je dotována 250 tisíc Kč pro nejlepší tanečnici, tanečníka roku. S touto cenou souvisí i cena Poupě baletu a dotace ve výši 50 tisíc Kč. Sazka uděluje Ceny Sazky a Divadelních novin za tvůrčí počiny v českém divadle. Bez ohledu na žánr je cena za umělecký výkon ohodnocena 200 tis Kč. Na základě prezentace choreografií na přehlídce Česká taneční platforma byla udělována Cena Sazky za objev v tanci. Protože v roce 2009 Sazka od udělování cen ustoupila, snaží se sdružení Tanec Praha najít pro tyto ceny nové donátory.⁵⁷

V rámci České taneční platformy se uděluje cena za interpretaci Tanečník/ tanečnice roku, dnes sponzoruje občanské sdružení Tanec Praha, poté co původní sponzor, Via Perfecta, od sponzorování odstoupil.

Česká nadace, Český literární fond, který formou grantů a stipendií podporuje vznik nových děl původní i překladové literatury, divadla, filmu publicistiky, vědy, rozhlasu a zábavního průmyslu. Nadace uděluje Výroční ceny za mimořádná díla, která dotuje částkou 50 tisíc Kč.

Společně s Nadací Josefa, Marie a Zdenky Hlávkových uděluje také Literární cenu Josefa Hlávky.

Nadace život umělce svou činnost realizuje ve čtyřech základních oblastech, aktivně podporuje prostřednictvím konkrétních grantů mladé umělce po ukončení studia při přechodu

⁵⁷ Návratová, J. 2010: Tanec v České republice, Praha: Institut umění, s. 108

do profesionální reality, podporuje významné kulturní projekty jevištního typu, které nemají dostatek vlastních finančních zdrojů a vedou ke zvýšení kultury a kulturní vzdělanosti české veřejnosti. Další oblastí je podpora výkonných umělců seniorů, nadace od roku 1993 uděluje Senior Prix jako poděkování za celoživotní uměleckou činnost hercům, tanečnickům, operním, populárním i sborovým zpěvákům, orchestrálním i sólovým umělcům. Nadace spravuje a pečuje o pietní místo na Vyšehradském hřbitově – Slavíně, kde jsou uloženy ostatky slavných umělců.⁵⁸

Nadační činnost Česko-německého fondu budoucnosti podporující česko-německé partnerské kulturní projekty mohou využít žadatelé, kteří do projektu vloží aspoň 50% finančních prostředků z vlastních zdrojů.

Evropská kulturní nadace podporuje projekty, které posilují rozmanitost, omezují sociální vyloučení ze společnosti a konflikty mezi lidmi přicházejícími z různých kulturních prostředí.

V roce 2004 se stal koordinátorem projektu tvůrčích rezidencí pro mladé umělce Divadelní ústav a to z pověření Odboru umění a knihoven Ministerstva kultury ČR. Od roku 2005 jsou tvůrčí programy spravovány Institutem umění a v roce 2006 se Institut stal členem evropské sítě Halma. Programy jsou vypisovány za různých podmínek, výše stipendií se u jednotlivých nabídek liší a jsou organizovány na principu reciproce.⁵⁹

V září 2006 vznikla Taneční sekce Institutu umění jako koncepční, organizační, koordinační a konzultační a informační servis pro oblast tance, sekce koordinuje dokumentaci oboru a pořádá odborná setkání, přednášky a semináře. Podílí se na propagaci českého tance v zahraničí.

Hlavním cílem Taneční sekce je prohloubení a systematizace profesní komunikace, koordinace aktivit v rámci české taneční scény, pro kterou je v poslední době specifický exponenciální rozvoj aktivit, především v oblasti tvorby, výchovy, ale i mezinárodní spolupráce a v proaktivní komunikaci se zahraničními partnery.⁶⁰

V této době předkládá v tomto kontextu občanské sdružení Vize tance Program na podporu současného tance, pohybového divadla a interdisciplinárních umění, jehož cíle jsou: liberizování podmínek, v nichž se odehrává život současného profesionálního tanečního umění a příbuzných žánrů, nutnost zařadit současné taneční umění, pohybové divadlo a interdisciplinární žánry v Česku do mezinárodního kontextu - pokud jde o organizační

⁵⁸Nadační listy. Získáno 5. 4 2013, z Nadace Život umělce: <http://www.nadace-zivot-umelce.cz>

⁵⁹ Návratová, J. 2010: Tanec v České republice, Praha: Institut umění, s. 127

⁶⁰Taneční sekce. Získáno 5. 4 2013, z Insustut umění - Divadelní ústav: <http://www.idu.cz/cs/tanecni-sekce>

struktury i kvalitu, decentrilizovat život současného tance a „nového divadla“ s cílem vyhodnotit podmínky pro rezidence, tvorbu a prezentaci v několika prostorách mimo Prahu a cíleně rozvíjet v několika dalších letech tyto vybrané oblasti. Dalším cílem programu je vytvořit podmínky a motivaci pro umělce pracující mimo hlavní město a vyzvednout tanec z „podřadného uměleckého druhu a sjednat mu společenský respekt“.⁶¹

⁶¹ Program na podporu současného tance, pohybového divadla a interdisciplinárních umění. Získáno 5. 4 2013, z Vize tance: <http://www.vizetance.cz>

4 Metodologická část

4.1 Výzkumná strategie

S ohledem na požadovaný cíl práce jsem jako výzkumnou strategii zvolila metodu kvalitativního výzkumu, protože se snažím sledovat společenský problém více do hloubky a mohla jsem tak detailně zkoumat povahu jevu v přirozeném prostředí a přinést o něm maximální množství informací.⁶² Kvalitativní výzkum je podle Glasera a Corbinové „jakýkoliv výzkum, jehož výsledků se nedosahuje pomocí statistických metod nebo jiných způsobů kvantifikace.“⁶³ „Logika kvalitativního výzkumu je induktivní a až po nasbírání dostatečného množství dat pátrá výzkumník po pravidelnostech, formuluje předběžné závěry a hledá pro ně oporu v datech.“⁶⁴

Jelikož jsem se omezila na úzkou skupinu odborníků, kteří mohou osvětlit tuto problematiku, byla kvalitativní výzkumná strategie nejvýhodnější hned z několika důvodů. Tato strategie „informuje o názorech účastníků výzkumu a provádí zkoumání v přirozených podmínkách.“⁶⁵ V průběhu výzkumu bylo možné otázky doplňovat, či pozměňovat a mohly také vznikat nové hypotézy a rozhodnutí. Bylo také možné závěry probírat a zhodnotit se sledovanými jedinci a jejich názory zohlednit anebo dokonce přidat do výzkumné zprávy. „Hypotézy a teorie ovšem nemůžeme zobecňovat, jsou platné jen pro zkoumaný vzorek.“⁶⁶

Záměrem tohoto výzkumu bylo získat odpovědi a pohled na uvedenou problematiku od expertů, kteří se pohybují ve zkoumaném prostředí. Tyto názory jsem zpracovala, zjistila jsem, zda je mezi nimi určitá podobnost, či ne a porovnála jsem je s body popsány v teoretické části mé práce, abych zjistila souvislosti.

