

MASARYKOVA UNIVERZITA

Filozofická fakulta

Ústav hudební vědy

Management v kultuře

Eva Navrátilová

**SOUČASNÝ TANEC V ČESKÉ REPUBLICE
Z POHLEDU KULTURNÍHO
MANAGEMENTU**

Magisterská diplomová práce

Vedoucí práce: Mgr. Jana Horáková, Ph.D.

Brno 2009

*Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala
samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.*

.....

Obsah:

Úvod	4
1. Tanec – současný tanec v kontextu	7
1.1 Taneční moderna a postmoderna jako zdroj současného tance	10
1.1.1 Historický vývoj	12
1.2 Pojem současný tanec v kontextu divadelní/taneční terminologie	23
2. Současný tanec v České republice	29
2.1 Institucionální zázemí – taneční vzdělávání a festivaly	30
2.2 Institucionální zázemí – taneční organizace	32
2.3 Propagace současného tance	34
2.4 Prostor pro nezávislý tanec	36
2.5 Tanec v regionech	37
2.6 Možnosti tanečních umělců	39
2.6.1 Možnosti tanečníků ve srovnání se zahraničím	42
2.7 Systém veřejného financování tanečního umění v ČR	43
2.8 Marketing a management tanečního umění	45
3. Kulturní politika České republiky vůči tanečnímu umění	49
3.1 Mezinárodní souvislosti - srovnání českého systému s jinými evropskými státy	53
3.1.1 Francie	55
3.1.2 Německo	59
3.1.3 Belgie	62
3.1.4 Velká Británie	65
3.1.5 Rakousko	68
3.1.6 Slovensko	71
4. Vize do budoucnosti	75
Závěr	83
Resumé	86
Abstract	87
Resümee	88
Seznam vyobrazení	90
Použitá literatura	91
Přílohy	98

Úvod

Hlavním tématem práce je současný tanec, který během 20. století zaznamenal velký rozvoj, vymezil se vůči klasické baletní technice, rozprostírá se a přesahuje do prostoru ostatních druhů umění i mimo něj.

Tanec je ojedinělým prostředkem komunikace. Skrze něj mají tanečníci možnost dorozumívat se neverbálně pohybem těla. Během 20. století se rozvíjí analýza pohybu a teorie o lidském těle, umožňující umělcům hledat nové cesty tvorby. Tyto myšlenky pronikají nejen do umění, ale i do ostatních oborů jako je filosofie, antropologie, sociologie. S vývojem moderní kultury a s estetismem zaměřeným na tělesnost roste role lidského těla a jeho existence v prostoru. Pro moderní umělce jsou velmi důležité jeho komunikační schopnosti. Tanec umožňuje lidem i samotným tanečnickům prožívat různé emoce, předkládat a zobrazovat jednotlivé taneční obrazy a příběhy.

Centrálním tématem práce je současný tanec v České republice, na který však budeme nahlížet pohledem kulturní manažerky. Pokusíme se zmapovat celkový systém tanečního umění od nejnižší úrovně, kterou tvoří jednotlivé taneční soubory, přes taneční instituce a festivaly, až po úroveň nejvyšší, kterou zastupují jednotlivé orgány státní správy. Budeme se podrobněji zajímat o to, jakou má taneční umění v našem státě platformu, možnosti rozvoje, jakými způsoby je financováno a podporováno v rámci kulturní politiky. Součástí popisu tanečního systému u nás je i snaha o nastínění nejmarkantnějších problémů, se kterými se tanec potýká. Práce se tedy bude věnovat i předložení efektivních možností řešení těchto problémů.

Obecně se v posledních letech hovoří o velkém vzestupu tanečního umění nejen v evropských státech. Podle našeho názoru však současný tanec v České republice začíná v některých oblastech spíše stagnovat, dostává se do slepých uliček, neboť existují značné nedostatky v oblasti propagace, podpory a existence uceleného systému institucí, které by současný tanec zaštiťovaly. Veřejnost není o tanci dostatečně informovaná, neorientuje se v taneční terminologii, což se negativně projevuje na jejím zájmu o taneční umění.

Hlavním cílem naší práce je snaha o podrobné zmapování současného tanečního umění v České republice a srovnání našeho systému s ostatními

evropskými státy. Na základě této komparace a manažerských doporučení se pokusíme navrhnout možné změny systému a podpory, které by tanci umožnily adekvátní rozvoj do budoucna. V této fázi budeme vycházet především z osobní praxe tanečnice a organizátorky tanečního festivalu a hlavně z připravovaného programu na podporu tanečního umění v České republice, který by měl umožnit současnému českému tanci dosáhnout podobných standardů, jaké má tento žánr v ostatních evropských státech.

Práce je rozdělena na tři hlavní oddíly. V první kapitole se snažíme čtenáře uvést do problematiky současného tance – nastínit vývoj tanečních technik, jež vedly ke vzniku současného tance, definovat samotný pojem *contemporary dance* a zmapovat jeho přesahy nejen v rámci tanečního umění, ale i divadelní terminologie.

Ve druhé kapitole se již obracíme přímo k současnému tanci v České republice a přidáváme pohled kulturního manažera. Budeme sledovat podmínky současného tance u nás po roce 1989 a jeho vazbu na specifickou politickou situaci v našem státě, která měla značný vliv na osobitý vývoj českého současného tance. Upozorníme na instituce, které se věnují a podporují soudobý tanec, a organizace pořádající taneční festivaly. Blíže se budeme věnovat tanečnímu managementu, veřejnému financování tance a možnostem, které tento systém tanečníkům nabízí.

Třetí kapitola se úžeji zaměřuje na vazbu tance a kulturní politiky našeho státu. Zde se budeme snažit předložit analýzu vládních dokumentů, ze kterých budeme zjišťovat, do jaké míry je taneční umění u nás podporováno. Pro lepší popis situace v České republice chceme srovnat český systém podpory tance se zahraničními.

Ve čtvrté kapitole se na základě tohoto srovnání pokusíme zhodnotit současnou pozici tance, budeme se snažit navrhnout možná řešení, která by napomohla efektnějšímu rozvoji tohoto umění. Blíže se budeme věnovat organizaci Vize tance, která v roce 2008 vytvořila program pro podporu tanečního umění, jež hodlá prosadit ve spolupráci s ministerstvem kultury. Tento program v sobě shrnuje základní požadavky pro zlepšení pozice současného tance v naší republice.

V práci budeme nejčastěji analyzovat veřejné dokumenty a informace získávat z webových stránek jednotlivých institucí. Jedním z problémů, se kterými se tanec v České republice také potýká, je nedostupnost odborných publikací o současném tanci. Významným zdrojem proto budou recenze a články z časopisu věnovanému současnému tanci a pohybovému divadlu *Taneční zóna*.

1. Tanec – současný tanec v kontextu

Tanec je jedním z nejstarších druhů umění a tvoří významnou složku nehmotného kulturního dědictví lidstva.¹ Již v pravěku se stal nedílnou součástí života lidských společenství, provázel člověka v rámci rituálů od narození až do smrti. Býval spojován s modlitbami, magickými představami a společenskými událostmi kmenů (tanec obřadní, iniciační, bojový, pohřební atd.). Postupně se v různých formách v každé kultuře specificky vyvíjel až do dnešní doby. Vzhledem k velkému množství různých tanečních žánrů zasahuje jak oblast uměleckou, tak i přechodovou, až do mimouměleckých odvětví (balet, společenský tanec, sportovní tanec, folklór, léčebný tanec atd.).

V rámci tanečního divadla rozlišujeme dvě základní taneční formy. Syžetový (dramatický) tanec, jehož nejtypičtější formou je balet, který má konkrétní děj a znázorňuje příběhy jednotlivých postav. Naopak nesyžetový (čistý, absolutní) tanec, jenž se v taneční teorii objevuje až na přelomu 19. a 20. století, klade důraz na samostatný pohybový projev tanečníků a využívané principy staví do opozice vůči klasickým baletním choreografiím.² Tanec totiž do této doby vždy vyjadřoval a zobrazoval dramatický příběh dle ideálu, který pro taneční umění formuloval v době klasicismu Jean Georges Noverre (1727-1810)³ ve svém díle *Lettres sur la danse et sur les ballets* (Listy o tanci a baletu, 1759). Jeho *ballet d'action*, scénický výrazový tanec, se stal spojením pohybu, hudby, výpravy a kostýmů, propojil několik druhů umění, což se v klasickém baletu uplatňuje dodnes. Žádal, aby se balet řídil podobnými zákony jako drama a tragédie.

¹ To je ukotveno i ve vládním dokumentu Státní kulturní politika České republiky 2009-2014: „Nemateriální kulturní dědictví (např. lidová hudba, divadlo, **tanec**, obřady, tradiční řemeslné postupy) je podstatnou součástí národního kulturního pokladu a jedním ze základů kulturní identity občanů a místních společenství...“, s.25. (zvýraznila E. N.).

² Viz. Pavlovský, Petr. Základní pojmy divadla. Teatrologický slovník, Praha: Libri, 2004.

³ **Jean Georges Noverre**, velký taneční reformátor 18. století. Dílo Listy o tanci a baletu je koncipováno jako 15 dopisů neznámému adresátovi, ve kterých Noverre vyjadřuje své estetické a reformátorské myšlenky o baletu. Od roku 1760-1766 působí jako baletní mistr ve Stuttgartu, kde uvádí své dějové balety, př. Médea a Jason (1763). Dále působí ve Vídni (1767-1774), Miláně (1774-1776), nakonec získává funkci baletního mistra v pařížské Opeře. Poslední místem působení je Londýn (1780). V roce 1807 uveřejnil další teoretické dílo: *Les Lettres sur les Artes imitateurs en général et sur la Danse en particulier* (Listy o napodobujícím uměních všeobecně a zvláště o tanci). Zde zaznamenal své názory na soudobý balet.

„Poněvadž balet je představení, musí mít všechny části dramatu. Každý námět baletu musí mít svou expozici, zápletku a rozuzlení. Každý balet, jenž mi neumožní jasně a bez nesnází pochopit děj, jehož zápletku nemohu rozpoznat bez programu v ruce, jenž mi neposkytne expozici, zápletku, rozuzlení, není podle mých představ než pouhé taneční divertissement, víceméně dobře provedené, které mne dojde jen prostředně, protože nemá žádný charakter a je zbaveno všeho výrazu.“⁴

Noverre a jeho následovníci tak položili základ nové baletní technice, na kterou navázaly všechny světové taneční školy. Právě proti této formě klasického baletu, se na počátku 20. století vymezují modernisté, propagující čisté pohybové formy. Prvními kritiky jsou američtí tanečníci v zastoupení Isadora Duncan (1877-1927), Loie Fuller (1862-1928), na ně navazují Ruth St. Denis (1879-1968), Ted Shawn (1891-1972), Martha Graham (1884-1991) Doris Humphrey (1895-1958) a řada dalších. V Evropě se modernistické tendence projevují u tvůrců jako Rudolf Laban (1879-1950), Kurt Jooss (1901-1979), Mary Wigman (1886-1973), Harald Kreutzberg (1902-1968), Rosalind Lindner (1905-1995) atd. Všichni tito tvůrci pokládají základy moderního tance, jenž v 60. letech společně s postmoderními tendencemi umožní vznik tzv. *contemporary dance*.

Dnes se celosvětově hovoří o vzestupu tance jako uměleckého druhu. Tanec zejména vyhovuje požadavku srozumitelnosti, neboť používá univerzálního jazyka, jímž je pohyb a gesta vyjadřující emoce. Taneční choreografie nemusejí být vázány na konkrétní místa, ale jsou přenosné. Tanec je schopen předkládat subjektivní emoce tanečníka, zároveň však může znázorňovat obecná společenská témata. Je to umění okamžiku, tanec nejde zcela zapsat a uchopit, je nutné jej sledovat a prožívat v dané chvíli. Tanec se také stal významným druhem umění, jenž dokáže beze slov odkrývat a reflektovat hůře komunikovatelná témata (např. homosexualita, gender, tělesnost, nahota atd.). Zároveň se stal uměním, které v sobě skvěle dokáže kombinovat prvky jednotlivých uměleckých oborů – výtvarné umění, hudba, architektura a scénografie, móda, divadlo, světelný design, práce s novými médii atd. – s myšlenkovými proudy doby. Taneční umění reflektuje teorie o

⁴ Noverre, Jean Georges. Listy o tanci a baletu. Praha, 1945. In Kröschlová. Výrazový tanec. Praha: Orbis, 1964, s. 23.

tělesnosti a prostoru, stává se nástrojem sociálního divadla, koresponduje se sociologickými studii o mužských a ženských rolích, taneční teorie mají návaznost na ekologii, zdravý životní styl, filosofii, antropologii, psychologii, medicínu, módu atd.

Ještě než začneme na současný tanec nahlížet pohledem kulturních manažerů, je nutné si tento pojem blíže definovat. V širším slova smyslu totiž současný tanec zahrnuje veškeré moderní, soudobé taneční styly a techniky od moderního baletu až po *hip hop* a *break dance*. My se však v této práci budeme zajímat o současný tanec v užším slova smyslu. Současný tanec je z tohoto pohledu chápán spíše jako soubor postupů a metod, jako styl, který se objevuje až v druhé polovině 20. století, čerpající prvky z moderního a postmoderního scénického tance. Není možné jej definovat jako konkrétní taneční techniku, ale spíše jako systém využívající různé techniky a pohybové styly, které se snaží propojovat na základě určité společné filosofie a zásad, jež se během vývoje tance ve 20. století konstituovaly. Současný tanec, tzv. *contemporary dance*, navazuje na změny, které se v tanečním oboru odehrály již na počátku 20. století. Jak už bylo zmíněno výše, tato doba bývá spojována s taneční revolucí započatou v Americe první generací modernistů, jež se v tomto období distancují od tradice klasického baletu a zakládá nový taneční proud, který se v rámci vývoje vyvine v svébytný umělecký taneční žánr.⁵

Současný tanec jako uměleckých obor se v posledních letech zaměřuje převážně na zkoumání choreografického procesu, někdy mu dokonce dává přednost před samotným rozvojem taneční techniky. Pravdou je, že v moderním výrazovém tanci bylo představeno tolik různých přístupů k pohybovým technikám, že se současný tanec již tolik nesnaží představit nějakou novou pohybovou techniku, ale zaměřuje se více na proces tvorby choreografií, práci choreografa s tanečnický a hledání nových možností tvůrčího procesu. Na tomto základě se snaží rozvíjet filosofii pohybu vycházející z různých studií lidského těla, zaměřuje se na vztah mezi tělem a myslí, na vztah těla a prostoru.

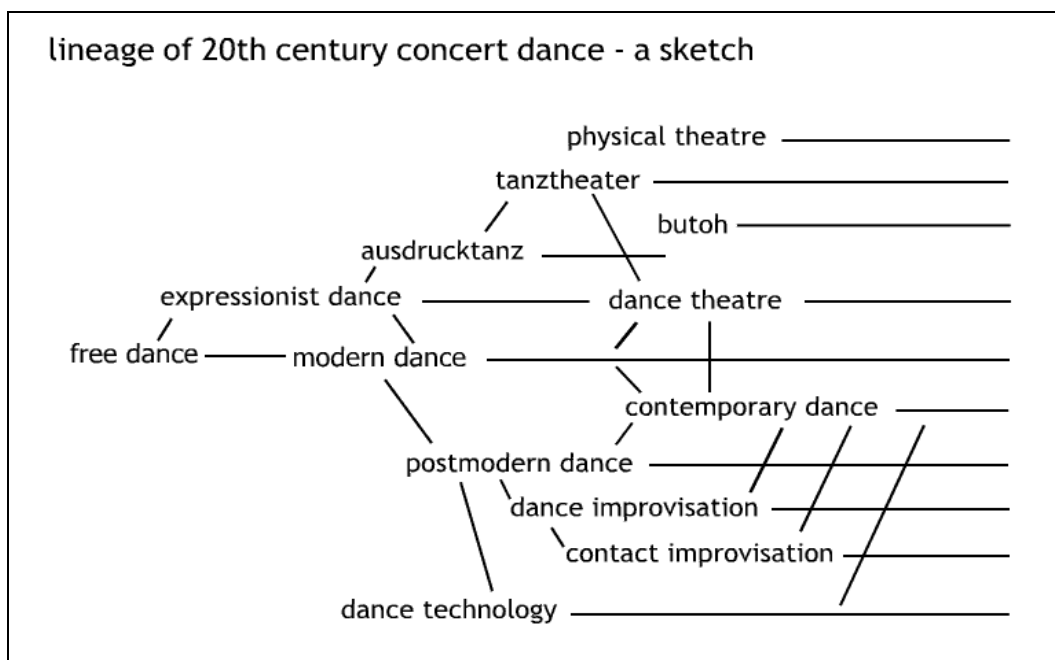
⁵ Viz. Nina, Vangeli, Havlíčková, Šárka (ed.). Program na podporu současného tance, pohybového divadla a interdisciplinárních umění. Vize Tance, 2009, s. 39. Dostupné z: www.vizetance.cz (cit. dne 26. 2. 2009).

Termín současný tance se ustálil i v České republice jako synonymum pro specifický druh tanečního umění. O tom, že se tento pojem stal charakteristikou určitého stylu svědčí i fakt, že nejmladší generace tanečníků začíná pojem *contemporary dance* považovat za nedostačující pro charakteristiku jejich tvorby, neboť pro ně vyznačuje již příliš ustálenou taneční podobu využívající typické pohyby a variace, a proto se snaží hledat nové možnosti tanečního procesu nezávisle na těchto zaběhnutých konvencích. Obecně o tomto směřování začínají hovořit jako o novém tanci, tzv. *new dance*, který zřejmě postupem doby opustí zaběhnuté pohybové postupy současného tance a bude prezentovat nové tvůrčí principy.

1.1 Taneční moderna a postmoderna jako zdroj současného tance

Vývoj scénického tance, který dospěl až k linii *contemporary dance* dobře zachycuje následující nákres, jenž naznačuje vzájemné vazby a vlivy jednotlivých tanečních žánrů, jak se vyvíjely v průběhu 20. století. V současných choreografiích se tyto žánry někdy objevují ve vzájemné interakci, neboť všechny vycházejí ze stejného základu *modern dance* (moderního tance), z něhož postupně vznikly jednotlivé taneční techniky – Labanova analýza pohybu, technika Marthy Graham, Hortonova technika, Limonova technika, kontaktní improvizace, *kyneziologie*, *floorwork*, atd. – a celá řada tanečních žánrů např. expresionistický *ausdrucktanze* a *tanztheater*, *jazz dance* atd. Současný tanec a postmoderna na ně navazují. S příchodem postmoderny se však rozdílily mezi jednotlivými styly, technikami a žánry spíše transformují v jeden taneční proud. Vzniká nová vlna *contemporary dance*, která využívá veškeré pohybové, prostorové, výtvarné, hudební i scénické složky tance v různých proměnách. Jednotlivé taneční techniky se vzájemně začínají kombinovat.⁶

⁶ Základní přehled jednotlivých technik možno nalézt pod heslem *Contemporary dance* na: http://en.wikipedia.org/wiki/Contemporary_dance a pod heslem *Modern dance* na: http://en.wikipedia.org/wiki/Modern_dance, nebo na: www.libtanec.com.



obr. a. Graf zobrazující jednotlivé žánry moderního tance ve 20. století.⁷

Při zrodu všech těchto tendencí však stál tanec, který na počátku 20. století začíná reagovat na neaktuálnost klasické baletní techniky. Tanečníci kritizují akademický tanec, který již není schopen řádně komunikovat s diváky, opouštějí baletní podobu a snaží se nacházet nové formy pohybu a projevu tanečníků. Balet vycházející z dlouholeté tradice, založený na symetrických a jasně vymezených pohybech, je nazírán pouze jako samoučelná virtuózní technika, jejíž pohyby ztratily obsahovou hloubku. Balet je modernisty chápán jako přehlídka velkých gest, krásných kostýmů a scénických výprav, která však postrádá jakékoliv hlubší sdělení a možnost individuálního vyjádření se tanečníků. Tuto prázdnou podobu baletu má vystřídat tanec, jenž bude upřednostňovat individualitu a osobnost tanečníka, bude využívat přirozených pohybů, kterými bude moci tanečník sdělovat své vlastní emoce a duševní pochody.

Z nákresu jsou patrné linie jednotlivých divadelních tanečních žánrů. Na hlavní linii moderního tance (*modern dance*) navazuje významná odnož tanečního divadla (*dance theatre*) objevujícího se již od 30. let v Evropě, převážně v Německu, sem patří expresionistický tanec – *ausdrucktanz* a

⁷ Zdroj: http://en.wikipedia.org/wiki/20th_century_concert_dance. Jednotlivé termíny přeloženy dále v textu.

tanztheater. Druhou linií navazující na moderní tanec je postmoderna (*postmoderne dance*), která již v sobě kombinuje různé principy např. improvizace (*dance improvisation*), kontaktní práci s tělem (*contact improvisation*), tanec využívající nové technologie a tanec pro kameru (*dance technology*). Linie soudobého tance (*contemporary dance*) se nachází mezi těmito dvěma hlavní proudy. Čerpá a navazuje na všechny výše zmíněné styly a tendence. Stává se svobodným prostorem, který se nebrání žádným vlivům, přesto jej můžeme nějak charakterizovat a vymezit. V nákrese jsou zmíněny i samostatně se vyvíjející formy fyzického divadla (*physical theatre*) nebo tance *butoh*⁸, které však současné taneční tendence silně ovlivňují.

1.1.1 Historický vývoj

Kořeny současného tance sahají již ke konci 19. století, kdy se začínají objevovat nové pohybové systémy. Francouzský pedagog a teoretik scénického pohybu Francois Delsarte⁹ (1811-1871) se stává jednou z prvních osobností, které nastiňují nové představy o vzniku moderního tance. Přesto, že Delsarte sám nebyl tanečník a jeho teorie se primárně nevztahovaly na taneční umění, jeho výzkum v oblasti hereckého výrazu a estetiky měl značný vliv i na tanec. Delsarte se věnoval nonverbální komunikaci jevištních umělců a vytvořil systém přirozených expresivních gest, dramatického pohybového výrazu, vycházejícího z kritiky dobového projevu operních a činoherních herců.