⁶² Švaříček, R., Šedřová, K. 2007: Kvalitativní výzkum v pedagogických vědách, Praha: Portál, s. 24

⁶³ Hendl, J. 2005: Kvalitativní výzkum, Praha: Portál, s.49

⁶⁴ Švaříček, R., K. Šedřová, a kol. 2007. Kvalitativní výzkum v pedagogických vědách. Praha: Portál, s. 24

⁶⁵ Hendl, J. 2005: Kvalitativní výzkum, Praha: Portál, s.50

⁶⁶ Švaříček, R., Šedřová, K. 2007: Kvalitativní výzkum v pedagogických vědách, Praha: Portál, s. 25

4.2 Technika sběru dat

Nejpřínosnější v tomto případě se stalo použití polostrukturovaného expertního rozhovoru. Polostrukturovaný rozhovor neznamena pouhé jednostranné získávání výpovědí od respondentů, dává více volnosti ve formulaci vlastních představ a proto je polostrukturovaný rozhovor vhodný právě při zjišťování široké škály proměnných. Hendl jej nazývá rozhovorem pomocí návodu⁶⁷, proto bylo důležité mít rozčleněná témata, kterým jsem se v rozhovoru chtěla věnovat.

Expertní rozhovor je specifický typ polostrukturovaného rozhovoru. Důvod, proč ho volím je ten, že pro tento výzkum není důležitá konkrétně osobnost respondenta, ale především jeho schopnost působit jako odborník na danou problematiku. Dotazovaný v těchto případech zastupuje určitou skupinu lidí anebo spíše určité vědění oboru a mne zajímají jeho názory na probíranou problematiku.⁶⁸

Expertní rozhovory tedy vycházejí z principů interview a jejich cílem je analyzovat obsah a organizaci znalostí odborníka v dané oblasti. Mohu tak získat co nejširší škálu opodstatněných názorů expertů a zjistit jejich průnik.

Otázky v rámci polostrukturovaného expertního rozhovoru byly otevřené a přizpůsobovala jsem je každému respondentovi a konkrétní situaci, podle toho, jak se interview rozvíjelo. Jak jsem již řekla, při rozhovoru jsem využívala předem připravený seznam témat, ale pořadí otázek i způsob jejich kladení se mohlo lišit. Respondenty byly zástupci tanečních organizací z oblasti současného tance a této oblasti jsem také část otázek přizpůsobila.

Na začátku rozhovoru je nutné zajistit souhlas se záznamem rozhovoru. Tazatel při rozhovoru musí působit profesionálně a musí si předem ujasnit terminologii, kterou chce při rozhovoru používat, aby respondenta zbytečně nemátl. Začínáme nejprve s otázkami o neproblémových skutečnostech, které mají respondenta připravit na druhou část týkající se vlastních výzkumných otázek.

Otázky musí být srozumitelné, bez zavádějících termínů a výrazů. Další zásadou je také psychologická přijatelnost otázky, je třeba používat taktní formulace a být empatický, formulace otázky také nesmí působit sugestivně.⁶⁹

⁶⁷ Hendl, J. 2005: Kvalitativní výzkum. Praha: Portál s.r.o., str. 322

⁶⁸ Hájek, M., ppt prezentace dostupná z: tucnak.fsv.cuni.cz/~hajek/Methodologie/literatura/04_interview.ppt

⁶⁹ Reichel, J. 2009: Kapitoly metodologie sociálních výzkumů, Praha: Grada, s. 101

Rozhovor s expertem má za úkol „zachytit a analyzovat obsah a organizaci znalostí člověka, který je v dané oblasti expertem a využít tyto poznatky pro jiné cíle“.⁷⁰ Provedla jsem tedy problémově zaměřený polostrukturovaný rozhovor vedený s expertem, který zastupuje tematické vědění.

Podle Dismana by mělo kladení otázek dodržovat několik pravidel, které by měl výzkumník dodržet:

1. Jsou otázky pokládány v nějakém logickém sledu? Náhodně uspořádané otázky mohou působit na respondenta psychologicky negativně. Je však důležité, aby na druhou stranu nebyl schopen odhalit, alespoň ne zpočátku, cíl a hypotézy výzkumu. Výhybková otázka – má předejít šoku z následující kritické otázky či její špatné interpretaci.
2. Podporuje dramaturgie sledu otázek podmínky pro úspěšné a úplné dokončení rozhovoru/dotazníku? První otázky by měly být snadné, zajímavé a získat respondentovu důvěru. Můžeme přidat i nadbytečné, pro výzkum zbytné otázky, které mají prolomit ledy. Vhodná úvodní otázka může minimalizovat iritaci dotazovaných určitým výzkumným tématem. Musíme nejprve ukázat pochopení jejich situace. Méně zajímavé otázky patří doprostřed, kdy už je respondent v tempu, ale ještě není unaven. Ke konci se projevuje únava, je tedy třeba uvést zvláště zajímavé otázky, změnit jejich formu, například vizuální reprezentací apod. Sémantický diferenciál zaujme většinu respondentů – mají něco popsat na několika škálách, obvykle s lichým počtem kategorií, definovaných v protikladných párech slov (intro. x extrovertní). Vynikající pro zjištění stereotypů o určité sociální skupině.
3. Podporuje stavba rozhovoru/dotazníku představu o anonymitě dotazovaného?
4. Není rozhovor/dotazník příliš dlouhý? O délce rozhovoru se má pravdivě informovat
5. Jsou odpovědi na otázky jedinou informací, kterou má tazatel zaznamenat? U některých rozhovorů je důležitý i třeba popis atmosféry.⁷¹

Téma je dáno předem, proto bylo třeba si ujasnit několik tematických okruhů otázek. Dané struktura mi pomohla k následné komparaci rozhovorů.

Dotazy jsem rozčlenila do několika tematických okruhů:

⁷⁰Hendl, J. 2005: Kvalitativní výzkum, Praha: Portál, s. 189

⁷¹Disman, M. 2002: Jak se vyrábí sociologická znalost: příručka pro uživatele, Praha: Karolinum, s. 156

1. První okruh byla spíše úvodní otázka shrnující celé téma problematiky, kterou se zabývám, což mělo za úkol nechat respondenta nejdříve volně reagovat představenou problematiku. Úvodní otázka tedy měla nastínit problematiku trojice současný tanec – publikum – stát a byl nechán volný prostor dotazovanému k vyjádření jeho myšlenek.
2. Druhý okruh otázek se týkal problematiky publika tance. V rámci tohoto okruhu respondentům kladeny například tyto otázky:
Co táhne veřejnost na taneční představení? Jak podporujete/ vzbuzujete zájem? Co si myslíte, že je nejúčinnější strategie z hlediska získání diváků? Na jaké publikum se orientujete? Víte o tom, na koho se orientují ostatní, je to pro vás směrodatné? Přizpůsobujete představení určitému okruhu veřejnosti? Jak se snažíte výběrem choreografií oslovit diváka? Využíváte zpětné vazby publika po představení?
Otázky byly přizpůsobeny konkrétnímu respondentovi a jeho funkci. Bylo rozhodující, zda se ptám choreografa, ředitele taneční školy, či divadla nebo například lektora tance.
3. Třetí okruh obsáhl především problematiku financování tance státem a jeho podpora. Respondenti měli možnost se volně vyjádřit podle svých vlastních zkušeností například s granty a jinými druhy dotací anebo o jiných zkušenostech s politikou, která se dotkla jejich fungování v tanečním oboru.
Otázky, které mohly zaznít, byly pro příklad tyto: Jaký má dopad státní kulturní politika na taneční umění? Ovlivňuje tato politika možné diváky? Využíváte různých dotací a grantů k pořádání představení? Jaký je podle vás zájem o současný tanec v ČR?

Na konci rozhovoru byli respondenti ještě dotázáni, zda by nechtěli něco dodat, či upřesnit to, co bylo řečeno a také byl od nich získán informovaný souhlas s užitím dat.