„Jeho pedagogická metoda usilovala o harmonizaci psychických prožitků a jejich fyzické (pohybové, gestické) manifestace při hereckém ztělesnění. Při jejím koncipování vycházel z obsáhlého pozorování 'přirozených', každodenních fyzických reakcí na psychické podněty, sledování způsobu, jak lidé spontánně projevují své emoce fyzicky.“¹⁰

⁸ Butoh je původem japonská taneční technika. Je v ní kladen velký důraz na tanečnickou osobnost. Tanečník v ní pracuje s vnitřními představami a emocemi. Butoh v sobě nezahrnuje žádnou formu jako klasický balet nebo moderní tanec. Je to spíše unikátní taneční projev vycházející z vnitřních pohybů.

⁹ **Francois Delsarte** byl francouzský zpěvák, sbormistr, především ale uznávaný pedagog a estetik. Ve 30. letech 19. století započal své výzkumy v oblasti (hereckého) výrazu a estetiky. Stal se kritikem dobové koncepce hereckého projevu v opeře a činohře. Vyčítal ji nevěrohodnost a malou psychickou hodnotu. Po celý svůj život působil jako učitel herectví, zpěvu, vedl přednášky o řečnictví, hudbě, malířství a vedl kurzy aplikované estetiky.

¹⁰ Gremlivocá, Dorota. Delsarte, Dalcroze, Duncanová – ohlasy v českém prostředí. Pam Pam, 2006, ročník 2, s.14.

Sám své texty nepublikoval, o rozšíření metody se postarali jeho žáci.¹¹ Na systém však narazili i taneční umělci, kteří z něj začali vycházet při vzniku prvních modernistických technik. Delsartova gesta osvobozená od stylizace korespondovala s tanečními principy modernistů. Přesto, že v Evropě se delsartismus tolik nerozšířil, v Americe na něj navazují téměř všechny vůdčí osobnosti *modern dance*.

V Čechách nalezneme o delsartismu jen málo zmínek. První významný český taneční teoretik a estetik Emanuel Siblík¹² (1886-1941) se o Delsartovi zmiňuje v knize *Tanec, projev života a umění* (1917), Eliška Bláhová¹³ (1884-1966) pak v knize *Pohyb, rytmus, výraz* (1940).

Druhý významný teoretický systém vytvořil švýcarský hudebník a pedagog Emile Jaques Dalcroze¹⁴ (1865-1950), který studoval vazbu pohybu a hudebního rytmu v rámci své pedagogické práce. Vytvořil systém cvičení *eurythmie*, který přebrala celá řada modernistických tanečníků do svého tréninku a od 60. let se objevuje i v avantgardním experimentálním divadle, na které navazuje fyzické divadlo. Na rozdíl od delsartismu se Dalcrozova hudebně-pohybová metoda, nazývaná rytmická gymnastika, více prosazuje v Evropě než v USA. V roce 1910 zakládá Dalcroze školu v Hellerau u Drážďan, kde po válce implementují rytmickou gymnastiku do tanečního tréninku dalcrozovy studentky Rosalina Chladek (1905-1995) a Jarmila Kröschlová (1893-1983). V Čechách je Dalcrozova metoda mnohem známější než delsartismus. Dalcroze Prahu osobně několikrát navštívil.¹⁵

¹¹ Písemnosti uveřejnil Edgard S. Werner v New Yorku v roce 1904 jako *Readings and Recitations*.

¹² **Emanuel Siblík** byl taneční a výtvarný kritik, estetik, publicista a pedagog. Sám studoval estetiku u Otakara Hostinského. Celý svůj život usiloval o propagaci a rozvoj české kultury. Vytvořil velmi rozsáhlé teoretické literární dílo o tanci.

¹³ **Eliška Bláhová** získala hudební i taneční vzdělání (u Dalcroze). Stala se taneční učitelkou. V roce 1921 založila školu rytmiky na dívčí akademii při brněnské škole Vesna.

¹⁴ **Emil Jaques Dalcroze**, švýcarský hudebník a pedagog. V roce 1910 zakládá školu v Hellerau u Drážďan. Studenti zde byli vyučováni v oboru rytmické gymnastiky, improvizace a plastiky, hudební teorii, tance a anatomie, v pohybovém tréninku a divadle. Jeho metoda rytmické gymnastiky a eurythmie ovlivnila umělecké tendence první poloviny 20. století v oblasti tělovýchovy, tance, hudby a fyzické terapie. V oblasti tance ovlivnil velkou řadu choreografů a tanečníků. Své poznatky uveřejnil v několika publikacích, např. *Méthode Jaques-Dalcroze* (1906), *La rythmique* (1907), *Le rythme, la musique et l'éducation* (1919) atd.

¹⁵ V českém prostředí našla metoda Jaques-Dalcroze velkou odezvu, a to jak ve svém hudebně pedagogickém zaměření (v podobě tzv. rytmiky), tak jako inspirační zdroj pro taneční umění. Podněty rytmické gymnastiky kombinovali a syntetizovali domácí tvůrci s dalšími vlivy a

V roce 1912 vzniká v Praze česko-německý *Spolek Jaques-Dalcroze* rozvíjející využití rytmické gymnastiky jako pedagogické metody. Absolventi Dalcrozovy školy zapojili jeho principy do sokolského cvičení, metoda se vyučovala i na pražských soukromých školách.¹⁶

Společně se vznikem těchto nových teoretických systémů v první polovině 20. století dochází i k řadě významných historických a společenských změn, jež zasahují do všech uměleckých oborů. Taneční umění se na základě těchto změn ustaluje jako forma svobodného uměleckého projevu. Myšlenkově je tanec vázán na dobové kulturní a společenské klima, proto k největšímu přerodu tanečního umění dochází nejprve v USA a až poté v Evropě, která je považována za kolébku klasického baletu. V rámci společnosti se mění nazírání na to, co vše se dá považovat za umění, mění se i míra toho, co je v umění přijatelné a únosné dle společenských konvencí. Proto když Isadora Duncan¹⁷ (1877-1927) začíná tancovat bosá s rozpuštěnými vlasy, oblečená do antického kostýmu, hlásá svobodu těla i ducha a volnost tanečního umění, stává se průkopnicí nově vznikajícího výrazového tance i módně-sociálních konvencí. Požadavek harmonie těla, přirozených pohybů, návrat k přírodě staví vůči normativní baletní technice.

„Hledat v přírodě nejkrásnější formy a nalézat pohyb, který vyjadřuje duši těchto forem, toť tanečnicko umění.“¹⁸

osobitě je přetvářeli. Jaques-Dalcroze představil svoji metodu v Praze na několika přednáškách (7. 3. 1911 v Rudolfinu, pak v letech 1912, 1914, 1934 a 1936 v rámci Mezinárodního kongresu pro hudební výchovu).

¹⁶ Ve škole v Hellerau studoval Antonín Očenášek a Karel Pospíšil, vůdčí osobnosti Sokola, jejichž prostřednictvím působil vliv Dalcrozeovy metody intenzivně na vývoj sokolských cvičení (zejména dětských a ženských, společně s podněty stylu Isadory Duncan). Předními představitelkami dalcrozeovského stylu v českém prostředí byly absolventky školy v Hellerau Anna Dubská, Marie Volková, Němka Margarethe Kallab, Eliška Bláhová. Směrem k více tanečnímu pojetí rozvíjely metodu rytmické gymnastiky např. Jarmila Kröschlová, Míra Holzbachová, Němky Bertl Sommer-Kallmann a především Gret Eppinger, pedagožka rytmické gymnastiky na německé Hudební akademii v Praze.

¹⁷ **Isadora Duncan** se narodila v San Franciscu. V New Yorku studovala balet a pohybový systém Delsarta. V roce 1899 odjíždí z Ameriky do Londýna. Se svými vystoupeními cestuje po Evropě. V roce 1905 otevřela svoji první školu v Berlíně-Grünwaldu. Postupně se pobočky rozšířily po celé Evropě. Své teoretické myšlenky po sobě zanechala v řadě esejů: *The Dance* (1909). Pod názvem *The Art of the Dance* (1928) publikoval a uspořádal její statě Sheldon Cheney. O jejím životě a tanečním umění vzniklo velké množství knih.

¹⁸ Duncan, Isadora. Tanec. Praha: Družstvo Dílo přátel umění a knihy, 1947, s. 18.

Byla to právě Isadora Duncan, která opustila Spojené státy americké a vydala se hlásat svoji filosofii i do Evropy, kde nachází velkou řadu následovníků. Kolem roku 1920 dochází k velkému nárůstu tanečních škol po vzoru Isadory Duncan, ve kterých se vyučuje „nový tanec“, zaměřený na individualitu umělců, dobovou potřebu rituálu a víry, exprese a emotivnosti. Revoluce započatá Duncanovou a ostatními modernisty odstartovala zrod nových moderních technik. Mění se držení těla tanečníků, pracuje se s dechem, kontrakcemi a uvolněním, experimentuje se s gravitací a pády, což má za následek vznik floorwork technik v pozdější době. Pracuje se také s improvizací a kontaktním tancem, zcela se mění estetická stránka. Po boku Isadory Duncan první generaci amerických modernistů zastupují tanečníci jako např. Ruth St. Denis (1879-1968), Ted Shawn (1891-1972), Martha Graham (1884-1991) a Doris Humphrey (1895-1958), kteří vytváří vlastní pohybové techniky.¹⁹

V Evropě jsou postupně přejímány jednotlivé styly a techniky amerických tanečníků. V roce 1927 noviny zveřejňují jedny z prvních tanečních kritik autorů Waltera Terryho a Edwina Dandyho. Tanec se postupně dostává do škol a univerzit. Evropský moderní tanec se více orientuje na obecné výtvarné a divadelní tendence, jež mají značný vliv na vývoj tanečního umění. Nové proudy výtvarného umění vznikající v první polovině 20. století pronikají do tanečního umění již v roce 1915, kdy ve spolupráci s *Ballets Russes* nahrazují ruské výtvarníky Pablo Picasso (1881-1973), André Matisse (1869-1954) nebo Juan Gris (1887-1927). Fauvismus, kubismus, konstruktivismus, dadaismus a surrealismus odvrací pozornost umělců k novým formám. I taneční umělci se bouří a reagují na univerzální styl secese, řada tanečníků rozvíjí expresionistický tanec, zpracovává obecná sociální témata a pokládá tak základy angažovaného tance.

Hlavním centrem moderního evropského tance se stává Německo. Evropa vycházející z baletní tradice zachovává dvě hlavní linie. Jedna se snaží obrodit klasický balet, znovu objevit obsahovou dramatičnost a kvalitu pohybů i

¹⁹ Viz. Kröschlová, Jarmila. Výrazový tanec. Praha: Orbis, 1964., Petišková, Ladislava, Vangeli, Nina. Čítanka světové choreografie 20. století. Praha: Konzervatoř Duncan Centre, 2005., Markovičová, Olga. Dejiny tanca a baletu. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1981.

hudebních doprovodů baletních děl. Řadu významných choreografií v tomto stylu vytváří Oskar Schlemmer²⁰ (1888-1943) v umělecké škole Bauhaus.

„Proč balet? Říká se přece, že je mrtvý nebo na umření. Protože i když doba největšího rozkvětu baletního umění sice dávno skončila, i když je starý dvorský balet mrtev, naprosto změněné předpoklady, jak je obsahuje naše doba, docela dobře umožňují věřit v obnovu této zvláštní umělecké formy... Protože v němém jevištním tanci, této nezávazné múze, která nic neříká a všechno jen naznačuje, tkvějí výrazové a formální možnosti, jež opera a činohra v takové čistotě nemá, a protože divadelní tanec, původní forma opery a činohry, je v důsledku své svobodné nevázanosti předurčen k tomu, aby se stále znovu stával zárodkem a východiskem pro všeobecnou obrodu divadla.“²¹

Druhá linie si zakládá na vzniku vlastních systémů. Tanec hledá vztah s literaturou, výtvarným uměním, hudbou a divadlem. Nejsilněji se tyto tendence promítají do německého expresionistického tance. Jsou objevovány nové pohyby a jejich zvláštnosti, jsou odhalovány neznámé pohledy, jež mají šokovat, odhalovat aktuální problémy a zasahovat do psychiky člověka. Základy pokládá již Rudolf Laban²² (1878-1958), následován svým žákem Kurtem Joosse (1901-1979) nebo Mary Wigman (1886-1973). Laban se stejně jako Duncan vrací k antickým námětům. Pracuje s velkými soubory. Muži a ženy tancují bosí, málo odění. Právě Laban pokládá základy tanečního expresionismu – tzv. *Ausdruckstanz*.²³

Taneční divadlo v této době reaguje i na nové tendence projevující se v rámci divadelního umění. Důležité podněty pro nový přístup zejména

²⁰ **Oskar Schlemmer**, německý scénograf, choreograf a malíř se narodil ve Stuttgartu. Od 20. let působil jako profesor na umělecké škole Bauhaus. Zaměřuje se na práci s divadelním prostorem, který má být postaven na míru lidskému tělu. V roce 1925 vydává knihu *Divadlo a abstrakce*, v níž předkládá vizi člověka vyjádřenou slovníkem divadelní scény. V rámci Bauhausu prezentuje několik vlastních tanečních choreografií.

²¹ Oskar Schlemmer: *Reálná (?) utopie*. Praha: Arbor Vitae, 2000, s. 76-77.

²² **Rudolf Laban** pocházel z maďarské rodiny, narodil se však v Bratislavě. V mládí se zajímal o umění. Již v roce 1910 založil svoji první školu Tanz-Ton-Wort v Mnichově. Zkoumal vztahy tance, tónu a slova. Významně se podílel na zkoumání možností tanečního zápisu. Vytvořil systém tzv. kinetografie (labanotation). Ve své teorii aplikoval matematické metody analýzy na základní pohybové projevy lidského těla. Důležitý se pro něj stal vztah tanečnicka k prostoru. Vydal několik publikací např. *Die Welt des Tanzers* (1920), *Choreographer* (1926). Po smrti Labana vzniklo velké množství center, rozvíjejících jeho odkaz př. Laban Contemporary Dance v Londýně atd.

²³ Viz. Kröschlová, Jarmila. *Výrazový tanec*. Praha: Orbis, 1964., Petišková, Ladislava, Vangeli, Nina. *Čítanka světové choreografie 20. století*. Praha: Konzervatoř Duncan Centre, 2005., Markovičová, Olga. *Dejiny tance a baletu*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1981.

v oblasti moderního jevištního výtvarnictví přinesl divadelní teoretik Adolphe Appia (1862-1928).²⁴ Na začátku 20. století spolupracuje s Emilem Jaquesem Dalcrozem na přípravě programu a festivalu školy v Hellerau. Dalcrozova metoda *eurythmie* ho inspirovala. Rytmus považuje Adolphe Appia za sjednocující prvek divadla. Podle něj se rytmus udržovaný v textu stává klíčem ke gestům a pohybům na jevišti. Velmi významnou složkou bylo pro Appii světlo. Začal ho tvořivě využívat, neboť se domníval, že světlo všechny prvky na jevišti dokáže stmelit. Důraz kladl i na spojení hudby a akce, těla a ducha.²⁵

Pro taneční a divadelní umění byla významná koncepce Edwarda Henryho Gordona Craiga (1872-1966).²⁶ Edward Craig působil na počátku 20. století nejprve jako herec, později jako jevištní výtvarník i režisér. S tanečnicí Isadorou Duncan, se kterou měl partnerský vztah, dokonce absolvoval její turné po Evropě. Jeho vazby na taneční umění jsou však mnohem silnější. Edward Craig je autorem koncepce moderního divadla zaměřující se na roli režiséra, který má tvořit a pracovat se základními prostředky, jimiž jsou slovo, zvuk, světlo, prostor a pohyb. Důraz však klade i na samotnou postavu herce, rozvíjí tzv. teorii nadloutky (*Übermarionette*).²⁷

„Craigovskou nadloutku si lze představit jako tanečníka (jakože hereckou představu Craigovi spíše naplňoval tanečník než činoherec) s dovednostmi gymnasty a atleta, jehož tvář by byla zahalena obličejovou maskou (a další by měl pohotově za pasem). Němý - po vzoru původních maškar - projev těchto tanečníků by byl provázen zpěvem, respektive deklamací pěvců a recitátorů skrytých za 'screens', pokud by vůbec slova - mluveného či zpívaného - bylo zapotřebí. Jinou podobu takového

²⁴ **Adolphe Appia**, švýcarský divadelní teoretik, scénograf a výtvarník. Významně ho ovlivnilo dílo Richarda Wagnera, jehož myšlenky rozvíjel. V roce 1895 vydává v Paříži studii *La Mise en Scène du Drame Wagnerien* (Režie wagnerovského dramatu) a v roce 1921 *L'Oeuvre d'art vivant* (Živé umění). V roce 1899 v Mnichově pak vydává významné dílo *Die Musik und die Inszenierung* (Hudba a inscenace).

²⁵ Viz. Brockett, Oscar G. Dějiny divadla. Praha: Lidové noviny, 2008, s. 543-544.

²⁶ **E.H.G. Craig**, britský režisér, herec, scénograf a divadelní teoretik. Své myšlenky shrnul v díle *The Art of the Theatre* (Umění divadla, 1905) nebo *The Theatre Advancing* (Divadlo v pohybu, 1919).

²⁷ „The marionette appears to me to be the last echo of some noble and beautiful art of past civilization. But as with all art which has passed into fat or vulgar hands, the puppet has become a reproach. All puppets are now but low comedians[...]. And who knows whether the puppet shall not once again become the faithful medium for the beautiful thoughts of the artist[...]. To that end we must study to remake these images – no longer content with puppet, we must create an über-marionette. The über-marionette will not complete with life – rather will it go beyond it. Its ideal will not be the flesh and blood but rather the body in trance – it will aim to clothe itself with a death-like beauty while exhaling a living spirit.“ In Craig, E.G. *On The Art of The Theatre*. London: Heinemann, 1965, s. 82,84.

rozdvojení naplňuje ještě craigovštější představa anonymizovaného tanečníka, viditelně, na asijský způsob, manipulujícího loutkou (panákem), respektive jakousi celotělovou maskou, s níž chvíli fyzicky splývá, jako se srostlou s vlastním tělem, aby se od ní vzápětí zase oddělil.“²⁸

Edwarda Craiga taneční, loutkové a hudební divadlo velmi ovlivňovalo, a tato vazba byla oboustranná. Craigovými loutkami se např. inspiroval ve 20. letech Oskar Schlemmer při tvorbě *Triadického baletu* v umělecké škole Bauhaus. Významnou složkou divadla pro Edwarda Craiga byly také kulisy. Vytvořením pohyblivých panelů, tzv. *screens*, se zapsal do dějin moderní scénografie. Napojení na další taneční tendence se v jeho tvorbě projevilo v roce 1918, kdy zakládá experimentální Švýcarské divadlo marionet (1918-1935), ve kterém se pracuje i s Labanovou teorií výrazového tance.²⁹

Objevení rituálních tanců z Bali a divadelní reforma Antonina Artauda³⁰ (1896-1946), považovaného za předchůdce avantgardního pohybového divadla, taktéž zasahuje i tvůrce taneční. Právě na základě zkušenosti s tanečníky z Bali v roce 1931 formuje svoji teorii divadla, publikovanou ve spise *Divadlo a jeho dvojenec (Le Théâtre et son double)*.

„První představení divadla z Bali, které se opírá o tanec, zpěv, pantomimu, hudbu a má pramálo z psychologického divadla, jak mu rozumíme zde v Evropě, vrací divadlo na jeho vlastní půdu autonomní a ryzí tvorby pod zorným úhlem halucinace a strachu[...]Drama se nerozvíjí mezi city, ale duševními stavy zjednodušenými a zredukovanými na gesta – na schémata.“³¹

„Naše divadlo, které nikdy nemělo ponětí o této metafyzice gest, nikdy nedokázalo použít hudby k tak bezprostředním dramatickým účelům, k tak konkrétním záměrům, naše čistě verbální divadlo, jež neví nic o tom, co divadlo dělá divadlem, to znamená o tom, co na jevišti visí ve vzduchu, co se vzduchem měří a obklopuje, co má v prostoru hustotu: pohyby, tvary, barvy, vibrace, postoje, výkřiky – toto naše divadlo by si mohlo u divadla

²⁸ Lukeš, Milan. Craig s odstupem let. 2001. Dostupné z: <http://www.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=1372> (cit. dne 5. 4. 2009).

²⁹ Viz. Lukeš, Milan. Craig s odstupem let. 2001. Dostupné z: <http://www.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=1372> (cit. dne 5. 4. 2009), Brockett, Oscar G. Dějiny divadla. Praha: Lidové noviny, 2008, s. 543-544.

³⁰ **Antonin Artaud**, francouzský herec, režisér, básník a divadelní teoretik. Dle jeho představ mělo „divadlo krutosti“ mít schopnost vrátit evropskému divadlu kontakt se současným životem, mělo se vymanit ze starých konvencí a pomocí gesta, pohybu a rytmu mělo přimět diváka k vnitřní aktivizaci jeho potlačeného podvědomí a k objektivní sebereflexi. Usiloval o totální, fyzické odevzdání v umění.

³¹ Artaud, Antonin. Divadlo a jeho dvojenec. Praha: Herrmann a synové, 1994, s. 59.

z Bali brát lekce z duchovnosti v tom, co není měřitelné a co spočívá v sugestivní moci ducha.“³²

Fyzičnost balijského divadla dovedla Antonina Artauda k jeho koncepci divadla krutosti, v níž klade důraz na gesta a nonverbální jazyk, teorii o pohybu do nitra, jež hercům napomáhá k vyjádření emocí. I zde bychom mohli najít určitou vazbu na divadlo taneční, které v obměnách využívá tyto herecké principy dodnes (např. skupina *Ultima Vez* a divadlo krutosti, taneční divadlo Piny Bausch se svými vypjatými gesty atd.).