4.3 Výběr vzorku

Rozhovory, jak už bylo řečeno, byly vedeny s experty z oblasti tance. Jednalo se o experty z prostředí divadel, konzervatoří, soukromých tanečních škol, základních uměleckých škol a tanečních skupin. Jsou to tanečníci, učitelé, choreografové, organizátoři tanečních akcí

a vedoucí různých institucí. Pro tento výzkum bylo důležité, aby rozhovory probíhaly s lidmi, kteří se v oblasti tance pohybují již několik let a dokáží mi předat své zkušenosti, názory a odborně odpoví na otázky, tj. výběr vzorku byl účelový.

„Účelový výběr je založený pouze na úsudku výzkumníka o tom, co by mělo být pozorováno a o tom, co je možné pozorovat. Jeho závěry takřka nikdy nelze příliš zobecnit. Výzkumník musí jasně, přesně a otevřeně definovat populaci, kterou jeho vzorek opravdu reprezentuje.“⁷²

Nejdříve jsem využila svých vlastních zdrojů, jelikož jsem studentka taneční konzervatoře a setkávám se s některými odborníky v rámci studia na této škole. Ale i přesto jsem musela počítat s tím, že nebude lehké si schůzku s požadovaným expertem dojednat. Výhodou mi mohly být mé kontakty a přátelé, kteří mi mohli ve většině případů pomoci. Použila také techniku sněhové koule, což je technika, kdy se na původní vzorek nabalují další respondenti.⁷³ Na počátku je několik málo osob (ze zkoumaného souboru, obeznámených s ním, případně s důvody výběru) požádáno, aby každá určila cca 3 – 5 jedinců, které považuje za vhodné do výběru zařadit. Tito jmenovaní jsou potom dotázáni na totéž, čímž množina tipů strmě narůstá.“⁷⁴

Vzorek respondentů byl vybrán z města Prahy. Protože současný tanec je v Praze hodně zastoupen, je zde možný vznik konkurence a spektrum potenciálních diváků je nejširší.

Kritériem pro výběr respondentů bylo fungování v oblasti tance, zaměření na tanec současný, zkušenosti s připravováním představení, ať už šlo o organizaci představení, či tvoření choreografií a tím pádem zkušenosti ze styku s diváky.

4.4 Průběh interview a zpracování dat

V první části tohoto rozhovoru probíhala příprava experta, kdy bylo nutné ho kontaktovat a prodiskutovat všechny problematické body a sdělit mu cíl výzkumu. Dotazovaný dostal možnost se ptát a usměrnit plánování akce. Je důležité, aby respondenti měli zájem na dobrém průběhu. Potom následoval elicitální proces, kde nejdříve expert představil širěji problematiku dané oblasti, čímž jsem získala vhled do způsobu, jakým pracuje. A dále jsem pak získávala podrobnější informace o jeho znalostech. Jak jsme již uvedla, tomuto byly přizpůsobované otázky a jejich řazení.

⁷² Disman, M. 2002: Jak se vyrábí sociologická znalost: příručka pro uživatele, Praha: Karolinum, s. 112-113

⁷³ Reichel, J. 2009: Kapitoly metodologie sociálních výzkumů, Praha: Grada, s. 83

⁷⁴ Reichel, J. 2009: Kapitoly metodologie sociálních výzkumů, Praha: Grada, s. 83

Po počáteční fázi shromažďování dat přišlo na řadu jejich vyhodnocování. Výchozím materiálem pro analýzu byly nahrávky rozhovorů a poznámky k nim. Kvalitativní postupy vyžadují přesný a adekvátní přepis dat. Použila metodu doslovné transkripce. V této metodě je možné zdůrazňovat důležitá místa podtrháváním, vytvářet seznamy, srovnávat jednotlivá místa textu a opatřovat jednotlivá místa komentářem. Protože jsem se soustředila na obsahově-tematickou rovinu, nebylo potřeba v textu zanechávat při přepisu dialekt ani chyby například ve větné skladbě. Při transkripci je možné využít například některých počítačových programů pro zrychlení práce. osobně jsem využila program N6.

Vyhodnocování kvalitativních dat je komplikovanější, jelikož nemají strukturovanou podobu. Interpretace dat je doplňována o citace rozhovorů, protože je zde velmi důležitá kontextuálnost. S organizováním dat se začíná již při jejich sběru a analýza pak směřuje výzkumníka k novým zdrojům dat.⁷⁵

Data získaná transkripcí je třeba redukovat a najít v nich určité typy odpovědí, neboli kategorie, které roztrídíme, abychom mohli přehledně popsat získané poznámky. Pro utřídění dat použiji segmentovou analýzu. Po přiřazení základních kódů jednotlivým segmentům rozhovoru budu dále systematicky v několika krocích postupovat v redukci dat až k výsledné formulaci teorie, tj. formulování teorie o tom, jaké strategie pro přitáhnutí a formování tanečního publika se objevují v ČR a jaký vliv na toto formování může mít kulturní politika státu.

Výběr prostředí pro rozhovor byl přenechán většinou na respondentovi. Bylo důležité, aby si vybrali prostředí, ve kterém se budou cítit dobře. Dalším problémem, se kterým jsem se velmi často potýkala, byla časová vytíženost respondentů.

4.5 Hodnocení kvality výzkumu

Vzhledem ke kvalitativní povaze tohoto výzkumu lze předpokládat vysokou validitu a nízkou reliabilitu.⁷⁶ Je zřejmé, že výzkumník v procesu sbírání dat může hrát velkou roli, je tedy třeba dodržovat pravidla vedení rozhovoru a i následné transkripce. Výzkumník musí zůstat v průběhu výzkumu nezáujatý. Pokud je výzkumník v dané oblasti sám expertem, může to být na jednu stranu výhodou, pokud se vyzná v dané terminologii, na druhou stranu

⁷⁵ Hendl, J. 2005: Kvalitativní výzkum, Praha: Portál, s. 208

⁷⁶ Disman, M. 2000: Jak se vyrábí sociologická znalost: příručka pro uživatele. 3. vyd. Praha: Karolinum, s. 374

rizikem, že vnese do výzkumu své subjektivní názory a může tak ovlivnit celý průběh výzkumu.

Další problém může být zatajování informací ze strany respondentů. Přestože neočekávám, že by tento problém nastal, jelikož zvolené téma se netýká osobního života dotazovaných, a ani nepředpokládám, že by získávání a formování divácké obce bylo skrytým know-how mnou oslovených expertů, je důležité, abych zachovala všechna pravidla rozhovoru a jako výzkumník působila důvěryhodně.

Důležité bylo dodržovat stěžejní otázky u všech respondentů, nezapomenout na téma výzkumu a toho se také držet. Nahrávky rozhovorů mi zároveň pomohly ke kontrole, zda jsou otázky vedeny správně.

Další úskalí může představovat příliš malý vzorek respondentů. Budu se proto zaměřovat především na kvalitu tohoto vzorku.

4.6 Etické otázky společenskovedního výzkumu

Ke každému výzkumu také patří řada etických otázek, které hrají ve společenskovedním výzkumu důležitou roli, a se kterými se musí výzkumník potýkat. Je důležité dodržovat několik zásad etického jednání. V první řadě je potřeba získat od respondentů informovaný souhlas k využití dat pro účely výzkumu. Dotazovaný musí být plně informován o průběhu a okolnostech výzkumu a nesmí být před nimi zatajovány žádné skutečnosti týkající se výzkumu. Účastníci mají být také ujištěni, že mohou kdykoliv svou účast v projektu ukončit. Důležité je také zachovat soukromí jednotlivých respondentů. Pouhá anonymita není dokonalým řešením, jelikož lze mnohé odhalit ze souvislostí. Je nutné zachovávat co nejpřísněji soukromí účastníků výzkumu, v tomto případě ovšem není příliš vhodné pozměňovat určité skutečnosti, neboť by mohlo být narušeno vyznění celé informace.⁷⁷

Vzhledem k tématu práce nepředpokládám, že vyvstanou otázky, které by narušily respondentovo emoční bezpečí, jelikož kladené otázky nebudou zabíhat do osobního života respondentů.