„Artaud někdy o své představě divadla hovoří jako o 'divadle krutosti', poněvadž musí publikum donutit k sebekonfrontaci, aby dosáhlo svých cílů. Krutost, kterou obhajoval, není tedy primárně fyzická, ale morální či psychologická.“³³

Antonin Artaud sám o koncepci divadla krutosti hovoří jako o možnosti, jak rehabilitovat stav současného divadla. Ve svém díle *Divadlo a jeho dvojenec* píše:

„Každé jednání je krutost. Právě na základě této představy extrémního a až do konce dovedeného činu je nutno obnovit divadlo. Protože Divadlo krutosti si uvědomuje, že dav myslí především svými smysly a že je absurdní obracet se, jako se to děje v běžném psychologickém divadle, v první řadě na jeho rozum...Chceme z divadla vytvořit skutečnost, v níž by bylo možno věřit a která v srdci a smyslech zanechá stejné konkrétní uštknutí, jaké zůstává po každém opravdovém pocitu...Odtud ona výzva ke krutosti a hrůze, ale z širšího hlediska, jehož rozsah přezkoumá naši celkovou životaschopnost a staví nás tvář v tvář všem našim možnostem.“³⁴

Taneční divadlo dodnes přejímá nové prvky a tendence divadelního umění i ostatních uměleckých druhů. Nejvíce se toto překrývání žánrů projevuje v tzv. *cross-over* představeních. Reformní myšlenky divadelních tvůrců do značné míry ovlivnily vývoj tanečního umění v první polovině 20. století.

Historické události však od 30. let přerušují evropský taneční vývoj. Řada tvůrců emigruje před nacismem právě do USA či jiných států. Proto i druhá vlna tanečních reforem započíná koncem 30. let v New Yorku. Do druhé

³² Artaud, Antonin. *Divadlo a jeho dvojenec*. Praha: Herrmann a synové, 1994, s. 62-63.

³³ Brockett, Oscar G. *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny, 2008, s. 588.

³⁴ Artaud, Antonin. *Divadlo a jeho dvojenec*. Praha: Herrmann a synové, 1994, s. 96-97.

generace tanečních modernistů patří slavná jména jako Merce Cunningham (1919), José Limón (1908-1972), Trisha Brown (1936), Steve Paxton (1939), v Evropě Maurice Béjart (1927-2007).³⁵

V 50. a převážně 60. letech se postupně o slovo hlásí postmoderní tendence. Taneční techniky jsou již nedostačující. Tanečníci začínají více experimentovat s tělem, prostorem, hudebním doprovodem i ostatními složkami choreografií. Nastupuje významná generace mladých tanečníků jako Twyla Tharp (1941), William Forsythe (1949), Pina Baush (1940), Mats Ek (1945), Jiří Kylián (1947), Loyd Newson (asi 1957), Anne Teresa de Keersmaecker (1960), jejichž tvorba je dodnes na repertoáru velkých světových scén a tanečních festivalů.

I v této době je tanec do značné míry ovlivňován vznikem nových uměleckých, převážně výtvarných či divadelních, stylů. Pro rozšiřující se žánr tanečního divadla má význam dílo polského herce a režiséra Jerzy Grotowského³⁶ (1933-1999), jenž v 60. letech položil základy fyzického divadla, které se projevuje jako jeden z velice vlivných proudů současného tance v 70. a 80. letech. I Grotowski v práci se svými herci využíval pohybové principy Delsarta a Dalcroze.

„Zprvu, když jsme se - pod vlivem Delsarta – zabývali tzv. plastickými cvičeními, hledali jsme, jak rozlišit reakce vycházející od nás k druhým a reakce přicházející k nám od druhých [...] Nakonec, při užití různých dobře známých systémů plastických cvičení (Delsartových, Dalcrozových a dalších), jsme začali krok za krokem objevovat tzv. plastická cvičení jako coniunctio oppositorum v pohybech těla; můžeme jim říkat forma.“³⁷

Grotowského chudé, holé divadlo oproštěné od nadbytečných kulis a rekvizit si zakládá čistě na vztahu herce a diváka. K vyjadřování se herec využívá tělesné a akustické výrazové prostředky, stejně jako fyzické taneční

³⁵ Viz. Kröschlová, Jarmila. Výrazový tanec. Praha: Orbis, 1964., Petišková, Ladislava, Vangeli, Nina. Čítanka světové choreografie 20. století. Praha: Konzervatoř Duncan Centre, 2005.

³⁶ Jerzy Grotowsky, polský režisér, teoretik a pedagog. V roce 1953 založil divadlo 13 řad (od roku 1965 název Divadlo Laboratorium). Jako pedagog působil nejen v Polsku, ale i v západní Evropě a USA. Základem jeho divadelních experimentů bylo tzv. chudé divadlo. Od 80. let realizoval řadu uzavřených skupinových experimentů s prostorem, rytmem, tělem a hlasem. Jejich cílem bylo nalézt elementární součást rituálního aktu, který nazývá performance.

³⁷ Grotowski, Jerzy. Cvičení. 1979. In Pilátová, Jana (ed.). Jerzy Grotowski a Teatr laboratorium - texty. Praha: Pražské kulturní středisko, 1990, s. 114.

divadlo vycházející čistě z možností tanečnickova těla. Své myšlenky Grotowski zpracoval ve sbírce esejů *K chudému divadlu (Towards a Poor Theatre)* z roku 1968.³⁸

„...Co je divadlo a jeho podstata? V čem nemůže být nahrazeno ani ohroženo filmem a televizí? Nakonec jsem dospěl k dvěma závazným myšlenkám: nejdříve k myšlence 'chudého divadla', potom k tomu chápat divadlo jako akt transgrese[...] Protože jsme chtěli přesně vymezit divadelní fakt, vyloučili jsme postupně z inscenace všechno, co by jím mohlo být; odpustili jsme si líčení, světelné efekty, kostýmy a dekorace, akustické pozadí a konečně i scénu. Empiricky jsme si ověřili, že divadlo zbavené všech ozdůbek nepřestává existovat. Naopak přestává existovat, když poruší přímý vztah mezi hercem a divákem, když zmizí jejich přímý, živý a hmatatelný styk.“³⁹

Postmoderní tvorba se obrací nejen k divadelnímu umění, ale i ke spolupráci tance s hudebními a výtvarnými umělci. Např. Merce Cunningham dlouhodobě pracuje s hudebníkem Johnem Cagem (1912) a výtvarnými umělci Robertem Rauschenbergem (1925), Andy Warholem (1928-1987), Marcelem Duchampem (1887-1968) i Jacksonem Pollockem (1912-1956).

Obecně jsou postmodernistická řešení tanečních choreografií ještě extrémnější než u modernistů. Choreografové a tanečníci začínají svými díly publikum překvapovat, šokovat, hledají nové možnosti komunikace a výrazovosti, hlouběji se zaměřují na teorie o těle, tělesnosti a pohybu v prostoru. S postmodernistickým tancem přichází nová vlna zkoumání choreografického procesu a vůbec tance samotného. Umělci si kladou otázku, co všechno vlastně může být pokládáno za tanec a kdo je schopen být tanečníkem. Již v moderním tanci mizí vzorová představa baletky s vypracovaným tělem a skvělou technikou. Uniformita baletních tanečnic je vystřídána pestrostí tanečníků různého věku, technické zručnosti, výjimkou nejsou ani představení s netanečnickými či postiženými lidmi. Postmoderní choreografický proces, který v sobě kombinuje různé styly a procesy, přejímá obecné myšlenkové postupy typické pro postmodernistické umění ve vazbě na post-strukturalismus, dekonstruktivismus, hyperrealitu, využití ironie atd. Od

³⁸ Brockett, Oscar G. Dějiny divadla. Praha: Lidové noviny, 2008, s. 688.

³⁹ Grotowski, Jerzy. K chudému divadlu. 1965. In Pilátová, Jana (ed.). Jerzy Grotowski a Teatr laboratorium - texty. Praha: Pražské kulturní středisko, 1990, s. 35.

60. let se prosazuje důraz na jednoduchost kostýmů i pohybového projevu. Pohyb není již tak sofistikovaný jako v akademickém tanci a moderně, naopak je přirozený, někdy až syrový, neuhlazený, zachází do extrémů. I taneční umění přejímá obecné poznatky postmodernismu, nejen pluralismus a spojováním různých technik, stylových a žánrových postupů, ale i tvrzení, že euroamerická kultura, se dlouho orientovala pouze na své vnitřní základy vycházející z anticko-křesťanské tradice a nebyla schopna rovnocenně přistupovat i k jiným alternativním kulturám. Do tance tak intenzivně pronikají prvky africké, orientální i jihoamerické, velký vliv na řadu tanečních tvůrců má např. japonské divadlo *nó*, *butoh*, indické *kathakali* atd.⁴⁰

Zároveň se v tanečním umění vlivem společenských událostí stále více projevuje vazba na sociální problémy a společenská témata. Do 20. století téměř neexistuje choreografka ženského pohlaví, řeč těla na jevišti spojená s jeho nahotou se stává výpovědí a emancipací mnoha homosexuálních tanečníků. Výrazový tanec je využíván i k vyjádření se ke společenským a politickým otázkám. Tělo je již zcela obnažené a někteří choreografové jdou ještě dál, než jen k odhalení nahého těla, potu a fyzické náročnosti. Belgický choreograf Jan Fabre (1958) ukazuje i tělo krvácející, tanečnice v choreografii kanadské tvůrkyně Marie Chouinard (1955) močí nebo masturbují na jevišti. Neustále se posouvají hranice možností a únosnosti.⁴¹

V druhé polovině 20. století se uvolňuje také napětí mezi tancem a baletem. Tanečníci zjišťují, že se obě formy mohou vzájemně obohacovat, proto v rámci baletního vývoje můžeme hovořit také o vzniku tzv. *modern ballet* nebo *contemporary ballet (neoclassical ballet)*. Počátky této spolupráce obou žánrů můžeme najít již u George Balanchina (1904-1983), Twyly Tharp (1941), Williama Forsytha (1949), Matse Eka (1945), Jiřího Kyliána (1945) a dalších.⁴²

Od 80. let se tedy současný tanec po boku klasického a moderního baletu stává uznávaným stylem a součástí kultury většiny zemí světa. V divadlech se

⁴⁰ Viz. Finkelstein, Richard. Some Characteristics of the Postmodern in Dance. 2004. Dostupné z: <http://www.artslynx.org/dance/postmodern.htm> (cit. dne 13. 3. 2009).

⁴¹ Viz. Vangeli, Nina. Dvacáté století. Století renesance těla a tance. In Petišková, Ladislava, Vangeli, Nina. Čítanka světové choreografie 20. století. Praha: Konzervatoř Duncan Centre, 2005, s. 11-24.

⁴² Základní informace o neoklasickém (moderním) baletě dostupné na: http://en.wikipedia.org/wiki/Contemporary_ballet (cit. dne 13. 3. 2009).

objevuje na repertoáru některých národních divadel či nezávislých scén. Stává se z něj:

„Aktuální taneční proud, v němž vznikají nová směrodatná 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 (diskursu) na straně druhé.“⁴³

1.2 Pojem současný tanec v kontextu divadelní/taneční terminologie

Taneční umění disponuje celou řadou pojmů charakterizujících jednotlivé styly, žánry a tendence. V současnosti však přibývají k základní taneční terminologii i pojmy z jiných druhů umění a vznikají nové termíny popisující moderní trendy a přístupy k tvorbě. Je proto nutné si základní i novější taneční pojmy ve vazbě na současný tanec blíže definovat, abychom mohli lépe porozumět, co vše se pod tímto termínem může skrývat.

Nedramatický, čistý scénický tanec, se rozvíjel od přelomu 19. a 20. století ve třech hlavních liniích. První ve vazbě na hudební doprovod (např. Duncan, Balanchin), druhý inspirovaný abstraktním uměním (Schlemmer), třetí jako nezávislý absolutní tanec (Laban, Wigman, Cunningham). Abstraktní tanec kladl důraz na nové způsoby pohybového provedení. Taneční choreografie bez děje, kdy tělo komunikuje s diváky na základě tvaru a charakteru pohybu. Významným propagátorem abstraktního tance byl Oskar Schlemmer, který ho využíval ve svých dílech prezentovaných v Bauhausu⁴⁴. Těla tanečníků se pohybovala v geometrických formách inspirovaných abstraktním výtvarným uměním.⁴⁵

Druhý pojem, tzv. absolutní tanec, je poprvé použit v souvislosti s vystoupením Rudolfa Labana a Mary Wigman s dadaistickými umělci ve Švýcarsku v době první světové války. Absolutní tanec nemá vazbu na hudbu, výtvarnou složku ani na narativní obsah díla. Jedná se o provedení čistého

⁴³ Nina, Vangeli, Havlíčková, Šárka (ed.). Program na podporu současného tance, pohybového divadla a interdisciplinárních umění. Vize Tance, 2009, s. 39. Dostupné z: www.vizetance.cz (cit. dne 26. 2. 2009).

⁴⁴ Například známé dílo *Triadisches Ballett* (Triadický balet, 1922) na hudbu Paula Hindemitha.

⁴⁵ Viz. Pavlovský, Petr (red.). Základní pojmy divadla: teatrologický slovník. Praha: Libri, 2004, s. 267.

tance vycházejícího ze systému, ve kterém se lidské tělo pohybuje pouze ve vztahu k prostoru. Tyto tendence se neprojevovaly jen v Evropě. V Rusku například čistý absolutní tanec využívají futuristé, vytvářející mechanické tance inspirované konstruktivistickými principy. Po druhé světové válce se silně projevuje druhá vlna čistého tance v USA, kde se stává hlavním představitelem Merce Cunningham, ovlivněn aleatorickou hudbou Johna Cage. Své choreografie vytváří na principu náhody a neurčitosti. Tanec pro něj může být komponován jakýmkoliv postupem, může vycházet z různých druhů pohybů a zaměřovat se na jakékoliv části těla. Hudba může být použita náhodně stejně tak jako výprava představení. Čistý tanec pro Cunninghama není závislý ani na prostoru. Známé jsou Cunninghamovy choreografie založené na principu náhody – hodem kostky. Tyto postmodernistické choreografie mají často podobný charakter jako díla hudebních minimalistických tvůrců. Zaměřují se pouze na formální stránku pohybu bez využití nadbytečných pomůcek (např. Yvonne Reiner, Steve Paxton, Trisha Brown, Twyla Tharp).⁴⁶

Oproti tendenci absolutního tance se ve 20. letech staví *tanztheater* (*dance theatre*), žánr moderního tanečního divadla spojovaný v počátcích s tvorbou Kurta Joosse. Na mezinárodním tanečním kongresu v Magdeburku a Essenu v letech 1927 a 1928 se Jooss staví vůči absolutnímu tanečnímu divadlu. Vytváří své choreografie se zjednodušeným dějem, využívá střihu a zkratek k tomu, aby pohybem a gesty vyjádřil konkrétní příběhy. Přebírá prvky činohry a baletu. Joossovo taneční divadlo již od počátku odkazuje ke společenským problémům.⁴⁷ V 70. letech se pak v Německu utváří skupina *Neues Deutsches Tanztheater* (Nové německé taneční divadlo), které přebírá koncepci Kurta Joosse ve spojení s odkazem Antonina Artauda. Soudobé taneční divadlo navazuje na expresionistický meziválečný tanec. Mezi významné tvůrce tanečního divadla patří žákyně Kurta Joosse Pina Bausch (1940) nebo Johanna

⁴⁶ Tamtéž.

⁴⁷ Jednou z nejznámějších choreografií Kurta Joosse je *Der Grüne Tisch* (Zelený stůl), na hudbu Fritze Cohena, se kterou zvítězil v roce 1932 v choreografické soutěži v Paříži se svým souborem Folkwang Tanzbühne. Choreografie zobrazuje hrůzy války. Známé jsou scény s pantomimickými prvky, kde tanečníci zobrazují byrokraty u stolu s maskami na tvářích, nebo slavný tanec smrti- kostlivce.

Kresnik (1939) a řada dalších tvůrců. Dnešní taneční divadlo v sobě slučuje tanec, všední pohyby a prvky činohry.⁴⁸

Fyzické divadlo, tzv. *physical theatre*, je jedním z nejvlivnějších stylů tanečního a pohybového divadla současnosti. Tento styl se formoval v 70. a 80. letech minulého století. Tanečníci v něm využívají riskantní pohyb, partnerskou (dotykovou) spolupráci a velké fyzické nasazení. Hlavním prvkem se stává tělo tanečníka, práce s tělesností, jež promlouvá k divákům. Nejvýznamnější taneční skupinou prezentující fyzické divadlo ve svých choreografiích je britská *DV8 Physical Theatre*, pod vedením Loyda Newsona (asi 1957).

„Se vznikem tohoto souboru plasticky vystoupil do obecného povědomí pojem 'fyzické divadlo', fakticky přítomný již od laboratorních divadelních experimentů Jerzy Grotowského. Fyzické divadlo je jedna z nejvýraznějších odrůd soudobého tanečního divadla. Znamená taneční divadlo, v němž se klade důraz nejenom na tvar, pohybovou kresbu, skladbu choreografie, ale zejména na emocionální působení živé přítomnosti lidského, často obnaženého těla na jevišti.“⁴⁹

V České republice zastupuje žánr fyzického divadla tvorba skupiny *Farma v jeskyni*.

Od 70. let se rovněž ve spojení s taneční tvorbou začíná užívat pojem tzv. alternativního, později nového divadla, vymezujícího se vůči tradičnímu, kamennému divadlu. Někdy tento pojem nalezneme i v souvislosti se současným tanečním uměním. Přívlastek alternativní se v rámci tanečního umění do značné míry překrývá s termínem experimentální.

„Do oblasti experimentálního divadla patří i pojmenování jako studiové divadlo, alternativní divadlo, divadelní dílna, divadlo-laboratoř, ateliér apod. Jako opozita se užívají pojmenování tradiční, konvenční nebo komerční divadlo.“⁵⁰

⁴⁸ Viz. Pavlovský, Petr (red.). Základní pojmy divadla: teatrologický slovník. Praha: Libri, 2004, s. 268.

⁴⁹ Petišková, Ladislava, Vangeli, Nina. Čítanka světové choreografie 20. století. Praha: Duncan Centre, 2005, s.186.

⁵⁰ Pavlovský, Petr (red.). Základní pojmy divadla: teatrologický slovník, Praha: Libri, 2004, s 18.

Tento pojem však spíše vypovídá o specifickém charakteru vzniku díla. V dnešní době jsou oba termíny velice těžko definovatelné. Jsou používány v řadě různých významů. V oblasti tanečního umění odkazují spíše k nezávislosti taneční scény, stojící mimo hlavní proud.

„V úzu češtiny se pojmenování alternativní divadlo užívá většinou s ohledem na kritéria druhová a žánrová pro takové divadelní umění, jež popírá a substituuje tradiční prostředky, techniky a konvence divadelní výpovědi. (Především se zde myslí divadlo z různých hledisek neběžné, netradiční a menšinové, např. nonverbální, pohybové, předmětné apod.)“⁵¹

V souvislosti s tancem můžeme tedy pojem alternativní divadlo spíše chápat jako charakteristiku nezávislého, netradičního, experimentálního divadla, provozovaného v ekonomicky skromných podmínkách, někdy také provokujícího, s vazbou na osobní realizaci – amatérské, poloprofesionální, autorské, improvizované, atd.

„Od 70. let minulého století se mladé divadlo opakovaně vymezuje proti tradičnímu, “kamennému”. Terminologie tohoto postoje se však mění; po avantgardním divadle, “třetí vlně”, “off off”, “druhé divadelní reformě”, experimentálním, laboratorním a alternativním divadle se nyní mluví prostě o “novém divadle”. Z velké části je nové divadlo totožné s divadlem nonverbálním, které zase nahradilo starou pantomimu.“⁵²

V souvislosti s novými tendencemi a divadelními experimenty 2. poloviny 20. století se často uvádí vazba na taneční *performance*, pro niž je více charakteristické využití nedivadelních prostor. Performance je většinou chápána jako jednorázová akce, odehrávající se v konkrétním čase a na určitém místě. Je považována za specifický způsob prezentace, ve kterém je kladen důraz na kontakt tvůrce a diváka. Na rozdíl od akčního umění však není od diváka vyžadována přímá reakce. V tanci jsou s rozvojem těchto forem uváděny netradiční *site-specific* projekty, odehrávající se ve veřejných nedivadelních prostorách, architektonicky zajímavých budovách či krajině. Vznik *site-specific* je úzce propojen s oblastí performativního umění *land-artu*,

⁵¹ Tamtéž.

⁵² Nina, Vangeli, Havlíčková, Šárka (ed.). Program na podporu současného tance, pohybového divadla a interdisciplinárních umění. Vize Tance, 2009, s. 40. Dostupné z: www.vizetance.cz (cit. dne 26. 2. 2009).

environmental artu či *body-artu*, ve kterém se projevuje sám umělec, jeho tělo a prostředí, v němž tvoří. *Body art*, chápán jako práce umělce s tělem, je pak úzce navázán na již zmiňovaný pojem tanečního fyzického divadla.⁵³

Zajímavou divadelní formou, která je poslední dobou na vzestupu a do jisté míry ovlivňuje některé současné tanečníky je tzv. *nouveau cirque*, nový cirkus, který transformoval tradiční cirkusové prvky do nového druhu divadelního umění. Největší rozvoj zaznamenal tento styl ve Francii, kde vzniká velké množství skupin s dokonale propracovanou technikou jako např. *Cirque Ici*, *Collectif AOC*, k významným, spíše komerčním, představitelům patří kanadský soubor *Cirque du Soleil*. Švýcarská taneční skupina *Öff Öff* přejímá tyto prvky do svých choreografií, v nichž tanečníci tančí zavěšení ve vzduchu, připoutaní ke stěnám domů či jiných absurdních prostorech a situacích. Nový cirkus bývá řazen mezi avantgardní nové divadlo a je založen na specificky vyhraněném stylu. Představení mají konkrétní téma a koncepci, světelný design a originální hudbu, propojuje v sobě prvky tance, cirkusu, hudby, divadla a akrobacie. Jednotlivá čísla mají přesnou choreografickou koncepci, takže hranice mezi akrobacií a tancem se ztrácí a představení působí kompaktně.⁵⁴

Videodance nesmí být ve výčtu terminologie současného tanečního umění opomenut. Taneční *videoart* rozvíjí na počátku 70. let již Merce Cunningham a po něm řada následovníků. V současné době patří mezi nejvýznamnější tvůrce tance pro kameru Loyd Newson a *DV8*, Pina Bausch, Rosmary Butcher a řada dalších. Choreografie určené pro kameru pracují s tanečním pohybem odlišně, nabízejí divákům zcela jiný pohled na pohybující se těla tanečníků, avšak staly se nedílnou součástí tanečního umění.

Současný tanec stejně tak jako ostatní umělecké druhy je nucen reagovat na aktuální trendy a proměny v rámci společnosti a její kultury. Přejímá nové prostředky ostatních druhů umění, což má za následek vznik interdisciplinárních projektů, tzv. *cross-over*. V těchto choreografiích tanec využívá jednotlivé prvky z výtvarného, hudebního či divadelního umění. Pohyb tanečníků se v *cross-over* žánru slučuje s novými objevy z oblasti

⁵³ Tamtéž.

⁵⁴ Viz. Petišková, Ladislava, Vangeli, Nina. Čítanka světové choreografie 20. století. Praha: Duncan Centre, 2005., Návrátová, Zuzana. Daidalos v ulicích Bernu. Taneční zóna, jaro 2006., Cihlár, Ondřej. Cirque Ici - tajemství současného cirkusu. Taneční zóna, 2007, 11/3.

vizuálních i zvukových umění v rámci multimediálních performance, v nichž tanec vstupuje do interakce s novými médii a technologiemi. Multimediální taneční představení jsou v dnešní době velice populární. Významnou současnou českou choreografkou tanečních multimediálních představení je Petra Haurová⁵⁵.

Na základě existence těchto přesahů vzniká celá řada pojmů souvisejících s novými trendy současného tance a pohybového divadla, které se někdy vzájemně překrývají a poukazují na různorodost principů, s nimiž současný tanec pracuje. Zároveň jsou však důkazem toho, jak těžké je nalézt správné terminologické termíny pro taneční umění, které by jasně a přesně definovaly prostor současného tance.

⁵⁵ **Petra Hauerová** vystudovala Konzervatoř Duncan Centre. V posledních letech tvoří multimediální představení. V roce 2004 získala Cenu Sazky za multimediální dílo Noční můra. V roce 2003 založila společně s Jirkou Málkem, Vladimírem 518 a Davidem Vrbíkem skupinu TOW, využívající ve svých představeních tělo, pohyb, zvuk, laser, technologie atd.

2. Současný tanec v České republice

Z hlediska vývoje nezávislého soudobého tance v České republice je situace jasně vymezena rokem 1989. Po tomto roce začínají soubory opět navazovat na amatérské a poloamatérské taneční aktivity, neboť v době komunismu profesionální současný tanec v kulturní nabídce prakticky neexistoval.⁵⁶

Nový směr scénického tance se u nás vyvíjel již od počátku 20. století. První tanečnice výrazové tance jako Anna Dubská a Marie Voková prošly školou Jaquese Dalcroze v Hellerau. Stály u zrodu nových škol a zakládaly taneční skupiny. Ty byly většinou amatérské a tanečnice svoji uměleckou činnost provozovaly společně s jiným zaměstnáním. Tanečnice a choreografky jako např. Anka Čekanová, Mira Holzbachová, Jarmila Jeřábková, Jarmila Kröschlová se v počátcích potýkaly s podobnými problémy jako dnešní tvůrci.

„Taneční skupiny bojovaly o zájem veřejnosti – ten se však probouzel a rostl jen pomalu[...]. Kritika brala celé toto snažení a nový scénický pohybový výraz vážně. Od dvacátých let sledovala taneční dění zprvu ojediněle, potom čím dále tím šířeji, takže každé představení bylo komentováno v hlavních denících a často i v časopisech... Skupiny pochopitelně bojovaly s finančními obtížemi, přes občasné finanční podpory ministerstva školství. Bylo nutné hradit z vlastních prostředků všechny výdaje spojené s nastudováním a inscenací představení: cvičební sál, korepetitora, klavírního umělce nebo orchestr, divadlo, reklamu, kostýmy a výpravu, byť velmi prostou; to nebyly malé položky, takže není divu, že skupiny přicházely s novým programem nejvýše jednou do roka.“⁵⁷

Postupem času začaly vznikat i organizace propagující nový taneční směr. Vzniká *Společnost přátel tance*, ve druhé polovině 30. let je pod vedením Emanuela Siblíka založen *Svaz Tanec-Rytmika-Gymnastika*. Po druhé světové válce je činnost těchto organizací ještě na chvíli obnovena, dokonce začnou vycházet *Taneční listy* jako první periodikum věnované tanci. V roce 1950 však zaniká *Společnost přátel tance*, o dva roky dříve i Siblíkův svaz. Vývoj tanečního umění je u nás radikálně zastaven. Český výrazový tanec je odsunut

⁵⁶ O problematice scénického tance do roku 1989 vznikla bakalářská práce *Historie scénického tance v Brně*, studentky sdružených uměnovědných studií na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity Anny Juhásové. Práce se zabývá vývojem brněnského neprofesionálního scénického tance od jeho vzniku do roku 1989 v kontextu s českým neprofesionálním scénickým tancem.

⁵⁷ Kröschlová, Jarmila. *Výrazový tanec*. Praha: Orbis, 1964, s. 60.

do pozadí a skrytě je od 50. let do určité míry udržován na tanečních konzervatořích a scénách některých divadel.

Po roce 1989 vznikají opět taneční skupiny jako např. *Studio komorního tance* Evy Blažíčkové, *Křesadlo* Niny Vangeli, *Domino* Lenky Ottové a řada dalších. Zázemí pro tanečníky a soubory však bylo velice špatné. Řada skupin, jež fungovaly již před rokem 1989, se rozpadla, první vystudovaní tanečníci po otevření hranic často odcházejí do zahraničí. Pro současný tanec nejsou v počátcích k dispozici žádné prostory, neexistuje institucionální zajištění tohoto uměleckého oboru. V 90. letech se tanec v podstatě dostává do podobné situace jako na počátku 20. století.⁵⁸

2.1 Institucionální zázemí – taneční vzdělávání a festivaly

K tomu, aby mohl tanec proniknout na českou scénu a do povědomí veřejnosti, aby samotní tanečníci byli schopni osvojovat si nové techniky a vzdělávat se v tanečním oboru, bylo zapotřebí vytvořit dobře fungující taneční infrastrukturu – systém škol, tanečních institucí a festivalů. V první polovině 90. let se otevřely taneční obory na uměleckých školách. *Hudební akademie múzických umění* v Praze zakládá obory taneční věda, taneční choreografie a pedagogika, *Janáčkova akademie múzických umění* v Brně otvírá magisterský obor taneční pedagogika. V roce 1992 je otevřena *Konzervatoř Duncan centrum*⁵⁹ jako první a doposud jediná taneční konzervatoř zaměřující se na současný tanec. Právě zde se v 90. letech nachází na studiích velká část generace dnešních tvůrců a dodnes tato konzervatoř produkuje velké množství absolventů, kteří se uplatňují na české i zahraniční profesionální taneční scéně. Pod vedením ředitelky *Duncan centra* Evy Blažíčkové se od roku 1999 uděluje *Cena Jarmily Jeřábkové*.⁶⁰ Tato cena je určena pouze pro tvůrce současného

⁵⁸ Viz. Kröschlová, Jarmila. Výrazový tanec. Praha: Orbis, 1964., Návratová, Jana, Vašek, Roman. Situace tanečního umění v České republice po roce 1989. Dostupné z: <http://www.institutumeni.cz/res/data/000058.doc> (cit. dne 26. 2. 2009).

⁵⁹ Konzervatoř Duncan Centre je taneční škola inspirovaná filozofií Isadory Duncan. Vychovává taneční tvůrce a choreografy. Sídlí v Praze, na ulici Botanická 43. Ředitelkou je Eva Blažíčková.

⁶⁰ Cena Jarmily Jeřábkové se uděluje od roku 1997. V roce 2007 je organizována společně s festivalem Nové Evropy. Soutěž obsahuje povinnou část, ve které musí taneční tvůrce vytvořit dílo inspirované českou hudbou skladatele z 2. poloviny 20. století. **Jarmila Jeřábková** (1912-1989) byla významná česká tanečnice, choreografka a pedagožka. Informace o Ceně Jarmily Jeřábkové a festivalu na <http://cjj.ecn.cz/>.

tance s omezením do 35 let věku. Některá ocenění neberou v úvahu značnou odlišnost současného tance od baletního umění a tyto kategorie slučují. Při udělování státních divadelních cen - *Cen Thálie*, současný tanec spadá pod kategorii balet a pantomima. Svě o tom ví i řada tanečníků, kterým se podařilo do nominací probojovat, jako např. Heleně Arenbergerové v roce 2007:

„Byla jsem z ní upřímně překvapena [...] O to víc nás pak mrzelo, že se naše jména objevila v časopise k Tháliím pod titulem 'baletní nominace'. Nepochopila jsem, proč tam nedali neutrálnější název – například 'taneční nominace'.“⁶¹

Velmi významným krokem v rámci osvěty a prezentace současného tance bylo zakládání tanečních festivalů. V roce 1989 vzniká nejvýznamnější český festival současného tance *Tanec Praha*⁶², v roce 1994 *Festival progresivních osobností evropského tanečního divadla* (dnešní *Konfrontace*).⁶³ Rozšířily se i festivaly divadelní, prezentující taneční díla. Sem patří festival *4+4 dny v pohybu*⁶⁴ zaměřený na inovativní projekty využívající nové technologie a netradiční divadelní prostory, nebo festival *Malá inventura*⁶⁵ zaměřený na fyzické, taneční, vizuální, interaktivní, nonverbální, experimentální a *cross-over* divadlo. Tento festival kromě jednotlivých tvůrců prezentuje i síť divadelních producentů a jednotlivých prostor v Praze, které se snaží podporovat novátorskou tvorbu mladých umělců. Významný je i festival *Pro Art*⁶⁶, pořádaný stejnojmenným sdružením, zaměřený na tanec, zpěv, herectví a fotografii. Festival však neprezentuje pouze taneční choreografie, ale nabízí i vzdělávací semináře široké veřejnosti. Každoročně probíhá v Praze i v Brně.

⁶¹ Pollertová, Adéla. Váhavá Helena. Taneční zóna, 2008, 12/2, s. 66.

⁶² Festival Tanec Praha pořádá stejnojmenné občanské sdružení založené v roce 2005. Organizaci vede Yvona Kreuzmannová a Marta Lajnerová. Více informací na:

<http://www.tanecpraha.cz/page/show/id/76/mn/54/page/76>

⁶³ Uměleckou ředitelkou festivalu Konfrontace je Lenka Flory, vedoucí skupiny Deja Donne.

⁶⁴ Festival Čtyři dny tvoří - producenti Denisa Václavová a Markéta Černá, produkční a PR manažer Nikola Böhmová a dramaturg Pavel Štorek. Info: <http://www.ctyridny.cz/>.

⁶⁵ Festival založili v roce 2003 lidé kolem divadla ALFREDVEDVOŘE. Od roku 2007 je hlavním pořadatelem festivalu občanské sdružení Nová síť, spolupořadateli a zároveň prezentérskými prostory jsou ALFREDVEVDVOŘE, Archa, Ponec, Roxy/NoD, La Fabrika, Duncan Centre a další. Info: <http://www.malainventura.cz>.

⁶⁶ Festival pořádá stejnojmenné sdružení, jehož ředitelem je tanečník Martin Dvořák, manažerkou tanečnice Alena Pajasová. Sdružení se zaměřuje na celoroční výukovou činnost a pořádání festivalu.

Mimo Prahu je festivalová nabídka velice skromná. V Brně od roku 1999 probíhá *Mezinárodní festival současného tance a pohybového divadla Natříkrát*,⁶⁷ který pořádá stejnojmenné občanské sdružení. To v posledních letech spolupracuje s občanským sdružením *Tanec Praha* a snaží se rozšiřovat nabídku tanečních představení pro brněnské diváky. V Pardubicích jsou to pak *Ostrovky nekľidu*, od roku 2008 nově funguje *Festival soudobé taneční tvorby TANEČ* ve Valašském Meziříčí.

2.2 Institucionální zázemí – taneční organizace

Aby mohl současný tanec v České republice začít fungovat a rozvíjet se, bylo zapotřebí zajistit institucionální podporu v podobě organizací, jež by celý systém zaštiťovaly a podílely se na celkové podpoře a propagaci tanečního umění. V roce 1990 proto vzniká *Taneční sdružení České republiky*, jež se mělo stát reprezentativní organizací a zastřešovat celý český tanec. V konečné fázi se však nakonec zaměřilo převážně na balet. Pro nezávislý tanec proto doposud neexistuje jediná silná veřejná instituce zastřešující tento žánr. Do značné míry tuto mezeru vyplňuje zájmové sdružení *Iniciativa pro kulturu*⁶⁸, které vzniklo v roce 2005 jako zastupitel nezávislého českého umění a reprezentuje tuto sféru v dialogu se státními orgány v oblastech financování a legislativy. V této organizaci po boku ostatních odborníků pracují i zástupci nezávislé taneční scény.

Druhou významnou organizací podporující taneční umění je *Institut umění – Divadelní ústav* fungující od roku 1959. Tato instituce má statut příspěvkové organizace ministerstva kultury a funguje jako informační a vědecké centrum pro oblast divadla (– neboli *performing arts* – opera, balet, scénický tanec, loutkové divadlo atd.). Mimo svoji hlavní činnost Institut spravuje i webový portál *divadlo.cz*, zajišťuje nakladatelskou činnost, podílí se na zahraniční spolupráci pořádáním různých symposií a seminářů. V září 2006 byla

⁶⁷ Organizátory jsou tanečnice Eva Navrátilová, Veronika Kolečkářová, Martina Grulová. Info: www.natrikrat.cz.

⁶⁸ Inicativa pro kulturu byla založena v roce 2005 jako zájmové sdružení, které si klade za cíl především napomoci stanovit jednotné a transparentní podmínky pro vícezdrojové financování na úrovni státní i veřejné správy a napomoci zlepšování legislativních i ekonomických podmínek pro činnosti v oblasti kultury a umění. Ve svých stanovách si zakotvilo otevřenost a rovnost pro všechny druhy umění a jejich zástupce, chtějící se zúčastnit veřejného dialogu.

v *Institutu umění* založena taneční sekce,⁶⁹ která funguje jako informačně-konzultační centrum pro oblast tance, zabývající se především systematickým prohubováním komunikace na profesní taneční scéně a koordinací jednotlivých aktivit. Od roku 1990 zároveň spadá pod *Divadelní ústav* i *Kyliánova nadace*⁷⁰ založená v Haagu tanečníkem a choreografem Jiřím Kyliánem. Hlavním cílem této nadace je seznamování veřejnosti s vývojem tance a propagace tanečního umění. Díky tříletému projektu mezi Českou republikou a Nizozemím mohla být založena v roce 1991 pražská pobočka nadace jako informační a dokumentační středisko pro tanec a balet. Vzniklo tak jediné odborně-vědecké centrum pro tanec v naší republice disponující videotékou se záznamy českých i zahraničních choreografií a specializovanou knihovnou s odbornou taneční literaturou. Mimo jiné se nadace začala zabývat i poradenskou činností v oblasti tanečního umění a celkově tak supluje doposud neexistující samostatnou taneční organizaci s pobočkami po celé republice. Nedávno začalo v Institutu sídlit i sdružení *Vize tance*, které na sebe přebralo odpovědnost jako neformální platforma současného tance. K této organizaci se však ještě vrátíme v samostatné kapitole.

Významným propagátorem tanečního umění je občanské sdružení *Tanec Praha*, které se kromě pořádání největšího českého festivalu, podílí velkou měrou na propagaci a rozvoji tanečního umění u nás. Sdružení vzniklo na podzim roku 1991, hned po schválení nového zákona o sdružování občanů. Nejprve se zaměřovalo pouze na zajištění mezinárodního festivalu, ale ve chvíli, kdy si festival získal své jméno a státní podporu, se sdružení zaměřilo i na vyhledávání jiných možností podpory. Snaha o rozvoj českého tance je vedla k založení přehlídky *Česká taneční platforma*⁷¹, na které se mohou každý rok prezentovat čeští tanečníci se svoji vlastní choreografickou tvorbou. V roce 2009 proběhne již 15. ročník tohoto festivalu současného českého tance.

⁶⁹ Vedoucí taneční sekce Institutu umění je Jana Návratová.

⁷⁰ V současné době vede Kyliánovu nadaci Mgr. Elvíra Němečková. Kromě hlavních aktivit se věnuje Kyliánova nadace spolupráci s NIPOS ARTAMA v oblasti dětského a dospělého scénického tance. Sbírá podklady pro vytvoření databáze českých choreografů, škol, souborů a různých akcí spojených s tancem. Podílí se na organizování seminářů a vzdělávacích programů pro českou taneční veřejnost, zejména ve spolupráci s Divadelním ústavem a s Taneční katedrou pražské AMU.

⁷¹ Česká taneční platforma je organizována sdružením Tanec Praha pod vedením Mgr. Yvony Kreuzmannové.

Účastníci platformy jsou posuzováni mezinárodní porotou.⁷² Nejúspěšnějšímu tvůrci je udělena *Cena Sazky*⁷³ za objev roku spojena s finanční odměnou, určenou pro vznik nového tanečního projektu. Sdružení se dále podílelo i na otevření prvního prostoru určeného výhradně tanečnímu umění – divadla *Ponec*, jehož provozovatelem zůstalo. Významně se členové sdružení zapojují do veřejných diskusí v otázkách legislativních a organizačních změn a podmínek financování nevládních neziskových organizací v oblasti tance.

Souhrnně řečeno, za posledních patnáct let se vytvořila základní infrastruktura organizací, jež se snaží současný tanec v České republice rozvíjet. Do dnešní doby ji však zajišťují pouze organizace nevládního neziskového sektoru, které se snaží suplovat státní instituce.

2.3 Propagace současného tance

V oblasti propagace je současný tanec v České republice uměleckým druhem, který stojí do určité míry na okraji. Významným důsledkem tohoto stavu je špatná informovanost veřejnosti, někdy až neznámost taneční terminologie. Veřejnost nemá možnost se v médiích o současném tanci něco dozvědět. Pokud média o tanci informují, většinou ignorují, že kromě klasického baletu v národních divadlech existuje již silná nezávislá taneční scéna, že současný tanec se stal osobitým tanečním žánrem. Pro každý umělecký obor je reflexe médií a umělecké kritiky nezbytná. V této oblasti se současnému tanci nepodařilo doposud vyplnit trhliny na trhu. Co se týče odborných časopisů, již od třicátých let vycházely *Taneční listy* zaniklé v roce 2003. Jediným odborným časopisem na českém trhu je dnes *Taneční zóna* (dříve *Taneční sezóna*) vycházející od roku 1997.⁷⁴

⁷² Pro rok 2009 tvoří přípravnou porotu Jaroslav Doleček (redaktor Českého rozhlasu), Šárka Havlíčková (Alfred ve dvoře, Vize tance), Jan Kodet (Národní divadlo), Yvona Kreuzmannová (Tanec Praha), Ivanka Kubicová (taneční katedra HAMU, Vize tance), Jana Návratová (Institut umění-Divadelní ústav, Vize tance, Taneční zóna), Nina Vangeli (Vize tance, Taneční zóna). Porota zodpovídá za předvýběr devíti soutěžních choreografií z přihlášených. K nim se přidají další odborníci (tanečníci a choreografové Petra Hauerová a Petr Tyc, přední česká módní návrhářka Denisa Nová, ředitelka Konzervatoře Duncan Centre Eva Blažíčková, taneční mistr Bruce Michelson, kritička Melanie Suchy, kritik Stuart Sweeney a odborníci z oblasti světelného designu Niko van der Klugt a Vincent Longuemare).

⁷³ Cenu Sazky obdrželi: v roce 2002 Petr Tyc, 2003 Kristýna Celbová, 2004 Petra Hauerová, 2005 VerTeDance, 2006 Jaro Viňarský, 2007 Ioana Mona Popovici, 2008 Lenka Bartůňková.

⁷⁴ Viz. Návratová, Jana, Vašek, Roman. Situace současného tance pro roce 1989.

Problém v oblasti odborných periodik je však také personální, protože průměr absolventů oboru taneční věda činí zhruba dva studenty v ročníku, počet recenzentů současného tance je tak minimální. Taneční publicista je u nás nedostatkovým zbožím. Pokud v kulturní rubrice běžných tiskovin nalezneme recenze o tanci, většinou je píše redaktoři neznalí taneční terminologie a oboru samotného. Tanci obecně je v médiích věnováno jen velmi málo prostoru. Rozhlas⁷⁵ a televize se tanci věnují jen okrajově. Snaha o vytvoření televizního magazínu o českém tanci dosud nebyla úspěšná. Prozatím se informace o tanci jen zřídka objevují v pořadu o divadle *Divadlo žije!*, o významných brněnských tanečních událostech občas informuje pořad *Notes*. Je proto velmi nutné navázat dlouhodobější a trvalý dialog mezi taneční komunitou a médii a prezentovat současný tanec tak, jako se to podařilo např. Nině Vangeli⁷⁶, která je jednou z nejvýznamnějších tanečních a divadelních publicistek u nás. Kromě příspěvků do časopisu Taneční zóna, se snaží tanec propagovat a rozvíjet ve všech možných sférách. Prezentuje současný tanec v médiích, podílela se na vzniku programu na podporu tance atd.

Špatná situace je i u odborných publikací. V České republice doposud nevznikla žádná publikace o *modern a contemporary dance*, ani uceleně zpracované dějiny českého či světového tance. Chybí monografie o významných osobnostech světové i české taneční scény. Teprve v posledních letech se podařilo vydat několik málo knih s taneční tematikou. Vyšel sice první *Český taneční slovník*⁷⁷ a slovník *Svět tance a baletu*⁷⁸. Pokud bychom však chtěli v těchto publikacích nalézt informace o aktuálním děním v současném tanci, hledali bychom marně. Významným počinem bylo vydání *Čítanky světové choreografie 20. století*⁷⁹ konzervatoří *Duncan Centre*, která se věnuje nejvýznamnějším tanečníkům a choreografům posledního století. Stejně

⁷⁵ Např. Rozhovor Jany Klusákové s Ninou Vangeli na téma soudobý tanec v pořadu Týden v kultuře, Radiožurnál, 5.10. 2008.