⁷⁷ Hendl, J. 2005: Kvalitativní výzkum, Praha: Portál, str. 155

Výzkumník se musí zavázat k tomu, že data budou přesná a nezkreslená, aby nedošlo k chybám či přehlédnutím při analýze dat. Samozřejmě všechny kroky výzkumu musí být v souladu se zákonem o ochraně osobních údajů (Zákon č. 101/2000 Sb.).⁷⁸

⁷⁸Zákon o ochraně osobních údajů. Získáno 7. 3 2013, z <http://portal.gov.cz/app/zakony/zakon.jsp?page=0&nr=101~2F2000&rpp=15#seznam>

5 Analýza rozhovorů a výsledky výzkumu

Tato část práce se zaměřuje na analýzu a interpretaci provedených rozhovorů a též přináší odpovědi na výzkumné otázky. Rozhovory byly provedeny se 7 osobami, které se pohybují v oblasti současného tance a mají zkušenosti s přípravami představení. Tyto osoby byly vybrány jako experti na danou problematiku. Rozhovor byl, jak uvádím výše, zvolen polostrukturovaný, aby byl respondentům dán prostor pro vlastní výpovědi a zároveň bylo zajištěno, aby se respondenti vyjadřovali k podobným otázkám a v podobném sledu. Jelikož různí dotazovaní zastupují různé funkce v tomto oboru, například choreograf, lektor, vedoucí taneční školy a jiné, byly otázky přizpůsobovány jejich profesi. Respondenti měli během interview možnost libovolně doplňovat své odpovědi a sdělovat další informace, které nebyly obsaženy v otázkách. Odpovědi respondentů lze rozdělit do několika tematických okruhů, které jsou obsahem jednotlivých subkapitol této části práce.

Jejich výpovědi bylo také možné u některých okruhů vymezit do dvou skupin, do skupiny první, kterou zastupovali produkční, manažeři a pořadatelé a do skupiny druhé, která zahrnovala choreografy a lektory, dalo by se říci větší umělecké duše. Přestože si odpovědi těchto dvou skupin výrazně neodporovaly, je zajímavé se na ně podívat zvlášť a porovnat je.

5.1 Situace současného tance v ČR

První okruh otázek byl zaměřen na postavení tzv. současného tance oproti ostatním tanečním stylům. Respondenti vypovídali i o tanci mimo Prahu, třebaže dotazovaní respondenti působí dominantně v Praze, tak situace současného tance mimo hlavní město jim není lhostejná, protože tento obor je zde velmi málo dostupný a vidí možný velký přínos pro vývoj současného tance v existenci tanečních základen v regionech a menších městech a také možnost k získávání široké taneční základny a dalších potencionálních příznivců tance.

5.1.1 Současný tanec v ČR podle expertů

Z analýzy prvního okruhu otázek vyplývá, že podle respondentů je zájem o současný tanec v České republice neustále stoupající. Taneční umění všeobecně je poměrně populární a Česká republika s ohledem na půl století izolace od trendů současného umění se snaží držet

krok s ostatními zeměmi a současný tanec má svůj prostor i u nás, přestože je jeho vývoj poněkud ztížen. Tanec se zdá být podle odborníků až na samém konci výčtu různých forem umění a o své místo neustále vytrvale bojuje.

Jednotliví respondenti jsou s ohledem na svůj obor a zájem velice různí, ale přesto se mezi nimi nachází shody, hlavně v důsledném naplňování státní kulturní politiky, která zatím má minimální dopad na taneční umění.

Z rozhovorů vyplývá, že „současný tanec je minoritní forma umění, která se nachází v izolaci od příbuzných tanečních disciplín.“ Například hip hop, step a jiné taneční styly, jsou „také uzavřené ve své vlastní bublině“ Chybí větší provázanost tanečních stylů, jsou krácené dotace na pořádání festivalů, které by mohly tyto bubliny odstranit a prezentovat veřejnosti široké spektrum tanečních disciplín (respondent 1 – produkční a pořadatel).

O tomto jsou přesvědčeni i další respondenti, několikrát zazněl názor, že u nás zbytečně přežívá škatulkování tance na různé styly. „Vše by mělo být propojené a navzájem se doplňovat, to bohužel u nás tolik nefunguje“ (respondent 2 – choreograf a pedagog).

Výslovně jim zde chybí naplnění podstaty pojmu současného tance, který by měl spojovat různé techniky současnosti. Současný tanec nemusí být jen pokračovatelem tance moderního, může znamenat propojení mnoha i komerčnějších stylů, jako je například hip hop a step, nebo orientálních stylů.

Problém, který všichni dotazovaní zmiňují, je ten, že je tento obor mimo Prahu velmi málo dostupný. Každá snaha větších i menších center současného tance o iniciativu, která zasahuje své okolí je velmi důležitá a přínosná. „Představení současného tance i mimo Prahu je pro jeho existenci velice důležité. Každá snaha o prezentaci tance veřejnosti může být přínosná,“ říká jeden z respondentů (respondent 6 – manažer a pořadatel) a dále popisuje svou snahu obsáhnout především jižní Čechy, často se ale potýká s odmítnutím ředitelů divadel kvůli malé poptávce veřejnosti po lístkách na představení. Tento problém se však netýká jen tance. „Současné umění obecně má velký problém se prezentovat a zaujmout veřejnost mimo hlavní město.“ (respondent 4 – produkční). Respondenti se shodují, že ostatní velká města se snaží obsáhnout širokou nabídku, která se v současném umění obecně skýtá, ale stále zůstává velkou výzvou, jak přivést diváky.

5.1.2 Otázka nedostatečných možností tanečního vzdělání

Přestože otázka možnosti tanečního vzdělání v ČR kladena nebyla, téměř vždy se jí respondenti dotkli, protože to považovali v otázce popularity současného tance mezi veřejností, za důležité.

Konzervatoře podle respondentů obsáhly i současný tanec a uchazečů je stále dostatek, což ovšem neznamená, že se absolventi budou dále živit tancem, ať už jako profesionální tanečníci či teoretici. „Velkým úspěchem je, že v Praze existují 4 taneční konzervatoře (Taneční konzervatoř hl. m. Prahy, Taneční centrum Praha, Konzervatoř Duncan Centre Praha, Taneční konzervatoř Ivo Váni – Psoty) a většina z nich vede své žáky k současnému tanci“ (respondent 3 – choreograf a pedagog). Další respondent se také zmiňuje o studentech tance a zdůrazňuje jejich nadšení pro tanec současný. „Mladé lidi zajímá současný tanec často více než klasický balet vyučovaný na konzervatořích. Je pro ně zábavnější a vidiny na uplatnění po studiu jsou mnohem větší.“ (respondent 7 – choreograf).

Ve vzdělání na vysokých školách má současný tanec bohužel mnohem horší situaci. Z průzkumu vyplývá, že „tanec nemá přístup na univerzitu“ (respondent 1 – produkční a pořadatel). „Úplně zde chybí zázemí v rámci programů humanitních fakult, obor taneční věda jde studovat vlastně jen na HAMU.“ Respondent 6 (manažer a pořadatel) vysvětluje, že dekrety prezidenta Edvarda Beneše v roce 1945 vznikla Akademie múzických umění složená ze tří fakult – AMU, DAMU, HAMU. Spolu s nimi měla vzniknout i TAMU, tedy taneční fakulta, to se ovšem nikdy nestalo. „Jako tanečníci jsme bohužel vždy o krok pozadu oproti ostatním umělcům. Můžeme být rádi, že se nás hudebníci ujali.“

Většinu respondentů schází taneční výuka na základních a středních školách, a to teoretická i praktická. Výjimkou mohou být základní umělecké školy. I na nich ovšem z většiny případů vyhrává herectví a hudba a tanec dostává minimální prostor.