⁷⁶ **Nina Vangeli**, divadelní teoretička, redaktorka časopisu Taneční zóna. Působí jako vyučující oboru dějiny tance a divadla na Konzervatoři Duncan Centre. Stala se jednou z nejvýraznějších propagátorek a teoretiček současného tance v České republice. Je členkou několika organizací podporujících tanec, např. občanské sdružení Víze tance.

⁷⁷ Holeňová, Jana a kol. Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima. Praha: Divadelní ústav, 2001.

⁷⁸ Brodská, Božena, Vašut, Vladimír. Svět tance a baletu. Praha: Akademie múzických umění, 2004.

⁷⁹ Petišková, Ladislava, Vangeli, Nina. Čítanka světové choreografie 20. století. Praha: Duncan Centre, 2005.

špatná je situace s překlady odborných zahraničních publikací. Je však nutné položit si důležitou otázku:

„Chtějí vůbec něco takového Češi vidět? Myslím si, že mladá generace má velký zájem, ale tak trochu postrádá možnosti, jak se to dozvědět. Všichni se tance bojí, nebo na něj koukají svrchu. Udivuje mě, že tu opravdu kromě Niny Vangeli nikdo o současném tanci nepíše, nikdo tímto způsobem neuznává jeho jedinečnost. V západní Evropě je skutečně populárnější než činohra. Moderní tanec je aktuální, téma doby je lidské tělo. Zkoumá ho výtvarné umění [...] Ale u nás stále nevidím mladou generaci kritiků, která by toto dění reflektovala. Mám pocit, že mladá generace píše stejně konzervativně jako ta starší. Mám pocit, že nikoho z nich nezajímá, co se děje za hranicemi.“⁸⁰

2.4 Prostor pro nezávislý tanec

Významným přelomem pro tanec bylo otevření první stálé taneční scény v roce 2001. Divadlo *Ponec* v Praze, které spravuje občanské sdružení *Tanec Praha*, se specializuje na soudobý tanec a taneční divadlo. Disponuje vlastním tanečním sálem pro tvorbu nových inscenací a přípravě k vystoupením. Je však jedinou fungující scénou v celé republice. Možnost prezentovat taneční projekty nabízejí i ostatní pražská divadla, především divadlo *Archa*, které pracuje na principu produkčního domu, poskytujícího umělcům technické i produkční zajištění pro jejich projekty a podporuje vznik vlastních produkcí i hostování domácích a zahraničních tanečních umělců. Prostorem otevřeným prezentaci tance je i umělecká *La Fabrika*, nebo multifunkční audiovizuální prostor *Roxy/Nod*, vzniklý jako experimentální místo pro alternativní divadlo, hudbu, výtvarné projekty, film, audiovizuální projekty a nová média. Divadlo *Alfred ve dvoře*, které bylo vybudováno Ctiborem Turbou pro tvůrce nonverbálního divadla, také nabízí svoji scénu tanci, pohybovému divadlu, klauniádě, grotesce či pantomimě. Prostor pro prezentaci tanečních děl se tedy v dnešní době již najde. Horší situace je s tanečními sály a prostorem na zkoušení. Profesionální tanečník potřebuje pro udržení kondice i k samotné tvorbě pravidelné tréninky. V roce 2007 proto vznikl nový projekt občanského sdružení *Alt@rt*, které se snažilo reagovat na špatnou situaci s chybějícími prostory zkušeben a sálů pro tanečníky. Většina profesionálních tanečních

⁸⁰ Jungová, Kateřina. Rozhovor s paní Táňou Langáškovou, kurátorkou festivalu Konfrontace. *Taneční zóna*, 2003, 7/4, s. 29.

skupin i individuálních tvůrců u nás samozřejmě nemá k dispozici vlastní prostor pro každodenní tréninky. Nedávno vzniklé občanské sdružení *Alt@rt* se proto rozhodlo realizovat projekt nezávislého prostoru *Studio Alt@- Hala 30* v Holešovicích, který od roku 2007 profesionálním tanečníkům nabízí zkušebny, prostor pro tzv. *research projekty* (práce studentů *work in progress* nebo experimentální projekty), prostor pro pořádání seminářů nejen o tanečním umění, ale i v oblasti kulturní politiky, *fundraisingu*, tanečního managementu atd. V budoucnu by mělo studio sloužit i jako produkční prostor, který bude nabízet administrativní zázemí. Autory projektu jsou tanečník Jaro Viňarský, Lucia Kašiarová a Petr Voříšek, kteří se po svých zkušenost z angažmá v zahraničí snaží zkvalitnit podmínky i českým tanečníkům a vyplňovat prázdné mezery v českém tanečním systému.

Ještě horší je situace v regionech. Mimo Prahu neexistuje jediná scéna zaměřená pouze na taneční tvorbu. Tento fakt poukazuje na problematickou situaci, se kterou se současný tanec v regionech potýká. V Brně je možno taneční představení spatřit v *Divadle Reduta*, *Hadivadle* nebo *Bezbariérovém divadle Barka*. V Pardubicích propůjčuje prostory *Divadlo 29*, v Olomouci například *K3*, v Ostravě *Divadlo Loutek*.⁸¹

2.5 Tanec v regionech

Výčet organizací a divadel věnujících se současnému tanci se doposud týkal většinou pražské metropole. Mimo Prahu nalezneme jen velmi málo center či promotérů tanečního umění. Na profesionální úrovni současný tanec v regionech prakticky nefunguje. Všechny regionální taneční soubory existují spíše na bázi amatérské či poloprofesionální. Hranice mezi jednotlivými stupni se velmi těžko určuje, přesto pokud za profesionální soubor budeme považovat skupinu lidí, která vytvoří několik placených projektů ročně, popřípadě prezentuje svoji práci i v zahraničí, je v regionech situace velmi špatná. V České republice doposud neexistuje žádný program na podporu regionálního tanečního umění, jako tomu je např. ve Francii a Velké Británii, kde byl vytvořen model grantového zvýhodnění práce umělců mimo hlavní město,

⁸¹ Viz. informace z webových stránek jednotlivých divadel a sdružení, Mapa nezávislé taneční scény v Praze. In *Taneční zóna*, 2002, 6/1, s. 76.

nebo v Německu, kde vznikl regionální program pro taneční umění (*Tanzplan local*).⁸²

V České republice doposud kvalitně funguje pouze sféra neprofesionálního scénického tance, kterou zajišťuje sdružení *Nipos-Artama*⁸³ s pověřením ministerstva kultury. Organizace zabezpečuje kompletní servis v oblasti neprofesionálního umění, což obnáší pořádání seminářů, kurzů, festivalů a přehlídek, zpracovává odborné zprávy pro státní správu, spolupracuje s jednotlivými institucemi a školami. V oblasti tanečního neprofesionálního umění *Artama* pořádá významnou celostátní přehlídku současného tance *Tanec, Tanec* a podílí se na vydávání časopisu pro neprofesionální scénický tanec *Pam Pam*. Neprofesionální tanec je již dlouhou dobu součástí dotačních programů ministerstva kultury:

*„MK otevřelo počátkem 90. let dotační programy pro neprofesionální umělecké aktivity občanských sdružení. Zůstal zachován unikátní systém postupových přehlídek, sahající např. v amatérském divadle až do období první republiky, který byl udržován péčí amatérů a který se tedy opíral o jejich svobodné rozhodnutí. Systém byl v tomto období zaměřen na čtrnáct oborů: filmová tvorba, **dětský scénický tanec, scénický tanec dospělých, dětský folklorní tanec, dětský parketový tanec, country hudba, umělecký přednes a divadlo poezie, loutkové divadlo, činoherní a hudební divadlo, divadlo dospělých pro děti, netradiční divadlo, venkovské divadlo, dětské divadlo a přednes a školní dětské pěvecké sbory.**“⁸⁴*

Profesionální aktivity v regionech se vyskytují velmi ojediněle. Většinou neexistuje vzájemná spolupráce mezi samotnými regionálními organizacemi, ani s pražskou metropolí. Důkazem jsou i taneční soutěže *Cena Jarmily Jeřábkové* či *Česká taneční platforma*, na kterých se většinou prezentují pouze pražské soubory a tanečníci. Regionální skupiny jsou odkázány na pořádání vlastních lokálních festivalů a přehlídek. Ty prezentují aktuální taneční dění v regionu nebo fungují na mezinárodní úrovni a poskytují divákům jedinou

⁸² Více informací v kapitole o tanečním umění v jednotlivých státech.

⁸³ Sdružení Nipos-Artama vede Mgr. Lenka Lázňovská. Info na: www.nipos-mk.cz/artama.asp.

⁸⁴ Koncepce účinnější podpory umění na léta 2007-2013, květen 2006, s. 18. Dostupná na webových stránkách ministerstva kultury: <http://www.mkcr.cz/scripts/detail.php?id=106> (cit. dne 18. 3. 2009), (zvýraznila E. N.).

možnost, jak navštívit představení zahraničních umělců i mimo Prahu. Těchto regionálních festivalů však ve srovnání s evropskými standardy není mnoho.⁸⁵

Regionální umělci mají samozřejmě stíženou situaci i co se týče prostoru pro tanec. Baletní soubory mají své domovské scény, které současnému tanci v regionech doposud zcela chybí. Stejná je situace i s místem pro trénování. Špatný stav taneční infrastruktury v regionech se samozřejmě projevuje i na zájmu diváků o současný tanec. Diváci v regionech nejsou tak dobře informováni.

Stát doposud špatnou situaci tanečního umění v regionech vůbec neřeší, proto vzniklo v poslední době několik nevládních organizací, které začaly podporovat umělecké aktivity na regionální úrovni. V roce 2004 vznikla organizace *Nová síť*,⁸⁶ občanské sdružení, které zajišťuje produkci jednotlivých divadelních projektů v regionech v oblasti nonverbálního, tanečního a interdisciplinárního žánru. Projekt *Nová síť* spolupracuje na decentralizaci a lepší distribuci scénického umění s různými regionálními organizacemi. Podporuje projekty nezávislé scény a snaží se tak vyrovnat podmínkám, které existují v již zaběhnuté síti příspěvkových organizací, kam spadají regionální kulturní domy, městská repertoárová divadla atd. Ke zlepšení situace v regionech je však nejvíce zapotřebí aktivní politika státu, kterou by se mohlo dosáhnout efektivnějšího zlepšení taneční infrastruktury.

2.6 Možnosti tanečních umělců

Umělci, kteří se věnují současnému tanci, mají omezené možnosti. Neustálý koloběh života tanečního umění je u nás striktně vymezen. Každý rok se pokouší tvůrci oslovit veřejné instituce a žádají o podporu svých projektů. Vlivem nedostatku financí na kulturu, který je prakticky každý rok, vznikají spíše menší projekty, obvyklá jsou taneční sóla, partnerské dvojice či choreografie s menším obsazením. V České republice proto doposud chybí větší taneční soubor, jenž by mohl vytvářet rozsáhlejší projekty a oficiálně reprezentovat českou tvorbu v zahraničí, tak jak to již běžně funguje

⁸⁵ Viz. kapitola Institucionální zázemí – taneční vzdělávání a festivaly.

⁸⁶ Koordinátorkou projektu je Jarmila Pávková. Informace o projektu *Nová síť* na: <http://www.novasit.cz/cs/homepage.php>

v ostatních zemích. Jednotlivé *company* jsou v povědomí diváků spojovány s konkrétními státy jako např. izraelský *Kibbutz Contemporary Dance Theatre* atd. Taneční hvězdy na sebe dokáží strhnout pozornost médií a přispívají k lepší propagaci a rozvoji tanečního umění. Tento trend, jakýsi kult hvězd, se v zahraničí silně projevuje, významní choreografové zde zakládají své vlastní soubory.⁸⁷ V České republice zatím větší hvězdy současného tance chybí.

V současné době má možnost profesionálně pracovat jako taneční umělec v České republice jen velmi málo lidí. Teprve v roce 1996 vznikl první profesionální soubor v oboru současného tance *DOT 504* pod vedením choreografky Lenky Ottové. Soubor čítá kolem šesti členů, v zaměstnaneckém poměru jsou však pouze tři tanečníci.

„Více lidem bych skutečný pracovní poměr nemohla z finančních důvodů nabídnout“, přiznala Lenka Ottová v rozhovoru pro Taneční zónu. „Já jsem sice žádala o čtyřletý grant, ale obdržela jsem dotaci pouze na rok a každý rok musím žádat znovu. Vůbec nevím s jakými penězi mohu na další období počítat.“⁸⁸

Soubor realizuje svoji činnost na základě domácích grantů a výrazně je financován vkladem vlastního kapitálu; Lenka Ottová soubor financuje ze své podnikatelské činnosti. Vedle *DOT 504* se snaží prosazovat české taneční umění i další skupiny, jež prezentují českou republiku i v zahraničí. Každá skupina má v podstatě jiný statut.

Skupina *Nanohach*, tvořena absolventy konzervatoře *Duncan Centre*, realizuje svoji činnost s pomocí domácích grantů, za podpory ministerstva kultury a města Prahy. Tvoří ji zhruba pět stálých členů. Skupina pro sebe nemá k dispozici stálý prostor na přípravu svých projektů a roli produkčního zastává jeden z tanečníků. Výše grantů samozřejmě nedovoluje, aby tanečníci měli tvorbu svých představení jako hlavní výdělečnou činnost. Všichni pracují i v jiných českých či zahraničních skupinách. Přesto se jim podařilo zajistit si celoroční podporu a spolupráci se zahraničními choreografy.

⁸⁷ Např. Merce Cunningham Dance Company, Martha Graham Dance Company, Trisha Brown Dance Company atd.

⁸⁸ Návrátová, Jana. Perný rok s DOT 504. Taneční zóna, 2007, 11/4, s. 57.

Skupina *420people* vznikla nedávno, po návratu českých tanečníků z angažmá v Kyliánově *Nizozemském tanečním divadle*. Nataša Novotná (1977) a Václav Kuneš (1975) spolupracují s vlastním produkčním Ondřejem Kotrčem. Tato skupina realizuje svoji činnost na základě českých i zahraničních grantů. Soubor sice spolupracuje s vlastním producentem, avšak tanečníci ani producent opět nemají svoji činnost jako hlavní zdroj příjmů.

„420people je takové naše dítě, ale živíme se zatím prací v zahraničí. Já pořád hlavně tancem a začínám učit. Co se týká 420people, zatím do něj spíše investujeme, bereme to jako vklad do podniku,“ řekla Nataša v rozhovoru pro Taneční zónu. Ondřej Kotrč dodal: „Podařilo se nám získat grant od ministerstva kultury i od pražského magistrátu. Zároveň jsme získali nějaké peníze od jedné pařížské banky, která tak podpořila hostování francouzského tanečníka Abou Lagraa v našem programu. Musíme ale hledat další zdroje. Rádi bychom výhledově získali víceletý grant a budeme se také pokoušet o evropské granty.“⁸⁹

Někteří tanečníci fungují jako individuální choreografové tvořící pod záštitou občanských sdružení – produkční skupiny. Příkladem takového realizace projektu je tvorba tanečníka Jara Viňarského, nositele Ceny Sazky za objev roku. Po neúspěšných žádostech o granty u ministerstva kultury a města Prahy, založil v roce 2007 občanské sdružení *Alt@rt*, prostřednictvím něhož žádá o granty na nové projekty. Zdrojem jeho příjmů však není tvorba v České republice, ale profesionální činnost v zahraničí.

Samozřejmě se najdou i nezávislí tvůrci a tanečníci, kteří usilují o veřejné finance jako fyzické osoby. Na „volné noze“ funguje celá řada tanečníků. Například Helena Arenbergerová, která pracuje jako externistka v několika souborech najednou.

„Připadá mi, že je dnes velmi málo skupin, které tě plně angažují jako internistu, nejen u nás, ale i v zahraničí, takže být na 'volné noze' se mi zdá v podstatě přirozené, i když teď bych se nebránila tomu na nějaký čas někde zakotvit.“⁹⁰

Veškerá omezení, kam převážně patří absence stálých tanečních center a zkušeben, nedostatek financí a nemožnost se na plný úvazek věnovat

⁸⁹ Vašek, Roman. 420 People Phone Home. Taneční zóna, 2008, 12/1, s. 72.

⁹⁰ Pollertová, Adéla. Váhavá Helena. Taneční zóna, 2008, 12/2, s. 66.

profesionálně práci tanečního umělce se projevuje i na vytvářených choreografiích. Častý je pouze nevelký počet repríz pro menší publikum, neboť neexistuje dobře vedený trh s nezávislými projekty, tak jako tomu je v zahraničí. V Praze je situace o něco lepší než v regionech, neboť je zde několik divadel otevřených tanečním projektům. Zajištění odbytu představení v regionech je mnohem složitější. Navíc peníze z grantů na turné s projektem po českých či zahraničních divadelních scénách většinou chybí.

V rámci tohoto ohraničeného prostoru se současný tanec jen těžko může rozvíjet. Mladí umělci jsou proto nuceni odcházet na angažmá do zahraničí, neboť jim náš uzavřený taneční systém nenabízí možnost uplatnění. Soubory, které se snaží udržet současný tanec na divadelních scénách i za této složité situace, jsou většinou odkázány na jednoroční dotace, u kterých není jisté, že je opět obdrží, a na vzájemnou pomoc a spolupráci jednotlivých organizací.⁹¹

2.6.1 Možnosti tanečníků ve srovnání se zahraničím

Pokud bychom tedy chtěli srovnávat evropské standardy současného tance a možnosti tanečníků s těmi českými, vidíme značné rezervy. Zatímco ve většině evropských zemích si současný tanec již vybudoval pevnější postavení a zavedl dialog se zástupci kulturní politiky jednotlivých států, ten český na to stále ještě čeká. Je zřejmé, že značný podíl na tom má politický vývoj v naší zemi; dvacet let po revoluci se však nedá neustále odvracet a vymlouvat se na přerušenu kontinuitu tanečního vývoje.

Také co se týče statutu tanečníka v České republice ve srovnání se zahraničím, je mnoho co vylepšovat. Česká republika spolu s Portugalskem jsou téměř jediné země, kde doposud neexistuje alespoň základní systém sociálního zabezpečení tanečních umělců. Nedostatečné zajištění tanečníků vede ke snižování zájmu o studium tanečních oborů, a tím je do značné míry ztížena i obměna tanečních generací. Silná generace třicátníků pomalu stárne a mladší generace tanečníků se orientuje více na zahraniční angažmá. Je nutné, abychom právě této generaci vytvořili dobré podmínky pro návrat do České

⁹¹ Viz. Program na podporu současného tance, pohybového divadla a interdisciplinárních umění, dostupný na: www.vizetance.cz (cit. dne 26. 2. 2009) a články o jednotlivých souborech v časopise Taneční zóna, 2008, 12/1, 12/3-4 a 2007, 11/4.

republiky, kde by své zkušenosti ze zahraničních pobytů mohli efektivně zužítovat a podílet se tak na „obrození“ českého současného tance.

Podle sociologické studie Francouze Pierra-Michela Mengera jsou tanečníci nejhůře placenými umělci. V průměru vydělávají o 69,5% méně než je tomu v ostatních uměleckých oborech.⁹² I proto řada českých tanečníků odchází do zahraničí, kde mají vyšší šanci výdělku i sociálního zabezpečení. Sociální sítě, které fungují např. v Belgii, Francii, Španělsku či Nizozemí, se snaží systémem dávek umělcům pomoci překonat období snížené činnosti mezi jednotlivými angažmá. Chrání umělce a zároveň napomáhají k tomu, aby se taneční profese v dané zemi kontinuálně rozvíjela. Jednotlivé systémy vždy vychází z různých statutů umělce: zaměstnanec, *freelancer* (nezávislý), člověk v liberálním zaměstnání atd. Ve Francii je to systém *Intermittence*⁹³, v Belgii systém založený na zisku statutu umělce, v Anglii tanečníci fungují bez sociální sítě jako nezávislý *free-lance* umělci. Blíže se budeme jednotlivým systémům věnovat v kapitole o současném tanci v zahraničních státech.

U nás však většina profesionálních tanečníků pracuje bez naděje na zisk dlouhodobé pracovní smlouvy. Pro nezávislé umělce neexistují téměř žádné možnosti sociální podpory. Jedinou možností je být zaměstnán v nějaké instituci, která se postará z pozice zaměstnavatele alespoň o základní odvody na pojištění. Mnoho českých tanečníků je nuceno se živit vedlejší práci. Nejčastěji se jedná o pedagogickou činnost v podobě vedení tanečních kurzů, řada tanečníků se věnuje různým masážním technikám, neboť mají dobré zkušenosti s anatómií lidského těla.

Velkým problémem je konec taneční kariéry. V žádné zemi dosud nebyl zcela vyřešen důchodový systém pro tanečníky. Taneční kariéra je samozřejmě omezena fyzickými možnostmi tanečníků. Tato oblast je částečně ošetřena pouze u zaměstnanců baletních souborů národních divadel.

2.7 Systém veřejného financování tanečního umění v ČR

Současný systém grantové podpory je založen na principu kooperačního financování různých sektorů na třech základních úrovních – stát, kraj, město.

⁹² Burgot Svítková, Zdenka. Dlouhověkost v taneční profesi. Taneční zóna, 2008, 12/2, s. 35.

⁹³ Zkratka *intermittent* znamená *travailleur salarie intermittent a employeurs multiples* – nepravidelně placený zaměstnanec s mnoha zaměstnavateli.

Státní podpora kultury se výrazně zkvalitnila vznikem dotačního řízení na podporu profesionálního umění z roku 1992. Obecně jsou jednotlivé dotační programy koncipovány oborově a členěny podle jednotlivých typů projektů. Ministerstvo kultury podporuje taneční umění v rámci dotačního programu, který spadá pod odbor umění a knihoven, sekce profesionálního umění – tanec, pohybové a nonverbální divadlo. Výběr grantů ovšem není nijak široký. Buď mohou dle dotačních pravidel žádat fyzické či právnické osoby dotace na konkrétní projekt, nebo grant na celoroční činnost. Podporované aktivity jsou rozděleny do několika hlavních okruhů: festival či přehlídka, nový inscenační projekt, provozování inscenačního projektu, celoroční činnost nezávislého subjektu, pořádání tvůrčí dílny, kursu, konference či semináře a vydávání periodických či neperiodických tanečních publikací.⁹⁴ V rámci obecných grantů mají tanečníci možnost využít umělecké stipendijní programy. Tvůrčí stipendium se uděluje umělcům na dobu šesti měsíců až dvou let a studijní minimálně na jeden měsíc pobytu.⁹⁵

Po reformě veřejné správy, v roce 2002, posílil význam jednotlivých krajů, měst a obcí, které disponují vlastními rozpočty a dotačními programy. Pro řadu regionálních tanečních souborů a festivalů jsou tyto programy významných zdrojem, bez nichž by jednotlivé akce nemohly pořádat.