Avšak tanec se mezi veřejnost dostává jiným způsobem. Je to zapříčiněno komercializací tohoto umění. To, co lidé vidí v televizi je pro ně mnohdy velkým lákadlem. „Naštěstí v dnešní době přichází trend, kdy si lidé chtějí tanec vyzkoušet na vlastní kůži a vyhledávají různé kurzy a projekty, které jim umožňují pochopit tanec a to co vyjadřuje, což je vždy dobrá reklama.“ (respondent 5 – choreograf).

5.2 Taneční publikum v ČR

Druhá část okruhu otázek byla zaměřena na názor a postoj odborníků k zájmu laické veřejnosti o současný tanec. Tento okruh se sice částečně překrývá s ostatními, ale připadá mi v celkovém kontextu důležité rozebrat toto téma samostatně, byť i jen v krátkém oddílu. Dotazovaní se shodovali na tom, že situace se stále zlepšuje. Jako příklad uvedu hodnocení návštěvnosti divadla, které „uvádí 100 ryze tanečních představení za rok a návštěvnost těchto představení je vyšší než 80%. Další desítky produkcí hrajeme pro školy, protože velký zájem má i dětský divák.“ (respondent 1 - produkční a pořadatel). „Současný tanec vždy lidi bavil a bavit bude, protože je inovativní a může v sobě propojit mnoho prvků. Jen je potřeba jim ho správně podat“ (respondent 3 – choreograf a pedagog).

Respondenti uváděli příklady, které dokazují, že zájem o současný tanec existuje a roste. Dotazovaní se zabývají především současným tancem, proto zájem o něj nesrovnávali například s návštěvností klasických baletních děl, avšak dokáží srovnat zájem o současný tanec a tanec všeobecně se zájmem veřejnosti o jiné druhy umění, hlavně o ty, které se představují v divadlech. Někteří dotazovaní uvádí, že je tanec u veřejnosti bohužel stále na posledním místě. „Z mých zkušeností vždy vyhrává činohra a hudba před tancem a to je škoda“ (respondent 6 - manažer a pořadatel). Zaznívá i zajímavý cíl: „pokud se moji žáci nebudou moci profesionálně živit tancem, chci z nich vychovat vzdělané teoretiky, nebo alespoň kvalitní diváky“ (respondent 2 – choreograf a pedagog). Jak se dozvídáme dále, je mladá generace pro respondenty důležitou složkou publika, na které se zaměřují. Tento respondent hodlá předávat své názory a zkušenosti svým tanečnickům při svých lekcích a doufá, že tak vychová alespoň část vzdělaného publika, které tanec ocení a dokonce rozezná jeho kvalitu.

5.3 Strategie z hlediska získání diváků

Předchozí oddíl otázek se mimo jiné týkal strategií, kterou respondenti používají k získání diváků. Zajímal mne okruh veřejnosti, na kterou se orientují a co může lidi na takové taneční představení přitáhnout. Nyní se zaměříme na tyto strategie. Vzorek respondentů se podle těchto odpovědí mohl rozdělit na dvě skupiny. První, což byli pouze pořadatelé, manažeři nebo teoretici, vypovídali pouze o praktických zkušenostech

z marketingu. Druhá skupina, kterou tvořili choreografové a pedagogové, se zmiňovali i o tvůrčím procesu a o emocích, které představení divákovi může přinést.

Úvodní otázka se týkala toho, co táhne veřejnost na taneční představení. Odpovědi byly naprosto jednoduché a prakticky totožné. Obě dvě skupiny respondentů zastávají stejný názor, že je to „většinou zvědavost a také radost z pohybu i z pohledu na dokonalý pohyb.“ Takže z toho vyplývá, že magnetem pro diváky současného tance je krása pohybu a umění tanečníků.

5.3.1 Strategie z hlediska skupiny 1 – pořadatelé, produkční

Respondenti v první skupině se shodovali v tom, že při pořádání představení hlavně na tanečních festivalech se orientují na nejširší možné publikum, ale i přesto se snaží jakkoli oslovit především mladé diváky, které lze charakterizovat jako středoškoláky a vysokoškoláky v rozmezí 20 – 35 let, a to z důvodu, že současný tanec je mladý a tudíž i snáze uchopitelný pro tuto věkovou skupinu.

Podle respondentů je velmi těžké shrnout, co může být považováno za nejučinnější strategii. „Těžko říci, určitě jsou to interaktivní projekty, site-specifics⁷⁹, netradiční formy prezentace, v neposlední řadě práce pro mládež a také s mládeží.“ (respondent 1 – produkční a pořadatel). Tito respondenti hledali často nové formy prezentace tance, který by mohli uvádět. Důležité pro ně bylo, aby představení zaujalo diváka natolik, aby si lístek koupil.

O propagaci jako takové se dotazovaní nijak zvláště nevyjadřovali. Dotazovaní vesměs chápou sociální sítě jako dobré rozšíření povědomí o současném tanci a chystaných akcích, a to zvláště u mladé generace. Zde je opět vidět jejich orientace na mladé publikum a využívání jim nejbližších prostředků komunikace.

Pokud jde o zpětné vazby, ani jedna skupina žádné zvláštní výzkumy nedělá, stačí jim přirozený způsob. Tímto přirozeným způsobem měli respondenti na mysli náhodné setkání a rozhovory s návštěvníky jejich představení, nebo například pochvalný dopis od vyučující, která se svými žáky představení navštívila. Pouze jeden zástupce první skupiny zmínil dotazník, který nechávali diváky vyplňovat. „Dále jsme už žádný výzkum nikdy nedělali. Lidé se ozvou sami, pokud nám chtějí něco sdělit.“ (respondent 6 – pořadatel).

⁷⁹ site-specific – jde o formu umění, které stojí na průsečíku divadla a výtvarného umění, architektury či hudby

Pořadatelé tedy nepřemýšlí nad zvláštní formou reklamy. Je možné, že jim tyto věci přijdou samozřejmé a daleko důležitější jim přijdou jiné problémy, které je třeba řešit. Více rozebírají samotné představení, a jak může získat své diváky.

Z této skupiny zaznívá názor, že na taneční představení přitáhne diváky několik věcí: „Především podpora svých dětí, přátel, známých, světové jméno choreografa nebo i prostor, kde se představení odehrává.“ (respondent 4 – produkční). Respondenti dále dodávají, že „vzhledem k probíhající finanční krizi stále více lidí šetří právě na kulturním vyžití. Většina diváků je z řad rodičů nebo známých a je velice těžké nalákat obyčejné lidi na taneční představení.“ (respondent 6 – manažer, pořadatel).

5.3.2 Strategie z hlediska skupiny 2 – choreografové, pedagogové

Ve druhé skupině choreografů a pedagogů zazněl názor, že budoucím publikem současného tance jsou děti. „Je důležité, aby si na současný tanec zvykli a brali ho jako běžnou součást života. Pokud se tak stane, nebudou nám divadla stačit.“ (respondent 7 – choreograf). Tato generace dětí má podle dotazovaných nové možnosti různého kulturního vyžití, které jejich rodiče neměli. Z tohoto důvodu se snaží vytvářet představení určené přímo školám, které má přiblížit tanec mladým lidem zábavným způsobem.