Obecně se oblast profesionálního umění již dlouhou dobu potýká s nedostatkem finančních prostředků. Na rozdíl od Evropy, ve které veřejné výdaje na kulturu v posledních letech spíše rostly, je situace u nás odlišná. Ve státním rozpočtu tak vždy pro kulturní aktivity⁹⁶ nezbývá dostatek financí a tato oblast je jednou z prvních, kde se provádí škrtů při řešení nepříznivé finanční situace. Často se projevuje disproporce mezi podporováním státních a neziskových subjektů. Nezávislá taneční scéna je tvořena nevládními neziskovými organizacemi. Většina tanečních institucí a souborů má statut občanských sdružení. Nevyvážený státní rozpočet nedovoluje podporovat tyto

⁹⁴ Dotační program pro tanec, pohybové a nonverbální divadlo. Dostupné na stránkách Ministerstva kultury ČR: <http://www.mkcr.cz/scripts/detail.php?id=1371> (cit. dne 5. 4. 2009).

⁹⁵ Program poskytování příspěvků na tvůrčí nebo studijní účely v oblasti profesionálního výtvarného umění, hudby, literatury, divadla a tance. Dostupné na stránkách Ministerstva kultury ČR: <http://www.mkcr.cz/scripts/detail.php?id=2380> (cit. dne 5. 4. 2009).

⁹⁶ Kulturní aktivity v rámci rozpočtu jsou určeny pro nestátní neziskové subjekty a programy podpory českého divadla a stálých profesionálních symfonických a pěveckých sborů.

subjekty dlouhodobě v období delším než dva roky. Ve většině případů mohou organizace žádat pouze o roční granty, tudíž nemají jistotu, že další rok opět dotace obdrží.

Zároveň neexistuje žádný významný mimorozpočtový zdroj financí v podobě nadací či fondů, ze kterých by taneční umění mohlo být podporováno. Princip vícezdrojového financování je sice jedním z principů propagovaných ve vládních dokumentech, praxe je však o něco složitější. Přesto, že existuje Státní fond kultury a řada nadací a nadačních fondů⁹⁷, nestačí na adekvátní podporu v jednotlivých uměleckých odvětvích, proto je pro kulturní instituce nezbytné, aby hledaly zdroje i ze soukromého sektoru v podobě firemního i individuálního dárcovství a sponzoringu, nebo aby se pokusily využívat zdroje z různých zahraničních nadací^{98, 99}.

V roce 2009 byl razantně snížen program *Kulturní aktivity* ve státním rozpočtu. Vzhledem k tomuto omezení a počtu žadatelů o dotace nemohly být projekty podpořeny v požadované výši, dokonce řada dlouhodobě dotovaných projektů zůstala bez grantů. V oblasti tance, pohybového a nonverbálního divadla bylo zařazeno 79 žádostí. Celkový objem požadovaných finančních prostředků činil 42,052.995 Kč. Na dotační řízení však bylo určeno pouze 7,800.000 Kč. Jako prioritní byly v oblasti tance podpořeny festival *Tanec Praha* (2,275 milionů) a festival *Čtyři a čtyři dny v pohybu* (1 milion) s divadelním festivalem *Letní Letná* (325.000). Brněnský taneční festival *Natříkrát* a řada dalších tanečních projektů letos zůstaly bez finanční podpory.¹⁰⁰

2.8 Marketing a management tanečního umění

Již od 80. let se postupně objevují snahy o převzetí amerického modelu podpory kultury, ve kterém je role státu značně omezena a zdroje pocházejí převážně ze soukromé filantropie individuálních dárců a firemních sponzorů. Oslabováním výlučné role státu při podpoře kultury se posiluje její ekonomická

⁹⁷ Př. Linhartova nadace, Nadace Život umělce atd.

⁹⁸ Př. Nadace Open Society Fund, MATRA - program holandského ministerstva zahraničí, Mezinárodní Víšegradský fond atd.

⁹⁹ Viz. Škarabelová, Simona, Neshybová, Jarmila, Rektořík, Jaroslav. *Ekonomie kultury a masmédií*. Brno: Masarykova univerzita, 2007.

¹⁰⁰ Vycházím z výsledků výběrového dotačního řízení pro oblast profesionálního tance, pohybového a nonverbálního divadla 2009. Dostupné na webových stránkách Ministerstva kultury ČR: <http://www.mkcr.cz/scripts/detail.php?id=5676> (cit. dne 10. 4. 2009).

role. Hledají se nové modely financování. Individuální mecenášství se však v Evropě nikdy masově neprojevovalo a mnohem více se prosazuje podpora ze strany velkých korporací. Pro umění a obzvláště pro oblast živého umění je nezbytná role neziskového sektoru.

V návaznosti na tyto přeměny pronikají zásady a principy marketingu a managementu z komerční sféry i do oblasti nezávislého umění. Z návštěvníků kulturních akcí se stávají klienti. Z kulturních institucí se stávají konkurenti na trhu, jejichž hlavním cílem je zajistit dostatek zdrojů pro existenci a řádné fungování. Na prvním místě proto stojí snaha o maximální uspokojení svých klientů.

„Stěžejní rolí státu není garantovat vzrůstající podporu kultury, ale vytvořit podmínky pro optimální fungování a rozvoj různých typů organizací a institucí, jež zajišťují kulturní služby, a stimulovat účast soukromého a neziskového sektoru na produkci a distribuci kulturních hodnot.“¹⁰¹

Tato situaci si vyžaduje pracovníky vzdělané v oblasti kulturního managementu a marketingu, kteří by umožnili kulturním institucím a uměleckým uskupením uspět na trhu a prosadit jejich zájmy. Disciplína tzv. *arts marketingu* se rozvíjí a profesionalizuje v Evropě již od 80. let 20. století. Propojuje produkci umění s ekonomickými a obchodními praktikami a stává se nedílnou součástí dobrého fungování každé kulturní instituce a organizace. *Arts marketing* se zabývá obchodní filosofií a strategickým plánováním organizací, nezbytnými pro uplatnění se na dnešním trhu. Jednotlivé marketingové koncepce se vzájemně odlišují předmětem zájmu při orientaci organizací na trhu. Můžeme rozlišit mezi přístupem orientovaným na produkt, na prodej, na zákazníka nebo na službu.¹⁰² V posledních letech postupně přechází pozornost organizací od orientace na produkt k většímu zaměření na uspokojení zákazníka a k nabídce kvalitních služeb.

I v neziskovém sektoru je marketing jednotlivých organizací důležitou součástí fungování a existence. Obzvláště organizace zaměřené na tanec, jejichž

¹⁰¹ Škarabelová, Simona, Neshybová, Jarmila, Rektořík, Jaroslav. *Ekonomika kultury a masmédií*, Brno: Masarykova univerzita, 2007, s. 155.

¹⁰² Cikánek, Martin: *Naše publikum je středem všeho, co děláme!* Dostupné z: http://www.hisvoice.cz/his_voice/archiv_casopisu/2006/his_voice_6_2006/nase_publicum_je_stredem_v_seho_co_delame (cit. dne 5. 4. 2009).

podpora není na vysoké úrovni, jsou stále častěji nuceny čelit konkurenčnímu boji o zdroje.¹⁰³ Je nutné, aby se také zabývaly otázkami marketingových strategií, zaměřovaly se nejen na oblast propagace a nabídky, ale i na oblast vytváření finančních zdrojů, *fundraisingu*.

„Kulturní instituce (divadlo obzvlášť) se ze své přirozenosti zaměřuje přednostně na kvalitu díla, při zhoršující se situaci (vnitřní ekonomické, konkurenční na trhu apod.) orientuje pozornost i na další faktory – nástroje marketingu (cena, distribuce, propagace). Význam marketingu, jeho metod a přístupů vzrůstá, je-li situace v nich nepříznivá.“¹⁰⁴

Pro taneční představení by mohla být významná mediální multiplikace představení v podobě tištěných, elektronických či digitálních médií a multimédií, která by byla nabízena široké veřejnosti. Je to sice pouze doplňkový prostředek marketingové strategie, který primárně slouží umělcům jako informačně-archivní materiál, mohl by se však stát i významným produktem pro účely *merchandisingu*¹⁰⁵ a zajistit tak propagaci děl a celého tanečního oboru s možností ekonomického zisku pro jednotlivé soubory. Záznamy významnějších choreografií by mohly vycházet na DVD nosičích, dále je možné využít plakáty, fotografie či prodej jiných propagačních předmětů.

V rámci marketingové strategie je významným nástrojem propagace dobré *public relations*.¹⁰⁶ Taneční instituce by se měly pokusit více oslovovat veřejnost. Jednou z velmi efektivních možností jsou dobře vedené internetové stránky jednotlivých skupin a organizací, které by zde prezentovaly své produkty a informovaly širokou veřejnost o tanečním dění. V tomto ohledu by bylo zapotřebí vytvořit ucelený webový portál pro české taneční umění.

¹⁰³ K tomuto tématu vznikla diplomová práce Evy Friedlové: Problematika současného tance a jeho produkční zajištění. Práce vznikla v roce 2008 na Akademii múzických umění v Praze. Zabývá se problematikou produkce současného tance.

¹⁰⁴ Škarabelová, Simona, Neshybová, Jarmila, Rektořík, Jaroslav. *Ekonomika kultury a masmédií*, Brno: Masarykova univerzita, 200, s. 157.

¹⁰⁵ Merchandising označuje návazný a doplňkový prodej zboží, prodej reklamních předmětů.

¹⁰⁶ Public relations neboli PR představují plánovitou a systematickou činnost, jejímž cílem je vytvoření a upevnění důvěry s klíčovými skupinami veřejnosti. Doslovně lze pojem přeložit jako vztahy s veřejností, práce s veřejností.

Několik portálů již sice existuje, ale nejsou doposud tak kvalitně vedeny, aby mapovaly celkovou situaci v republice.¹⁰⁷

Stejně jako základní marketingové strategie je významná role tanečního managementu. Ten se v posledních letech stal nezbytnou součástí celého systému rozvoje tanečního umění v České republice. Nezávislé taneční scéně velice chybí profesionální organizátoři (produkční, manažeři), kteří by zajistili lepší uvedení současného tance na kulturní trh. Přesto, že se kulturní management vyučuje jak na pražské HAMU a DAMU, na divadelní i hudební fakultě JAMU a nově i na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně, tanečním projektům se věnuje jen minimum absolventů. U většiny tanečních souborů a tvůrců je administrativní a organizační zajištění vedeno pomocí vlastních sil.¹⁰⁸ K tomu, aby mohly některé poloprofesionální soubory udělat krok do profesionální sféry, je velmi nutné, aby se profesionalizovalo i jejich vedení a organizace. V tomto ohledu je role samostatně fungujících manažerů nezbytná.

¹⁰⁷ Mezi významnější taneční webové portály patří např.: www.taneniaktuality.cz, nebo www.danceonline.cz, atd.

¹⁰⁸ Viz. Škarabelová, Simona, Neshybová, Jarmila, Rektořík, Jaroslav. *Ekonomie kultury a masmédií*. Brno: Masarykova univerzita, 2007., Smolíková, Marta (ed.). *Management umění*. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2008., Škarabelová, Simona. *Marketing ve veřejném sektoru*. Brno: Masarykova univerzita, 2007.

3. Kulturní politika České republiky vůči tanečnímu umění

Formování kulturní politiky po roce 1989 probíhá jako dlouhodobý a složitý proces, který stále ještě není u konce. První významné definování strategických bodů probíhá v roce 1996, kdy vláda formulovala zásady kulturní politiky v dokumentu *Bílá kniha*. V tomto dokumentu byla definována základní struktura, která by měla v následujících letech sloužit jako doporučení k podpoře kultury. Pro tzv. živá umění, kam řadíme i současný tanec, bylo důležité vydání *Koncepce účinnější podpory umění 2007-2013*.¹⁰⁹ Tento dokument stanovuje jednotlivé úkoly, které by měly napomoci rozvoji jednotlivých druhů umění v České republice, zaměřuje se na podrobnou specifikaci nástrojů (institucionálních, ekonomických, legislativních, řídicích, metodických a společenských) kulturní politiky a analyzuje stav české kultury a umění. V této koncepci lze nalézt první zmínky o zaměření pozornosti na vývoj tanečního umění. V první části dokumentu zabývajícím se analýzou současného stavu kultury je v souvislosti s tancem zmiňován jeho dynamický rozvoj:

*„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.“*¹¹⁰

Zároveň však lze zjistit, že v dalším výčtu jednotlivých státních institucí, programů a analýz podpory jednotlivých oborů, taneční umění není jednoznačně zmiňováno. O tanci se hovoří pouze v souvislosti s nově vzniklým dotačním okruhem pro oblast profesionálního tance, pohybového a nonverbálního divadla, vyhlášeným v roce 2004.

¹⁰⁹ Koncepce účinnější podpory umění na léta 2007-2013, květen 2006, je dostupná na webových stránkách Ministerstva kultury ČR: <http://www.mkcr.cz/scripts/detail.php?id=106> (cit. dne 18. 3. 2009).

¹¹⁰ Koncepce účinnější podpory umění na léta 2007-2013, květen 2006. Dostupná na: <http://www.mkcr.cz/scripts/detail.php?id=106> (cit. dne 18. 3. 2009), s. 8, (zvýraznila E. N.).

„Dotace z výběrového řízení, které bylo poprvé samostatně vyhlášeno v roce 2004, jsou určeny na podporu veřejně prospěšných, nekomerčně zaměřených projektů z oblasti tance, pohybového divadla, nonverbálního divadla a projektů interdisciplinárního charakteru s významným podílem taneční či pohybové složky.“¹¹¹

Z analýzy dále vyplývá, že ministerstvo kultury pravidelně podporuje tanec spolupořadatelsky pouze u projektu *Tanec Praha*. Z tabulky,¹¹² která zobrazuje podporu profesionálních uměleckých projektů nestátních neziskových subjektů v programu *Kulturní aktivity* ministerstva kultury v letech 2000-2004 vyplývá, že podpora tanečního umění prakticky neexistovala. Z dokumentu *Koncepce účinnější podpory umění 2007-2013* plyne, že vládní orgány taneční umění již uznaly jako rovnocenný umělecký obor, a to dokazuje i vznik samostatného dotačního programu pro profesionální taneční umění. Přesto se však dokument samostatně o tomto oboru dále nezmiňuje, a ani jiné vládní programy ho nijak neprezentují.

Na základě těchto skutečností se organizace podporující taneční umění v České republice rozhodly vypracovat vlastní program na podporu tance a předložit jej vládním orgánům. Chtějí dosáhnout toho, aby bylo taneční umění a jeho podpora implementováno do vládních dokumentů a jednotlivých programů. V dokumentu *Státní kulturní politiky pro roky 2009-2014*¹¹³ je v kapitole *Vyhodnocení vývojových tendencí* uvedena SWOT analýza ministerstva kultury, provedená v roce 2007 dotazníkovým šetřením mezi kraji a dalšími subjekty v oblasti kultury v České republice. Ve slabých stránkách kulturní politiky stojí i následující:

„Nedostatečné spektrum kulturních aktivit pro určité segmenty populace a nevyhovující infrastruktura (například bariérovost), prostorové zázemí nebo jeho absence jsou mezi respondenty vnímány jako slabiny. Zmiňovány byly například chybějící doprovodné služby u péče o památky, absence centrálního informačního systému, koordinace kulturních akcí a

¹¹¹ Koncepce účinnější podpory umění na léta 2007-2013, květen 2006. Dostupná na: <http://www.mkcr.cz/scripts/detail.php?id=106> (cit. dne 18. 3. 2009), s. 40.

¹¹² Viz. Obrazová příloha b.

¹¹³ Dokument Státní kulturní politika 2009-2014 dostupný ze stránek Ministerstva kultury ČR: <http://www.mkcr.cz/cz/kulturni-politika/statni-kulturni-politika-na-leta-2009-2014-4892/>.

další (neexistence trhu s uměním, malá podpora současného tance a jeho institucí, problém filmových archiválií, atd.).“¹¹⁴

Mezi další nedostatky, které jsou však již míněny obecně pro všechny druhy umění, je uváděna problematika krátkodobých grantů a jejich zisk pouze pro viditelnější soubory a jedince, pozdní udílení grantů, jejich nestabilita a netransparentnost, obecný nedostatek financí na kulturu. Dále pak absence lokálních kulturních center, nedostatek odborníků v oblasti managementu, nebo malé povědomí veřejnosti o některých uměleckých oblastech v důsledku nedostatečné práce politiků a celostátních médií. Za slabou stránku je považována i oblast legislativy.

Jelikož se o těchto obecných problémech neustále hovoří nejen ve vládních dokumentech, ale každodenně se s nimi setkávají i samotní umělci, stal se pro současný tanec významný rok 2008, kdy se konečně vytvořila iniciativa ze strany tanečních odborníků, kteří se rozhodli situaci profesionálního tanečního umění v České republice změnit. Se vznikem organizace *Vize tance* vznikla i naděje na změnu přístupu vládních činitelů k tanečnímu umění. Rok 2009 se měl stát novým počátkem, ve kterém se rozvine dialog mezi zástupci tanečního oboru a politiky a dojde ke schválení programu.

Události se však vyvíjely trochu jinak. Tento rok nastala velmi vypjatá situace s rozdělováním státních dotací. Grantová komise pro profesionální tanec, pohybové a nonverbální divadlo¹¹⁵ nesouhlasila s částkou, která byla pro taneční umění k dispozici (oblast kulturních aktivit byla snížena oproti minulému roku o 35%).

„Celkový rozpočet Ministerstva kultury zůstal na úrovni roku 2008, tudíž probíhající hospodářskou krizi lze jako případné zdůvodnění zcela vyloučit. Dle ČTK trvá taneční komise na zachování rozpočtu dotací z předcházejícího roku. Členové komise se shodli na tom, že snížení částky

¹¹⁴ Státní kulturní politiky na léta 2009-2014. 2008, s. 50. Dostupné z: <http://www.mkcr.cz/cz/kulturni-politika/statni-kulturni-politika-na-leta-2009-2014-4892/> (cit. dne 14. 6. 2009), (zvýraznila E. N.).

¹¹⁵ Grantová komise je složena ze členů: Ivana Kubicová, předsedkyně, Ondřej Hrab, místopředseda, Roman Černík, Jaroslav Doleček, Lenka Dřimalová, Šárka Havlíčková, Boris Hybner, Marta Lajnerová, Zdeněk Prokeš, Veronika Šváblová.

*povede k výraznému propadu aktivit oboru a v některých případech dokonce k likvidaci uměleckých subjektů i činností.*¹¹⁶

Zástupci tanečního oboru se pokoušeli vyjednat s ministerstvem navýšení dotací, avšak marně. Celá situace vyústila v rezignaci taneční komise pro rozdělování grantů, zdůvodněnou jako odmítnutí nést odpovědnost za taková rozhodnutí. Komise dále uvedla, že neziskové organizace podílející se na rozvoji tanečního umění jsou závislé na státních dotacích. Krácení těchto dotací bude znamenat opětovné pozastavení rozvoje tanečního umění, který v posledních letech nastal.

*„Krácení rozpočtu nebylo provedeno systémově, nebyly brány ohledy na potřeby jednotlivých oborů a možnost dorovnat jejich podporu z jiných zdrojů - programů či odborů MK (Fondu kinematografie, projektu Martinů Revisited atp.). Takže např. Program státní podpory profesionálních divadel, orchestrů a pěveckých sborů má k dispozici 100% loňské částky, tedy 81,7mil. Oproti tomu částka určená na dotace pro oblast profesionálního tance a pohybového divadla pro celé území ČR byla snížena na pouhých 7,8mil. Kč.*¹¹⁷

Jedním z argumentů byl i fakt, že u ostatních uměleckých druhů situace nebude mít tak negativní důsledky jako pro obor taneční. Opět se prokázalo, že oblast živého umění a nezávislé scény v České republice stále ještě nedosáhla takové podpory jako ve většině států Evropské unie.

*„Přitom v době úsporných opatření a krácení rozpočtů Ministerstvo kultury zvýšilo rozpočet na provoz příspěvkových organizací o 141 mil. Kč a výdaje na činnost svého úřadu o 17 mil. Kč! Radikální pokles nastal naopak u podpory živého umění a kultury národnostních menšin, což pro obě oblasti znamená faktickou likvidaci.*¹¹⁸

¹¹⁶ Motus o.s. Grantová komise Ministerstva kultury ČR rezignovala kvůli razantnímu krácení rozpočtu. Dostupné z: <http://www.proculture.cz/cultureinfo/kulturni-politika-v-cr/grantova-komise-ministerstva-kultury-cr-rezignovala-kvuli-razantnimu-kraceni-rozpocetu-2095.html> (cit. dne 18. 3. 2009).

¹¹⁷ Otevřený dopis grantové komise pro profesionální tanec, pohybové a nonverbální divadlo MK ČR. Dostupné z: <http://www.proculture.cz/cultureinfo/kulturni-politika-v-cr/otevreny-dopis-grantove-komise-pro-profesionalni-tanec-pohybove-a-nonverbalni-divadlo-mk-cr-2066.html> (cit. dne 3. 3. 2009).

¹¹⁸ Otevřený dopis grantové komise pro profesionální tanec, pohybové a nonverbální divadlo MK ČR. Dostupné z: <http://www.proculture.cz/cultureinfo/kulturni-politika-v-cr/otevreny-dopis-grantove-komise-pro-profesionalni-tanec-pohybove-a-nonverbalni-divadlo-mk-cr-2066.html> (cit. dne 3. 3. 2009).

Kulturní politika v České republice od roku 1989 prošla řadou pozitivních změn a ustálila se jako stabilní systém podpory a rozvoje české kultury a umění. V některých oblastech se však vyskytuje ještě řada problémů, které bude nutné v budoucnosti řešit.