Připravují se představení určené pro školy, právě tato představení bývají jako jediné přizpůsobované určitému okruhu diváků. V dnešní době převažuje u choreografů snaha hledat témata blízká mladým lidem a ty pak ztvárňovat ve svých choreografiích. Pro respondenty obou skupin je orientace na mladé publikum nejzajímavější, protože mladé publikum vítá a je schopno přijmout netradiční formy prezentace.

Dotazovaní druhé skupiny si byli vědomi, nebo alespoň tušili, na koho se orientují ostatní, nepovažují to ale pro ně za směrodatné. Daleko více je zajímá tvůrčí proces s tanečníkem, díky kterému mohou divákovi předávat „poselství“ ve formě komunikace prostřednictvím tance. A to je asi nejzásadnější rozdíl mezi těmito skupinami.

Respondenti druhé skupiny zmiňují ve svých výpovědích důležitost emocí, které tanec divákovi přináší. „Pokud divák na tanec do divadla nepřijde, protože je přesvědčen, že žánru nerozumí, je něco špatně. Znamená to, že komunikace mezi divákem a tanečníkem nefunguje. Tanec je nonverbální způsob přenosu energií, emocí. Může podprahově významně diváka ovlivnit. Předvádí-li tanečník pózy bez hlubšího významu a z jeho projevu vás ani jednou nezamrazí a vlastně nevnímáte, co chce představení sdělit, anebo cítíte, že autorův příliš

„intelektuální“ záměr nejste schopni rozšifrovat, pak se někde stala chyba.“ (respondent 2 – choreograf, pedagog). Divákovi se má představit především kvalitní tanec, bez zbytečných příkras, který je srozumitelný. „Na tanečním představení je důležitá umělecká kvalita, jedinečnost a příspěvek veřejnosti. Tanec musí diváka citově zasáhnout.“ (respondent 7 – choreograf).

Velkým problémem při získávání publika u druhé skupiny respondentů je skutečnost, že existuje také mnoho tanečních neprofesionálních souborů, kde je těžké přitáhnout veřejnost na představení mladých tanečníků. „Jejich publikum tvoří většinou kamarádi a rodiče, kteří neváhají přijít na představení opakovaně. Širší veřejnost je často imunní vůči novým projektům, které neznají a nic jim neříkají.“ (respondent 5 – choreograf). Soubor si musí vydobýt svou pověst, značku, aby se dostal do podvědomí širší veřejnosti. Zpočátku jsou vždy vděčným publikem rodiče a kamarádi, dále je důležité, aby si souboru všimli odborníci, až nakonec přichází laická veřejnost.

Odborníci obou skupin se tedy shodují, že velkou část diváků tvoří tzv. „fanoušci tance“ – rodiče, kamarádi vystupujících, dále samotní tanečníci a lidé z oboru a zmiňují, že stále hledají strategie jak tuto situaci změnit a oslovit i širší veřejnost.

5.4 Dopad státní kulturní politiky na taneční umění

Poslední okruh otázek byl zaměřen na názor na vztah státní kulturní politiky vůči tanci ze strany tanečních expertů. Zajímal mne i vztah politiky státu a míra návštěvnosti tanečních představení, snažila jsem se tedy zjistit, zda nějak dokáže kulturní politika ovlivnit možné diváky.

V této části není nutné respondenty dělit do skupin. Všichni mají více méně stejné zkušenosti s žádostmi o dotace a granty a jejich odpovědi byly podobné.

Zprvu všichni dotazovaní shrnuli financování tance oproti jiným druhům umění. Z analýzy rozhovorů vyplývá, že tanec dostává jen zlomek podpory oproti ostatním uměleckým žánrům. Názor, že se tlumí živé umění, podporují všichni dotazovaní. „Divadla byla vždy financována určitou společenskou elitou a tomu je tak i dodnes. Pro taneční soubor je důležité si vybudovat dobrou pověst a značku, které by lidi věřili a financovali ji, nebo alespoň na ni chodili jako diváci.“ (respondent 3 – choreograf, pedagog). Taneční umění je

podle nich populární, ale i přesto soubory zanikají a v posledních letech ubývá profesionálních tanečníků, jelikož je velice těžké se uživit.

Jak už bylo řečeno, podle respondentů ustupuje podpora živého umění do pozadí. „Větší podporu získává například ochrana památek.“ (respondent 1 – produkční, pořadatel). Také je zmíněno, že neexistuje administrativní síla na Ministerstvu kultury, která by se věnovala výhradně tanečnímu umění.

Pro existenci velkých tanečních projektů jsou dotace a granty zásadní. Dále respondenti podotýkají, že pro menší projekty není jednoduché finance získat a pokud se to podaří, nepokryje to většinou všechny náklady. Obě skupiny respondentů se shodují v názoru, že „Představení v divadle je tak náročný proces a drahý, že zkrátka musí být dotováno.“ (respondent 3 – choreograf a pedagog).

Zároveň však z výpovědí dotazovaných vyplývá, že státní kulturní politika má na taneční umění minimální dopad a to z důvodu, protože není naplňována. Podle respondentů tato politika možné diváky neovlivňuje. „Nemyslím si, že by mohla. Dosud o ní nikdo prakticky nic neví,“ (respondent 1 – produkční, pořadatel).

Množství financí, které jsou poskytovány státem, jako podpora pro taneční umění se věnovala jedna část otázek z tohoto okruhu. Respondenti se vlastně shodli, že množství financí je nedostačující, mnoho amatérských souborů prakticky nemá možnost na tyto dotace a granty dosáhnout. Mnohdy odborníci mluvili dokonce o diskriminaci tanečního umění oproti jiným žánrům. Respondenti to přikládají nedostatku respektu politiků vůči odborníkům, chybí zde dostatek vzdělaných teoretiků.

Dalšími otázkami jsme se dotkli tématu, kdy se dotazovaní shodli na nedostatečné opoře v médiích, kde může být tanec prezentován. Současný tanec by podle nich mohl Českou republiku reprezentovat v zahraničí jako zástupce jejího moderního umění. Respondenti druhé skupiny toto vnímají jako velký problém: „Taneční umění dostává jen zlomek podpory oproti ostatním uměleckým žánrům. A to i přesto, že by nás mohl dobře reprezentovat v zahraničí, a tím vložené prostředky mnohonásobně vrátit.“ (respondent 2 – choreograf, pedagog). Dodávají, že tanec nemá jazykové bariéry a může být tak prezentován kdekoli na světě. Skepticky vidí i vyhlídky do budoucnosti, jelikož podle něj stát nevnímá umění a kulturu jako svou prioritu „a tak to vypadá, že potenciál tance využít v budoucnu nebude.“ (respondent 7 – choreograf).

Podle respondentů může politika státu ovlivnit míru návštěvnosti tanečních představení. „To by ale musela veřejnoprávní média, zvláště Česká televize, přestat ignorovat tento obor, jednak tím, že zvýší podporu živého umění a tedy i grantového okruhu na taneční a nonverbální umění tak, aby mělo alespoň základní možnosti propagace“. (respondent 1 – produkční, pořadatel). Všeobecný názor respondentů byl, že pokud tanec nezíská více financí, nebude možné ho správně propagovat a získat tak na svou stranu veřejnost.

6 Závěr

Cílem mé práce bylo se zaměřit na analýzu strategií získávání diváků současného tance a zjistit, zda k tomuto problému může mít nějaký vztah kulturní politika našeho státu. Pomocí kvalitativní výzkumné strategie jsem provedla výzkum, kterým jsem se snažila získat na tuto otázku odpovědi. Využila jsem polostrukturovaný expertní rozhovor, tedy rozhovor s odborníky na dané téma, kteří se v této oblasti pohybují již několik let a mohli mi tak předat své zkušenosti a názory na danou problematiku. Důležité pro mne bylo, aby všichni dotazovaní měli zkušenosti s pořádáním představení. Těchto respondentů bylo 7 a s každým z nich byl proveden uvedený rozhovor. Respondenti pocházeli z Prahy, ale i přesto se často zmiňovali i o tanci v regionech a srovnávali ho s hlavním městem. Teoretické pozadí práce tvořila především knihy o taneční vědě a publikace zabývající se teorií publika.

Dotazované jsem mohla rozdělit do dvou skupin a to do skupiny, do které patřili choreografové a samotní tanečníci a druhou skupinu pak zastupovali teoretici a pořadatelé tanečních akcí. Avšak i přes toto rozdělení se jejich odpovědi respondentů z obou skupin v mnohém shodovaly a pro další analýzu nebylo nutné respondenty do těchto dvou skupin dále dělit. Dělení jsem ponechala pouze v otázce strategie získávání diváků.

Závěry tohoto výzkumu není možné vztahovat na tanec obecně. Cílem této práce bylo získat vhled do názorů expertů, tedy zkoumat situaci tanečního publika ze strany druhé, než je často prováděno (např. jak uvádím v úvodu Daniela Zilvarová⁸⁰ zkoumala taneční publikum pomocí dotazníků, které jsou rozdávány návštěvníkům divadla). Jejich odpovědi a mé závěry jsou relevantní zejména pro oblast hlavního města, kde se odehrává většina aktivit, na kterých se oslovení experti podílejí.

V začátku práce jsem položila tři výzkumné otázky, na které nyní odpovím na základě analýzy expertních rozhovorů, které byly provedeny v roce 2012 a 2013.

První otázka se soustředila na **Situaci současného tance v České republice. Jaké má postavení současný tanec mezi jinými styly a ostatními formami umění?**

Z výzkumu vyplynulo, že respondenti se k situaci současného tance stavěli spíše optimisticky. Současný tanec se stále rozvíjí a stoupá na popularitě. Tanec obecně v České

⁸⁰ Zilvarová, D. 2009: Výzkum tanečního publika – porovnání diváků klasické a alternativní taneční scény, Tanec a společnost, Praha: Akademie múzických umění v Praze

republice se snaží dohnat odříznutí od okolního světa, které nastalo za minulého režimu a začíná zde probíhat mnoho festivalů a přehlídek, na které jsou zváni i zahraniční hosté.

Přestože jsem v úvodu zmiňovala, že pod pojem současný tanec budu zahrnovat všechny moderní techniky, které se ve dvacátém století objevují po takzvané americké reformě moderního tance a vymezují se oproti klasickým technikám, respondenti se často zmiňovali o „škatulkování“ současného tance na několik stylů, které se zde málo často prolínají a nacházejí se v izolaci od sebe samých. Tyto styly se vyvíjejí samostatně v malých ghettech a do divadel se často dostává pouze současná forma moderního tance. Jelikož jsem se zajímala o představení v divadlech, mluvili respondenti často pouze o onu modifikaci moderního tance. Hip hop, step a jiné současné taneční styly pronikají do divadel pomálu, jsou jim spíše vyhrazovány různé soutěže a přehlídky. Jak vyšlo z rozhovorů najevo, spolupráce a prolínání těchto stylů současného tance v České republice stále ještě nezakořenilo a pokud zmíníte pojem „současný tanec“ je pod ním lidmi často představena moderna, která se vyvíjí od dob Marthy Graham.

Současný tanec může být srovnán s ostatními formami současného umění, které je dostupné především v Praze. Přestože zde jsou snahy o představení současného umění mimopražským divákům, není poptávka velká. Divadla odmítají různé cizí soubory a představení pro školy z důvodů malé poptávky.

Z výzkumu dále vyplynul názor, že vzdělávání v České republice, které se týká tance, je nedostatečné a to především na vysokých školách. V jistém množství je zastoupeno na základních uměleckých školách. Pokud jde o střední školy, Praha disponuje čtyřmi konzervatořemi, na ostatních školách ale mnohdy taneční vzdělání vůbec neexistuje. Za největší problém je spatřováno to, že prostor pro studium taneční vědy je poskytnut pouze na HAMU (Hudební a taneční fakulta Akademie múzických umění). Možnost studovat taneční vědu na humanitně založených fakultách vysokých škol zcela chybí. Toto může být důvodem nedostatečně vzdělané společnosti ohledně tance a malá informovanost veřejnosti.

Druhá otázka zněla: **Stav publika tance a hledání nejlepší strategie k získání diváků současného tance.**

Zájem o současný tanec ze strany diváků roste, přestože z analýzy vyplývá, že z divadelních představení u lidí stále ještě vyhrává činohra či opera. Nedostatek tanečního vzdělávání a tím pádem neinformovanosti veřejnosti je možné kompenzovat vedením žáků tanečních škol k návštěvě tanečních představení a vzděláváním jich, alespoň v základech,

v oblasti historie a teorie. Pokud by bylo toto praktikováno nejen na konzervatořích, ale i na soukromých tanečních školách, kde je tanec vyučován jako volnočasová aktivita, je možné rozšířit okruh informovaných a vzdělaných lidí v oblasti tance a vést je tak k dalšímu studiu.

Z analýzy dále vyplývá, že skupina, na kterou je nutné se orientovat, jsou děti a obecně mladá generace do 35 let. Tato skupina lidí je podle respondentů „tvárná“ a je také schopna přijímat nové projekty a inovace.

V této části rozhovorů bylo možné vysledovat rozdíly mezi dvěma skupinami respondentů. Skupina produkčních a pořadatelů se zajímá o formu, jakou je představení prezentováno. Zaměřovali se na zaujetí diváka zajímavým představením. Oni sami mají na starosti vybírání choreografií, které budou v divadlech uváděny, nezúčastňují se tvůrčího procesu a tak je pro ně důležité hlavně diváka nalákat na akci a prodat mu lístek. Tato skupina také zmiňovala generaci studentů a všeobecně mladých lidí jako tu, kterou chtějí pro své představení získat.

Druhá skupina, kterou tvořili choreografové a pedagogové, často lidé, kteří pracují s dětmi a tak se chtějí zaměřit právě na ně. Láká je vidina možného formování jejich vkusu, co se umění týče. Tito lidé mají větší zájem o proces, který nastává mezi tanečníkem a divákem když už jsou lístky nakoupeny a lidé sedí ve svých křeslech připraveni na taneční zážitek. Je jasné, že mnohem více přemýšlejí o možnosti komunikace, kterou jim tanec nabízí a kterou mohou využít ještě při tvorbě, tedy v procesu, který předchází uvedení choreografie do divadel. Kvalita pohybu, emoce a citové zasažení diváka je pro ně nejdůležitější.

Z analýzy je možné také rozdělit diváky představení do skupin. Jsou jimi laická veřejnost, rodiče a známí vystupujících, taneční teoretikové, samotní tanečníci a „fanoušci“ tance – lidé, kteří ve svém volném čase tanec zaujal, protože navštěvují například různé lekce.

Pro taneční soubor, potažmo jeho představení je nutné si získat pověst. U téměř neznámých projektů tvoří zpočátku publikum rodiče, známí a tanečníci. Důležité je získat mezi své diváky lidi vzdělané v oblasti tance, teoretiky, získat recenze a dostat se tak do podvědomí třeba i náhodných návštěvníků divadla.