3.1 Mezinárodní souvislosti - srovnání českého systému s jinými evropskými státy

V některých státech se stal tanec nedílnou součástí kulturní prezentace země a stal se vysoce oceňovaným druhem umění. V rámci Evropy tak můžeme hovořit o tanečních velmocích, kam jistě patří Francie, Belgie, Velká Británie, výrazně se současný tanec prosazuje i v Německu a Nizozemí. Do světa tance již výrazně promlouvá Izrael, Španělsko a řada dalších zemí. Jsou však také státy, ve kterých tanec teprve bojuje o svůj vlastní prostor a snaží se vymanit z pozice okrajového druhu umění. Česká republika se bohužel přibližuje spíše této skupině zemí. Obecně bychom mohli v rámci evropského prostoru hovořit o určitém standardu podpory a prezentace tanečního umění v posledních letech. O současném tanci se hovoří jako o nejdynamičtější se rozvíjející umělecké sféře s výraznou podporou. V některých zemích se však pod pojmem podpora tance stále ještě míní financování velkých baletních souborů národních divadel a nezávislý současný tanec nestojí v centru zájmu. Jelikož se během 20. století stal tanec respektovanou uměleckou formou, která umožňuje umělcům z jednotlivých zemí komunikovat srozumitelným univerzálním jazykem a reprezentovat národní kulturu, není náhodou, že se taneční představení vyskytují v programu při návštěvách vládních činitelů či v rámci výměnných kulturních projektů. Právě státy, které současný tanec respektují jako svoji devizu, jej podporují a prezentují i v zahraničí. Mezinárodní taneční výměnu v našem státě podporuje několik významných organizací podporujících umění a kulturu, např. *Francouzský Institut*, *British Council*, švýcarská kulturní nadace *Pro Helvetia* nebo *Goethe Institut*. Důkazem zájmu jednotlivých zemí o tanec jsou taneční představení, která prezentují na festivalech své národní kultury jako např. *Dny ruské kultury*, francouzský *Bonjour Brno*, pravidelně prezentující i taneční umění. Když

belgický král Albert II. v roce 2000 navštívil Prahu, vybral si pro představení národní kultury avantgardní taneční soubor *Rosas*.

Významným fenoménem v rámci zahraničního tanečního vývoje se v posledních dvaceti letech staly velké mezinárodní festivaly, na kterých se soudobý tanec prezentuje ve všech svých podobách. Tyto festivaly umožňují nezávislým souborům vymanit se z dříve zaběhnutých velkých repertoárových scén a nabízejí možnost představit inovativní projekty mladých tvůrců. Mezinárodní festivaly jsou také velice významnou možností pro mobilitu tanečních umělců ve velkém mezinárodním tanečním prostoru. Slouží jako umělecký trh a místo pro konfrontaci tance s diváky, médii a aktuálním mezinárodním děním. Kromě festivalů jsou pro mezinárodní taneční rozvoj důležité tzv. rezidence poskytující profesionálním umělcům vzdělávací pobyty v zahraničí. Tanečníci se seznamují s novými postupy a udržují mezinárodní komunikaci, výměnu zkušeností a konfrontaci vlastní tvorby. Pro Českou republiku byl v tomto ohledu důležitý vznik občanského sdružení *SE. S. TA* v roce 1999,¹¹⁹ které se snaží po vzoru francouzského tanečního systému podporovat rozvoj současného tance u nás. Organizaci vede tanečnice Marie Kinsky, která se snaží českým tanečníkům pomáhat v oblasti vzdělávání a mezinárodní výměny převážně s Francií. Sdružení se zaměřuje na tři hlavní oblasti: pořádání stáží a kurzů v Praze pod vedením zahraničních choreografů a pedagogů, pořádání stáží pro české tanečnice ve Francii a zajištění spolupráce při choreografické tvorbě česko-francouzských umělců.¹²⁰ Tyto zahraniční kontakty jsou pro český současný tanec nedocenitelné a bylo by zapotřebí je dále rozšiřovat.

Francie a její systém podpory se stala vzorem pro řadu evropských států. Během posledních dvaceti let vznikly v evropských státech různé systémy podpory a rozvoje tance, podle možností každého státu a podle toho, jak si svého národního tanečního umění cení. Pro srovnání s našim systémem jsem zvolila evropské státy, které se ve svých standardech vzájemně liší. Francie, Belgie, Anglie a Německo reprezentují země s vyspělejší taneční

¹¹⁹ Dříve Česko-francouzské setkávání současného tance (ČFSST), od roku 2002 jen Setkávání současného tance (SE.S.TA).

¹²⁰ Informace o sdružení dostupné z: <http://www.se-s-ta.cz>.

infrastrukturou, pro bližší srovnání s Českou republikou přidávám také rozbor sousedních zemí Rakouska a Slovenska.

3.1.1 Francie

Francie je jednou ze zemí nejvýrazněji podporujících taneční umění. Francouzský tanec je dosti specifický svojí historií, která je od počátku silně navázána na politickou moc. Již při svém zrodu byl tanec ve Francii podporován osobou nejvyšší, králem Ludvíkem XIV., a nově vznikající institucí - *Akademii tance*. Toto pouto tance se státem se v rámci historického vývoje ve Francii v podstatě jen upevňovalo. Pravdou je, že Francie má mnohem větší podíl spíše na rozvoji baletu, a do vzniku moderního tance na počátku 20. století nezasáhla takovou měrou jako Spojené státy americké a Německo, přesto si Francie během 20. století udržela svoji taneční otevřenost a umožnila, aby se i současný tanec („*generace tanečníků La nouvelle danse v 80. letech*“¹²¹) stal důležitou součástí francouzské kultury. Od 80. let, ve funkčním období ministra kultury Jacka Langa, je nové vlně tanečního umění ve Francii věnována stálá péče a podpora ze strany státních a veřejných institucí.

*„Jack Lang toho po svém nástupu v roce 1981 udělal pro živá umění hodně. Tanec byl bohužel poněkud v pozadí. To vedlo k zformování skupiny umělců-choreografů, kteří v roce 1982 rozhodli vzít věci do svých rukou. Říkali jsme si Assises de Bagnolet. Na schůzkách této skupiny jsme probírali nevyřešené problémy tanečníků: prostory pro tanec, vzdělávání, statut, financování atd. Rozhodli jsme se vypracovat komplexní a dlouhodobý plán pro tanec.“*¹²²

Projekt, který se skládal z několika částí, byl nakonec ve většině bodů uskutečněn. Součástí programu byl i projekt *Tanec školám* nebo projekt státního diplomu, kterého mohou tanečníci od roku 1989 dosáhnout pro výuku tance v oblasti baletu, jazzu a současného tance.

Díky této podpoře nabylo francouzské taneční umění velké rozmanitosti. Funguje tu kolem 600 profesionálních skupin současného tance. Každoročně je

¹²¹ Viz. Munnier, Jean-Francois. Zpráva pro Taneční zónu o institucích, které podporují současný tanec ve Francii ve směru tvorby, produkce a šíření. Taneční zóna, 2007, 11/3, s. 49.

¹²² Kinsky, Marie. Rozhovor s Francoise Dupuy. Taneční zóna, 2007, 11/3, s. 54.

zde pořádána velká řada tanečních festivalů. Tím největším a nejprestižnějším je taneční festival *Montpellier Danse* pořádaný již od 80. let, dále *Festival d'Avignon*, *Bienale de la danse de Lyon*, *Festival d'Automne à Paris*, *Les Rencontres choréographiques internationales de Seine-Saint-Denis* a další.

Na rozdíl od České republiky ve Francii funguje rozsáhlá síť grantů a dotací. Nejvýznamnějším donátorem je Ministerstvo kultury společně s jednotlivými regiony, departmány a městy. Díky snahám o decentralizaci kultury je ve Francii ve srovnání s Českou republikou velký rozdíl v podpoře regionálního tanečního umění. Ministerstvo přenechává rozhodovací pravomoci o dotacích regionálních institucím, takže nedochází k tomu, že by byly podporovány pouze velké taneční soubory v pařížské metropoli, které jsou v národním kulturním zájmu, ale prostor je ponechán i začínajícím, nezávislým a experimentálním skupinám. Grantový systém nabízí mnohem širší spektrum možností než u nás. Umělci mohou vybírat z různých forem grantů: jednoroční grant na podporu projektů (tvorby) pro vytvoření konkrétního díla, doplňkový grant na podporu projektů (šíření umění) pro prezentaci vytvořeného projektu s grantovou podporou, dále pak grant na podporu (kontinuální) činnosti skupin, který je udělován na dva roky významnějším tanečním souborům, a grant „smluvním“ skupinám, poskytovaný na tři roky pro skupiny s mezinárodním rozsahem. Ministerstvo kultury zavedlo ještě grant na choreografickou experimentální tvorbu určený pro výzkum a hledání nových procesů tvorby ve vazbě i s jinými druhy umění.

Velice významná je také podpora šíření tanečního umění. Veřejnost ve Francii má možnost v městských divadlech běžně zhlédnout taneční představení. K těmto účelům slouží granty na podporu produkce a šíření umění (scén a festivalů).¹²³

Jednotlivé scény jsou ve Francii specifickěji rozděleny. Existují tzv. smluvní a národní scény (*scène conventionnée*, *scène nationale*). Smluvní scény s ministerstvem uzavřely smlouvu o výraznější podpoře konkrétního uměleckého žánru, např. nový cirkus, na který dostávají specifickou podporu. Národní scény mají také smlouvu, v níž se však zavazují k prezentaci

¹²³ Viz. Munnier, Jean-Francois. Zpráva pro Taneční zónu o institucích, které podporují současný tanec ve Francii ve směru tvorby, produkce a šíření. Taneční zóna, 2007, 11/3, s. 48.

rozmanitých uměleckých projektů. Jsou podporovány městy, ale musí reagovat na výzvy ministerstva, které jim zadává úkoly, např. podpora mladých umělců. Smluvní scény vznikají od roku 1998. Pro oblast tance podle zprávy Jeana-Francoise Munniera od té doby vzniklo již 26 scén podporujících tanec.

Kromě ministerstva kultury funguje ve Francii celá řada dalších institucí, které se výhradně věnují podpoře a rozvoji tanečního umění. Jednou z nich je *Culturesfrance*,¹²⁴ která má zplnomocnění ministerstva kultury a zahraničí, aby zajišťovala mezinárodní kulturní výměnu francouzským umělcům. Další možnosti francouzským umělcům poskytují *Fondy DICREAM (Dispositif pour la Création Artistique Multimédia)*, které vznikly na podporu multimediální tvorby, specificky jsou určeny pro přesahové žánry s využitím nových technologií. Tento fond kontroluje *Le Centre National du Cinéma* (Národní kinematografické centrum). I zde však mohou tanečníci splňující podmínky systému žádat o různé formy podpory: příspěvek na námět, produkci a veřejné uvedení díla.

Významné instituce podílející se na rozvoji francouzského tance a poskytující podporu a zázemí tanečním umělcům jsou *Centre National de la Danse*¹²⁵ (Národní taneční centrum), založené v roce 1998, *Centres Chorégraphiques Nationaux*¹²⁶ (Národní choreografická centra), kterých je ve Francii devatenáct a *Centres de Développement Chorégraphique* (Centra choreografického rozvoje), kterých doposud existuje sedm a mohou poskytovat jednorázové dotace na provoz tanečních skupin. Národní taneční centrum funguje jako veřejnoprávní organizace skládající se z několika oddělení: pro rozvoj choreografické kultury, pro skupiny a produkce, pro pedagogiku a choreografický výzkum, dále oddělení zaměřené na profesní problematiku. Centrum je samozřejmě otevřeno široké veřejnosti, pro kterou je přístupný velký fond knih, periodik, video záznamů, partitur, plakátů a fotografií. Francouzský taneční archiv je jedním z největších ve světě. Významná je samozřejmě i ediční činnost. Centrum vydává řadu publikací věnovaných tanci. Jednotlivá oddělení poskytují ucelenou nabídku služeb, která v České republice zcela chybí. Oddělení pro soubory spolupracuje s divadly při prezentaci

¹²⁴ Informace na: <http://www.culturesfrance.com/>.

¹²⁵ Informace na: <http://www.cnd.fr/>.

¹²⁶ Seznam center na: http://fr.wikipedia.org/wiki/Centre_chor%C3%A9graphique_national.

renomovaných souborů i mladých začínajících umělců. Někteří umělci dostanou možnost využívat prostory centra v rámci rezidenčních pobytů. Oddělení pro vzdělávání se věnuje pořádání kurzů pro tanečníky i samotné pedagogii. A konečně sekce pro taneční profesi nabízí pomoc tanečníkům v oblasti práva, legislativy, zdraví, rekvalifikace atd.¹²⁷

Národní choreografická centra začala vznikat na počátku 80. let v místech, kde působily národní soubory s významnými choreografickými tvůrci. Z původních jedenácti jejich počet postupně stoupal na devatenáct. Od roku 1995 se sdružovala pod organizací *Association des Centres choréographiques nationaux* (Asociace národních choreografických center). Každé centrum funguje jako samostatná jednotka pod vedením významného tanečního tvůrce, rozvíjející taneční umění v rámci svého města, regionu. Např. Centrum v *Aix en Provence /PACA* založil v roce 1995 choreograf Angelin Preljocaj. Centrum má padesát zaměstnanců, z toho dvacet čtyři stálých tanečníků.¹²⁸

Choreografická centra rozvoje se také podílejí na rozvoji tanečního umění v jednotlivých regionech. Místo choreografa je však vede umělecký poradce, který se snaží pomáhat tanečníkům v dané oblasti, poskytuje informace veřejnosti a vede taneční dokumentaci. Zároveň centra zaštiťují pořádání lokálních tanečních festivalů.

Tato francouzská taneční infrastruktura nemá ve světě konkurenci. Přesto i zde nefunguje vše tak, jak se na první pohled zdá. Protože tanečních souborů za poslední roky přibýlo velmi mnoho, řeší menší soubory stejný problém jako tanečníci v Česku či jiných státech. Nejvíce jim chybí prostory pro zkoušení, která sice měly být dle vypracovaného programu při každém choreografickém centru, ale ne vždy tomu tak je. Stejně tak Francie nemá divadla, která by se specializovala pouze na choreografii tvůrců současného tance.

„Podle mého názoru nám stále chybí divadlo vyhrazené tanci... Stále ještě potřebujeme další prostory pro tanec, nejenom v Paříži; protože tanec ke svému vzniku potřebuje prostor.“¹²⁹

¹²⁷ Viz. Návratová, Jana, Svítěková, Zdena. Centre National de la danse. Taneční zóna, 2007, 11/3, s. 54.

¹²⁸ Viz. Nadaud, Pierre. Národní choreografická centra. Taneční zóna, 2007, 11/3, s. 57.

¹²⁹ Kinsky, Marie. Rozhovor s Francoise Dupuy. Taneční zóna, 2007, 11/3, s. 54.

Přesto má současný tanec ve Francii své místo ve strategických plánech kulturní politiky vlády. Stal se jedním z nejvýznamnějších druhů umění, které není prezentováno jen ve velkých francouzských městech, ale má své místo i v regionální kultuře.

3.1.2 Německo

V Německu, kolébce moderního tance, se v posledních letech podařilo tanečnímu umění vybojovat si své místo prosazením dlouhodobé strategie rozvoje současného tance. Tzv. *Tanzplan Deutschland*¹³⁰ v roce 2005 podpořila Federální kulturní nadace (*The Federal Cultural Foundation*) založená v roce 2002 německou spolkovou vládou. Obecně se nadace snaží propagovat a podporovat německou kulturu a je proto financována vládou ze státního rozpočtu. Kromě tanečního programu podporuje i řadu dalších projektů z jiných oblastí umění. Taneční plán obsahuje strategii na podporu a rozvoj tanečního umění v Německu do roku 2010 a stal se významným vzorem pro připravovaný český program na podporu tanečního umění. Základem strategie je snaha o vytvoření samostatně a dobře fungující taneční infrastruktury, která umožní tanečnímu umění zlepšit svoji pozici a upevní vztah mezi tancem a německou kulturní politikou. Vláda se rozhodla do programu investovat nemalou částku; 2 miliony eur vydala na vzdělávací taneční program (*Tanzplan Educational Programm*) a 12,5 milionu eur na program *Tanzplan Local*, který je součástí plánu a zaměřuje se na zdokonalení podmínek pro tanec v regionech a jeho následné lepší přijetí u veřejnosti. V rámci lokálního programu bylo zvoleno 8 hlavních měst, které doposud tanec nejvíce podporovaly, a mezi ně se rozdělily granty. Od roku 2005 se proto Brémy, Drážďany, Düsseldorf, Frankfurt, Essen, Hamburk, Mnichov a Potsdam snaží strategicky zabezpečit lepší podmínky pro současný tanec, což v praxi znamená realizaci výuky a kurzů, vybudování tanečních center, zajištění výměny umělců a zavedení tance do osnov základních škol.¹³¹

Protože v Německu chybí centra jako pařížské *Centre National* či vídeňský *Tanzquartier*, získalo hlavní město Berlín zvláštní dotace, na základě nichž má

¹³⁰ Informace na: <http://www.tanzplan-deutschland.de/>.

¹³¹ Viz. Havlíčková, Šárka. *Tanzplan Deutschland. Taneční zóna*, 2007, 11/2, s. 10.

za úkol vytvořit tzv. *Co-operative Dance Education Centre* (Taneční vzdělávací centrum se společnou působností) a stát se hlavní taneční metropolí Německa. V Berlíně se totiž nachází zhruba patnáct fungujících scén, které na svém programu prezentují i taneční umění. Od roku 1994 funguje prostor *Dock I*, ve kterém se nacházejí zkušebny, studia pro studenty škol a archiv. Od roku 1996 také existuje off scéna *Sophiensaele* a od roku 2005 *Kollektiv Ballhaus Ost*. Od roku 2006 je k dispozici prostor pro nová umění, kam samozřejmě patří i choreografie současného tance, *Radial system V*.¹³² V Berlíně se také pořádá největší německý festival *Tanz im August*¹³³, financovaný městem i státem, a festivaly *Context* či *Tanztage*.¹³⁴ V roce 2005 vznikla v Berlíně speciální síť *TanzRaumBerlin*, jejímiž členy jsou producenti, kurátoři a odborníci, kteří se snaží prosazovat zájmy berlínského současného tance a podpořit tak rozvoj nově vznikající taneční platformy.¹³⁵

V rámci spolkových zemí má nejvýznamnější postavení v oblasti tance Severní Porýní – Vestfálsko. Koncentruje se zde řada významných institucí již od dob druhé světové války, kdy tu působil Kurt Jooss, jenž zde založil školu *Folkwang-Hochschule* v Essenu. Zároveň zde působí jedna z nejznámějších současných německých tvůrkyň Pina Bausch. V Kolíně se nachází taneční archiv i muzeum a v Düsseldorfu vzniklo velké centrum *Tanzhaus NRW*,¹³⁶ které funguje na stejném principu jako pařížské Národní centrum. Každé dva roky se zde koná mezinárodní bienále *Tanzmesse* tvořené přehlídkou a tanečním veletrhem, který umožňuje tanečníkům nabízet své projekty pro německý kulturní trh.

Co se týče financování tance, uplatňují se v rámci měst zaběhnuté dotační programy. Jsou poskytovány jednorázové granty na projekty nebo je poskytována tzv. základní podpora, která je udělena od města na dva roky a k níž mohou soubory či tvůrci žádat ještě příspěvky od menších fondů či jednotlivých městských částí.

¹³² Informace na: <http://www.radialsystem.de/rebrush/index.php>.

¹³³ Informace na: <http://www.tanzimaugust.de/>.

¹³⁴ Informace na: <http://www.tanztage.de/>.

¹³⁵ Viz. Klementz, Constanze. Berlín-město příslibů. Taneční zóna, 2007, 11/2, s. 14.

¹³⁶ Informace na: <http://www.tanzhaus-nrw.de/de/index.php>.

Specifickou částí *Tanzplanu* je vzdělávací program, který je na vysoké úrovni. Německo má kulturní vzdělávání jako jeden z hlavních bodů své kulturní politiky. Program má proto zajistit jednak vzdělávání profesionálních tanečníků a pedagogů, zaměřuje se však i na vzdělávání široké veřejnosti. V rámci rozšíření informovanosti na základě plánu vznikly dva webové portály o tanci *dance-germany.org* a *tanznetz.de*. Je také podporováno vydávání publikací o tanci (knihy, skripta, překlady atd.).¹³⁷

Během pětileté podpory taneční komunity by měla vzniknout soběstačná síť institucí, center, škol, která po skončení programu bude schopna udržet současný tanec na stejné úrovni jako ostatní umělecké druhy a žánry. Mezi významné instituce podílející se na tomto rozvoji patří i *Deutsches tanzarchiv*, který vznikl v roce 1948 v Hamburku. Založil jej tanečník, pedagog a publicista Kurt Peters (1915-1996) z archivu časopisu *Tanzarchiv*. V 60. letech byl však archiv přesunut do nových prostor v Kolíně nad Rýnem. V 80. letech si státní orgány uvědomily, o co by mohly přijít, kdyby se Peters rozhodl soukromou sbírku někam odstěhovat, a proto archiv odkoupily a otevřely veřejnosti. Německý archiv se pyšní významnou sbírkou tanečních fotografií (př. Edwarda Steichena, Alberta Renger-Patzscha, Huga Erfurtha a dalších), k dispozici je zde např. i korespondence Rudolfa Labana a jeho přátel. Archiv pravidelně pořádá výstavy, má vlastní videotéku, knihovnu a taneční muzeum. Na plný nebo částečný úvazek zde pracuje zhruba deset lidí, kteří pořádají přednášky a vydávají odborné publikace o tanci. Funguje na stejném principu jako naše taneční sekce při *Institutu umění – Divadelním ústavu*.¹³⁸

Německo představilo jednu z možných cest, jak současnému tanečnímu umění pomoci v rozvoji. Plán, který bude vycházet z iniciativy samotných umělců a zároveň si získá podporu vlády, by se mohl stát jednou z možností, jak vyřešit problematickou situaci českého současného tance.