Třetí otázka zněla: **Může mít kulturní politika našeho státu dopad na návštěvnost představení současného tance?**

Závěr z rozhovorů s experty, který se týkal vztahu politiky státu k tanci, by mohl být jednoduchý. Odborníci si nemyslí, že by finance poskytované pro tanec byly dostatečné. Živé

umění není prioritou našeho státu, i když by mohlo být dobrým reprezentantem současného umění v zahraničí. Nedostatek lidí, kteří by byli tanečně vzdělaní a fungovali v administrativě Ministerstva kultury, je viděno jako problém.

Dotazovaní znali široké spektrum možných grantů. A uváděli, že mají zkušenosti se žádostmi o ně. Dotace a granty jsou pro projekty v divadlech zásadní, jelikož je provoz divadel velice finančně nákladný. Pokud méně známé projekty grant získají, bývá to menší částka, která bohužel celý průběh příprav a pořádání představení nezabezpečí.

Pokud finance chybí, mohl by stát pomoci tanci propagací tohoto oboru ve veřejnoprávních médiích. Zahrnutí tance do vysílacího programu může být velkou reklamou a může dokázat pozitivním způsobem zapůsobit na lidi.

Odpovědi respondentů se ve většině případů nelišily. Spíše podle jejich profese bylo znát jejich zaměření na určité téma, a proto bylo u určitých okruhů příhodné odpovědi rozdělit do dvou skupin. V zásadě si jejich odpovědi neodporovaly a cíle dotazovaných si byly podobné. Toto může být způsobeno tím, že i když se respondent nezúčastňoval procesu vytváření choreografie, často tento proces znal. Produkční a pořadatelé akcí mnohdy pocházejí z řad tanečníků či choreografů, i když se v této době zaměřují na práci třeba okolo marketingu. A naopak většina choreografů a pedagogů má zkušenosti s pořádáním představení. Tyto funkce v oboru současného tance bývají propojené a ne oddělené a tak odborníci znají náležitosti různých funkcí.

7 Zdroje

Ceny Ministerstva kultury. Získáno 3. 5 2013, z <http://www.mkcr.cz>

Compedium: cultural policies and Trends in Europe. (2010). Načteno z <http://culturalpolicies.net/web/countries.php>.

Ballet comique de la reine. Získáno 24. 6 2013, z Historický tanec v heslech: <http://www.tillwoman.net/Ballet+Comique+de+la+Reine>

České taneční ceny. Získáno 5. 4 2013, z <http://www.czechdance.info/cs/database/ceske-tanecni-ceny>

Český hudební slovník. Získáno 19. 5 2013, z http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=4612

Disman, M. (2002). *Jak se vyrábí sociologická znalost: příručka pro uživatele*. Praha: Karolinum.

Hájek, M. *Metodologie - interview*. Získáno 7. 3 2013, z http://tucnak.fsv.cuni.cz/~hajek/Metodologie/literatura/04_interview.ppt

Hanna, J. (1982). *Is dance music? Resemblances and relationship*. In: *The world of music, Vol. 24*. Journal of the International Institute for Comparative Music Studies and Documentation.

Hendl, J. (2005). *Kvalitativní výzkum*. Praha: Portál.

Hořínek, Z. (1984). *Divadlo a divák*. Praha: ÚKDŽ.

Jirák, J. K. (2003). *Média a společnost*. Praha: Portál.

Klein, P. (2005). *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity: Zrození Ďagilevových Les Ballets Russes*. Získáno 13. 5 2013, z <http://digilib.phil.muni.cz/handle/oktavo/114648>

Kočí, J. *Mezi tancem, tanečním divadlem a divadlem současnosti*. Získáno 6. 25 2013, z <http://www.amaterskascena.cz/cl-mezi-tancem-tanecnim-divadlem-a-divadlem-soucasnosti-110606001006>

Koncepce účinnější péče o tradiční lidovou kulturu 2011-2015. Získáno 3. 5 2013, z MKČR: <http://www.mkcr.cz>

Koncepce účinnější podpory umění na léta 2007-2013. (květen 2006). Získáno 3. 5 2013, z MKČR: <http://www.mkcr.cz>

- Máčiková, A. (2011). *Proč a pro koho hrát divadlo*. Praha: DAMU.
- Modern dance*. Získáno 23. 6 2013, z Wikipedia: http://en.wikipedia.org/wiki/Modern_dance
- Nadační listy*. Získáno 5. 4 2013, z Nadace Život umělce: <http://www.nadace-zivot-umelce.cz>
- Návratová, J. V. (2010). *Tanec v České republice*. Praha: Institut umění.
- Návrh státní a kulturní politiky na léta 2009 - 2014*. Získáno 3. 5 2013, z MKČR:
<http://www.mkcr.cz/cz/kulturni-politika/statni-kulturni-politika-na-leta-2009-2014-4892>
- Pavlovský, P. (2004). *Základní pojmy divadla – teatrologický slovník*. Praha: Nakladatelství Libri & Národní divadlo.
- Podpora dlouhodobých projektů*. Získáno 5. 4 2013, z Institut umění - Divadelní ústav:
<http://www.idu.cz>
- Program na podporu současného tance, pohybového divadla a interdisciplinárních umění*.
Získáno 5. 4 2013, z Vize tance: <http://www.vizetance.cz>
- Reichel, J. (2009). *Kapitoly metodologie sociálních výzkumů*. Praha: Grada.
- Rey, J. (1947). *Jak se dívat na tanec*. Praha: Vyšehrad.
- Schneider, A. (2012). *Dějiny taneční kultury - přednáška*. Praha.
- Škarabelová, S. N. (2007). *Ekonomie kultury masmédií*. Brno: Masarykova univerzita.
- Současný tanec*. Získáno 3. 5 2013, z Taneční sekce Institutu umění:
<http://www.czechdance.info/cs/tanec-v-cesku/uvodem/soucasny-tanec>
- Státní fond kultury ČR*. Získáno 3. 5 2013, z Ministerstvo kultury: <http://www.mkcr.cz>
- Státní kulturní politika České republiky 2009-2014*. Získáno 3. 5 2013, z MKČR:
<http://www.mkcr.cz>
- Švaříček, R. Š. (2007). *Kvalitativní výzkum v pedagogických vědách*. Praha: Portál.
- Taneční centrum Praha*. Získáno 3. 5 2013, z Taneční sekce Institutu umění:
<http://www.czechdance.info/cs/databaze/konzervatore/tanecni-centrum-praha-a-soubor-balet-praha-junior>
- Taneční sekce*. Získáno 5. 4 2013, z Insustut umění - Divadelní ústav:
<http://www.idu.cz/cs/tanecni-sekce>
- Vangeli, N. H. (2009). *Program na podporu současného tance, pohybového divadla a interdisciplinárních umění*. Získáno 14. 4 2013, z Vize tance: <http://www.vizetance.cz>

Všeobecná deklaráce UNESCO o kulturní diversitě. (nedatováno). Získáno 14. 5 2013, z UNESCO:
http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/diversity/pdf/declaration_cultural_diversity_cs.pdf

Výběrová datační řízení Ministerstva kultury. Získáno 3. 5 2013, z <http://www.mkcr.cz>

Zákon o ochraně osobních údajů. Získáno 7. 3 2013, z <http://portal.gov.cz/app/zakony/zakon.jsp?page=0&nr=101~2F2000&rpp=15#seznam>

Zilvarová, D. (2009). *Výzkum tanečního publika - porovnání diváků klasické a alternativní scény, Tanec a společnost.* Praha: Akademie múzických umění v Praze.

Zuska, V. (2001). *Estetika - Úvod do současnosti tradiční disciplíny.* Praha: Triton.