¹³⁷ Viz. Havlíčková, Šárka. *Tanzplan Deutschland*. Taneční zóna, 2007, 11/2, s. 14.

¹³⁸ Viz. Návrátová, Jana. *Deutsches tanzarchiv*. Taneční zóna, 2007, 11/2, s. 47.

3.1.3 Belgie

Belgie se stala v posledních letech velice důležitým tanečním centrem, k čemuž zřejmě přispívá pozitivní přístup státních institucí i samotných diváků k tanečnímu umění. Tanec v Belgii není považován za menšinové umění, naopak, belgický tanec si získal celosvětovou váhu a úctu pro svoji otevřenost k novým formám, experimentálnost a hledání nových možností prolínání jednotlivých uměleckých druhů. Zájem o současný tanec je spojen s předními belgickými umělci, kteří se od 80. let podíleli na vzniku osobitého charakteru belgického současného tance. Tvůrci jako Wim Vandekeybus, Anne Teresa de Keersmaecker, Alain Platel či Jan Fabre byli na počátku 80. let médií označováni jako „*Les Flamands terrible*“.¹³⁹ Navázali na silný odkaz tanečníka Maurice Bějarta (1927), který působil určitou dobu v Bruselu, a začali vytvářet novou taneční platformu, na kterou navazují mladí tanečníci dodnes. Tato velká jména stála u zrodu současného belgického tance a dodnes lákají do země mnoho umělců. Maurice Béjart byl po úspěchů své choreografie *Svěcení jara* v divadle *Royal de la Monnaie* v Bruselu vyzván, aby zde založil nový soubor, a tak vznikl nejprve *Balet 20. století* a později, v roce 1970, otevřel taneční školu *Mudra* (Gesto). Zapsal se tak do dějin belgického tance jako iniciátor moderních tanečních tendencí.¹⁴⁰ Jeho škola fungovala do roku 1988, až v roce 1995 byla založena nejslavnější nezávislá belgická škola současného tance *P.A.R.T.S.*¹⁴¹ v Bruselu, která je proslavená v rámci taneční komunity svým specifickým výukovým program. Maurici Bějartovi se podařilo prosadit tanec do programu Státní opery. Taneční repertoár si získal 40% produkce, což byl první a velmi zásadní krok k získání významného uměleckého postu v rámci kultury, jaký v dnešní době současný belgický tanec má. Na odkaz prvních belgických velikánů navázala mladší generace tvůrců. Mezi nejznámější skupiny patří soubor *Rosas*, *Ultima Vez*, *Les Ballets C de la B* atd.

¹³⁹ Valere, Eleonore. Charleroi danse. Taneční zóna, 2007, 11/1, s. 23. Možno volně přeložit jako „Vlámská pohroma“.

¹⁴⁰ Viz. Petišková, Ladislava, Vangeli, Nina. Čítanka světové choreografie. Praha: Konzervatoř Duncan Centre, 2003, s. 113.

¹⁴¹ Informace na: <http://www.parts.be/>.

Co se týče politického systému, je Belgie specifická svojí rozdvajeností. V zemi fungují v podstatě odděleně dvě samostatné části – frankofonní Valonsko a vlámské Flandry. Obě části podporují své vlastní umělce. Obecně je v Belgii systém kulturní podpory na vyspělé úrovni, stejně tak jako systém sociální a zdravotní. Přesto, že financí na kulturu poskytuje stát více než dřív, systém dosáhl určitého maxima, neboť skupin a souborů stále přibývá a jejich podpora proto není tak velká jako na počátku. Systém grantů a dotací je v některých bodech od našeho odlišný. Podpora je poskytována buď od vlámské či francouzské komunity. Žádosti mohou tanečníci podávat na konkrétní projekt, nebo získávají čtyřletou podporu na tvorbu. Ta je však udělována renomovanějším skupinám. Podávání grantů je v Belgii složitý proces. Má sice charakteristické rysy podobné jako naše grantové řízení, je však mnohem složitější dodržet všechny požadavky a uspět ve velkém počtu žádostí. O podporu se mohou ucházet soubory či organizace, které splňují základní podmínky a mají jasně vymezený statut (vlastní představenstvo, účetní, jasný popis činnosti, registrace na daňovém úřadu atd.). Popis projektu se vytváří rok před jeho realizací a musí být zpracován velice podrobně. K tomu, aby soubor mohl podat žádost, potřebuje zároveň tzv. zvací dopis, tedy doložení toho, že má podporu nějakého centra, festivalu, programového vedoucího scény či zajištěný rezidenční pobyt. K žádosti se dále přikládá rozpočet, který by měl zpracovat účetní. Státní granty nepokrývají nikdy celkové náklady, proto musí být zajištěny zdroje i z jiných grantů či od sponzorů. Předložené žádosti potom schvaluje Komise pro tanec, která je rozdělena na dvě části. Jedna se zaměřuje na uměleckou část, druhá hodnotí finanční stránku projektu. O významu tanečního umění pro belgickou kulturu svědčí i fakt, že na Ministerstvu kultury francouzské komunity existuje samostatné oddělení pro tanec.¹⁴²

Taneční umělci v Belgii pracují v odlišných podmínkách, než na jaké jsou zvyklí naši tanečníci. Většina umělců má pracovní smlouvu se soubory, což jim umožňuje uplatňovat sociální výhody. Při splnění podmínek mají právo na podporu v nezaměstnanosti. Pokud mají nejméně tři malé kontrakty za rok, získávají tzv. statut umělce a stát za ně platí sociální a zdravotní pojištění.

¹⁴² Viz. Fruček, Josef. V Belgii je o tanec prostě zájem. Taneční zóna, 2007, 11/1, s. 12.

K udržení tohoto statutu stačí jednou ročně uzavřít pracovní smlouvu. V této oblasti zveřejnil v roce 2004 D. Hesters na fakultě sociálních věd v KU v Leuven studii s názvem *Kvalitativní průzkum kariéry současných tanečníků v kontextu vlámské komunity v Bruselu*.¹⁴³ Průzkum se zabývá možnostmi tanečních umělců v Belgii. Státem dotované skupiny se musí držet tzv. kolektivní smlouvy scénických umění, ve které jsou vymezeny jednotlivé platové skupiny. Nejvyšší mzda je však i v Belgii nižší než průměrná mzda dělnických profesí. Z výzkumu vyplývá, že mnoho tanečníků smlouvu na dobu neurčitou nemá a řada z nich musí pracovat na více projektech nebo si také najít doplňkovou činnost.

Významnou organizací, která od 80. let podporuje inovativní projekty belgického tance, je asociace *Contradanse* sídlící v Bruselu. Jelikož v 80. letech existovalo v Belgii pouze vzdělávací centrum *Mudra* Maurice Bějarta a tanec nefungoval jako samostatný obor (spadal pod hudební sekci), rozhodla se Patricie Kuypers založit soukromé centrum, které by se zaměřovalo na postmoderní tendence v tanci a podporovalo by novou taneční tvorbu. Již v roce 1984 však centrum získalo státní podporu. Patricie Kuypers vytvořila specifickou koncepci a snažila se o to, aby centrum reflektovalo převážně nové procesy tvorby, o nichž neinformovala žádná dosud vycházející periodika jako např. *Pour la danse*, *Les saisons de la danse*, *Danser*. Od roku 1990 proto zakládá časopis *NouvellesDeDanse*. Tento odborný sborník se postupně přetransformoval do knihy, která vychází maximálně dvakrát do roka a slouží umělcům jako fórum, ve kterém se vyjadřují k novým způsobům práce. V roce 1990 rozšiřuje centrum o informační a dokumentační sekci, která má na starost informovat o kurzech, konzultacích, dokumentuje knihy, periodika a tiskoviny o tanci a má vlastní videotéku. V roce 1996 se také pokoušelo centrum vytvořit ediční řadu knih *La Panseé du mouvement*, která by se zaměřovala na vydávání knih, jež neuspěly u běžných nakladatelů. Z nedostatku financí se však po určité době vrátilo pouze k vydávání sborníku a pravidelného časopisu *A5*,

¹⁴³ Brungot Svitekova, Zdenka. Dlouhověkost v taneční profesi. *Taneční zóna*, 2008, 12/2, s. 35.

který přináší taneční aktuality jednou za tři měsíce. Přesto stála tato organizace u zrodu podpory tance v Belgii.¹⁴⁴

Druhou významnou institucí je *Charleroi dances*,¹⁴⁵ nejvýznamnější valonská organizace, vzniklá v roce 1991. První ředitel Frederic Flamand instituci přeorientoval z baletu na současný tanec. Organizace spravuje dva velké prostory. Sídlo má v *Les Ecuries de Charleroi*, kde sídlí i divadlo s kapacitou 400 míst, a druhý prostor *La Raffinerie* v Bruselu s divadlem a několika tanečními studií. Tato instituce významně podporuje vznik nových projektů, propaguje experimentální tendence v choreografickém procesu, poskytuje prostory k výzkumu a tanečním lekcím. Zároveň také pomáhá mladým tanečníkům finančně a administrativně.¹⁴⁶

Belgie je jednou z mála zemí, ve které se opět po dlouhé době zrodil významný mecenáš, podporující taneční umění. Bessel Kok je znám v taneční komunitě jako sponzor, který ze srdce rád pomáhá mladým talentovaným tanečníkům. Několikrát dokonce navštívil i Českou republiku a teď tu podniká.

„Když jsem do této země přijel v roce 1994, vývoj současného tance byl velmi pozadu. Chtěl jsem mu pomoci...Naštěstí jsem se potkal s osobou, která byla jedním z hnacích motorů oživení současného tance. Byla to Yvona Kreuzmannová z Tance Praha. To bylo asi před jedenácti lety. Festival byl tehdy ještě v plenkách a myslím, že jsem byl prvním, kdo podpořil jeho růst.“¹⁴⁷

3.1.4 Velká Británie

Specifičnost Velké Británie je do určité míry ovlivněna její geografickou izolovaností. Vzdálenost od ostatních evropských států má za následek vznik charakteristické lokální britské kultury a umění. Současná taneční britská scéna je silně obohacena i o prvky *street dance* a etnických tanců. Soubory hip hopu jsou zde prezentovány pod názvem *contemporary dance*.

Britští diváci jsou s moderním a současným tancem konfrontováni již od 30. let minulého století. V této době do Anglie před nacisty utíkají významní

¹⁴⁴ Viz. Svitekova, Zdenka. Contradanse.org. Taneční zóna, 2007, 11/1, s. 16.

¹⁴⁵ Informace na: <http://www.charleroi-dances.be/Public/>.

¹⁴⁶ Viz. Valere, Eleonore. Charleroi dances. Taneční zóna, 2007, 11/1, s. 23.

¹⁴⁷ Pašmík, Jaroslav. Rozhovor s finančníkem a mecenášem Bessellem Kokem. Taneční zóna, 2007, 11/1, s. 9.

choreografové jako např. Kurt Joos či Rudolf Laban a podílejí se na prezentaci moderního tance nejen na britských jevištích, ale i řadě škol, ve kterých se vyučuje Labanova technika tance. V 50. a 60. let se projevuje velký vliv amerického tance. Anglii navštěvují známý soubor *Martha Graham Dance Company* a celá řada dalších tvůrců, kteří mají velký vliv na charakter tanečního umění.¹⁴⁸

Významným zlomem pro anglický současný tanec je vznik tanečního centra *The Place*¹⁴⁹ v roce 1969 v Londýně, které financuje a zakládá po vzoru společností Marthy Graham filantrop Robert Howard. Za podpory centra vzniká jedna ze tří nejvýznamnějších anglických tanečních škol *London Contemporary Dance School* (vedle *Laban Studia*, jež se stalo největší profesionální školou v Evropě, a *Northern School of Contemporary Dance* v Leedsu). Na tříleté studium přispívá studentům stát a poskytuje jim dotované studentské půjčky. Kromě školy se centrum *The Place* podílelo na vzniku dalších institucí a souborů, slouží jako informační středisko s knihovnou, poradní servis. V tomto centru se odehrává i velký festival *Resolution!*, který každoročně prezentuje nejnovější taneční počiny. Dále se jednou za dva roky pořádá přehlídka nového tance *Place Choreographic Prize*.¹⁵⁰

The Place není jediným prostorem určeným tanci. Angličtí tanečníci mají k dispozici velkou řadu divadel určených pro současný tanec, významná jsou divadla *Sadler's Wells* a *Royal Festival Hall* v Londýně, *Millenium Centre* v Cardiffu, divadlo *Tramway* v Glasgow, *Lowry* v Manchesteru a mnoho dalších.

I co do počtu festivalů je Velká Británie na taneční špičce. Významné je bienále taneční platformy *British Dance Edition*,¹⁵¹ které slouží jako prezentace jednotlivých souborů. Poprvé se konalo v roce 1992 v Londýně, nyní se koná vždy v jiném městě. Festival *Dance Umbrella*¹⁵² probíhá od roku 1978 v Londýně, soutěžní festival *Aerowaves*¹⁵³ od roku 1997 tamtéž, významný je i

¹⁴⁸ Viz. Sweeney, Stuart. Současný tanec ve Velké Británii. Taneční zóna, 2008, 12/1, s. 6.

¹⁴⁹ Informace na: www.theplace.co.uk.

¹⁵⁰ Viz. Pacíková, Veronika. The Place. Taneční zóna, 2008, 12/1, s. 46.

¹⁵¹ Informace na: http://www.bde2008.co.uk/bde_home.aspx.

¹⁵² Informace na: www.danceumbrella.co.uk.

¹⁵³ Informace na: <http://www.aerowaves.org/>.

skotský festival *Edinburgh International Festival*¹⁵⁴ a od roku 2002 irský *International Dance Festival Ireland*.¹⁵⁵

Přehlídky současného tance slouží umělcům pro prezentaci jejich děl a zároveň jde o jakýsi *Dance Trade* (taneční trh), na němž tanečníci nabízí svá díla zahraničním zájemcům, promotérům, agenturám, školám a dalším institucím. Specifikem některých britských přehlídek je i prezentace tanečního žánru *dance screen*, taneční film/videodance, ve kterém se Britové ve světě proslavili především díky filmům skupiny DV8.

Tato dobře fungující taneční infrastruktura je doplněna i specifickým systémem vládních úřadů a institucí, které se podílejí na podpoře současného tance. Finance poskytuje nejen vláda, ale i různé fondy, firemní dárci i soukromníci, část kulturních zdrojů pochází z národní loterie. Národní loterií jsou financovány taneční projekty po celé Anglii. O roku 1994 do roku 2006 získalo taneční umění téměř 7 miliard korun. Nejvíce zdrojů poskytuje a přerozděluje britská Kulturní rada (*Arts Council*). Rady Anglie, Skotska, Walesu a Severního Irska disponují financemi od centrální vlády, ale fungují jako samostatný orgán. Poskytují pravidelné tříleté dotace a umělecké granty, o nichž rozhodují taneční komise v devíti regionálních úřadech a jsou přezkoumány příslušnou radou. Specifickou kategorií jsou granty poskytované na turné tanečních skupin, o nichž rozhoduje národní úřad. Obecně v posledních letech podpora tanečního umění v Anglii roste. V roce 2008 bylo na tanec poskytnuto zhruba 25 miliónů liber. Tato částka prakticky sloužila pouze na podporu současného tance, neboť balet je ve Velké Británii dotován samostatně. Důkazem o vzestupu tanečního umění je zavedení taneční výchovy v britských základních školách, o které tolik usiluje i naše česká organizace *Vize tance*, a počet souborů, kterými Británie disponuje. Je zde kolem 50 profesionálních souborů současného tance.

Dalším významným zdrojem financí, který zatím u nás chybí jsou mecenáši. V roce 2001 zorganizoval a podporoval Richard Sherrington projekt *The Critic's Circle National Dance Awards*, po něm převzali patronát další mecenáši, nebo tanečník Wayen Sleep, který podporoval řadu projektů.

¹⁵⁴ Informace na: www.edfringe.com.

¹⁵⁵ Informace na: www.dancefestivalireland.ie.

V rámci taneční infrastruktury Velké Británie jsou významné i tzv. *National Dance Agencies* (Národní taneční agentury), kterých je jedenáct. Nabízí zájemcům zkušební a divadelní prostory, pořádají kurzy a zprostředkovávají taneční umění veřejnosti. Tyto agentury fungují na regionální úrovni a pracují na stejném principu jako francouzská regionální centra.

Tuto infrastrukturu pak ještě doplňuje několik periodik, které se tanci věnují a informují laickou i odbornou veřejnost o nejnovějších trendech v tanečním umění; sem patří např. *Dance Theatre Journal*, *Discourses in Dance*, *Labalink* nebo *Dance now* a několik webových portálů jako např. *criticaldance.com*, *londondance.com*. Na rozdíl od České republiky v Anglii vychází i řada tanečních publikací. Největším vydavatel taneční literatury je nakladatelství *Routledge*, které vydalo již několik titulů věnujících se modernímu a současnému tanci, jeho historii, technikám a jednotlivým tvůrcům.¹⁵⁶

3.1.5 Rakousko

Rakouská kulturní politika se začala rozvíjet od 50. let 20. století, kdy postupně docházelo k zvyšování výdajů na kulturu, což přispělo k vybudování a rozvoji uměleckých vysokých škol a akademií. V roce 1975 z provedeného výzkumu mezi rakouskými obyvateli o kvalitě kulturní nabídky vyplynulo, že kulturní zásobení považují za nedostatečné a zároveň se domnívají, že chybí kulturní uvědomění. Proto byl schválen *Katalog kulturně politických opatření* a v roce 1982 byla svoboda umění deklarována jako jeden z ústavních principů. Během 80. let se na základě všech opatření postupně vytvořil větší prostor pro současné umění a na začátku 90. let se umělecké granty přiblížily poprvé k hranici výdajů miliardy šilinků. Spolková vláda Rakouska shrnula zásadní body své kulturní politiky do vládní dohody (2003-2006), ve které se mimo jiné zaručuje k podpoře současných umělců, zlepšení udělování uměleckých grantů, podpoře regionálních kulturních aktivit a dalších bodů.

¹⁵⁶ Viz. Záhora, Michal. Očima Evropana. Taneční zóna, 2008, 12/1, s. 54, Sweeney, Stuart. Současný tanec ve Velké Británii. Taneční zóna, 2008, 12/1, s. 6. A webové stránky jednotlivých institucí.

Na národní úrovni se na podpoře umění podílí *Úřad spolkového kancléře* pro sekci umění, *Spolkové ministerstvo pro vzdělání, vědu a kulturu* a *Kulturně-politická sekce Spolkového ministerstva zahraničních věcí*. Významná je také podpora na úrovni spolkových zemí. Spolková země Horní Rakousy má svoji vlastní uměleckou správu. V neposlední řadě poskytují podpůrné prostředky kulturním projektům města a obce.¹⁵⁷

Taneční umění v rámci umělecké sekce *Úřadu spolkového kancléře* spadá do oddělení II/2 společně s hudbou, divadelním uměním, uměleckými školami a obecnými záležitostmi umění. Žádosti o umělecké granty jsou v Rakousku podobné jako u nás. Tanec nemá samostatnou sekci, ale granty jsou většinou společné pro tanec, hudbu a divadlo. Tanečníci a choreografové mají možnost žádat granty na celoroční činnost souboru. V tomto případě se rozlišuje velikost scény divadla či skupiny. Stejně jako u nás funguje i podpora jednotlivých projektů a poskytování dotace na pořádání festivalu. Specifičtější jsou prémie k produkci, což je příspěvek na podporovaný projekt, o který mohou umělci požádat tři měsíce před uskutečněním představení. Dále jsou to prémie pro komornější díla, podpora vzdělávání umělců a příspěvek na turné po Rakousku (cestování, ubytování) pro jednotlivce či soubory. Pro tanečníky a choreografy existují také stipendia pro pobyty v zahraničí.¹⁵⁸

I Rakousko má specifickou formu podpory jako pomoc pro umělce v nouzi. Tento systém sociální podpory funguje pro umělce, kteří o práci nepřišli vlastním zaviněním, např. mezidobí mezi novým angažmá. Kromě všech těchto programů ministerstva mají samozřejmě města a 9 rakouských krajů své vlastní programy podpory. Nejvíce výdajů na kulturu poskytuje Vídeňský magistrát, pro tanec v Rakousku jsou však důležitá i města Linz, Salzburg či Graz.

Co se týče rakouské taneční platformy začala se více rozvíjet během druhé poloviny 80. let. Nejvýznamnější událostí pro Rakousko bylo založení festivalu *Internationale Tanzwochen Wien* v roce 1984 pod vedením kulturního manažera Karla Regenburgera a choreografa Ismaela Iva. Festival nejprve

¹⁵⁷ Viz. Amann, Sylvia. Praktická příručka k financování a finančnímu managementu přeshraničních kulturních projektů v rakousko-českých příhraničních regionech, Engerwitzdorf: Central European Cultural Cooperation EWIV, 2004.

¹⁵⁸ Viz. informace na portálu rakouského ministerstva kultury. Dostupné na: <http://www.bmukk.gv.at/>.

umožňoval tanečníkům navštěvovat workshopy, od roku 1988 však přibyla i složka představování a prezentace děl významných choreografů. Festival postupně získal současnou podobu a název *ImPulsTanz Vienna International Dance Festival*.¹⁵⁹ Přesto, že Rakousko není tak velkou taneční velmocí jako Francie, Belgie či Německo, festival ImPulsTanze se zařadil k největším festivalům současného tance v Evropě. Každý rok představuje kolem 40 představení, 200 workshopů, navštěvuje jej zhruba 30 000 diváků a působí na něm 80 učitelů a 3000 studentů. Od roku 1996 se k festivalu přidružil stipendijní program pro mladé tanečnice *danceWEB*¹⁶⁰ a projekt *[8:tension]*, v rámci něhož je umožněno vybraným tvůrcům pracovat intenzivně dva týdny ve Vídni na svých nových projektech. Kromě *ImPulsTanzu* se v Rakousku odehrává několik dalších významných festivalů jako např. *Sommerszene*¹⁶¹ v Salzburgu, festival *Tanztage* v Linzi, *Tanz ist*¹⁶² v Dornbirnu nebo *Szene buntewähne tanzfestival* v Hornu.

Největší taneční metropolí Rakouska je rozhodně Vídeň, ve které se nachází několik významných scén, jež prezentují i současný tanec. Od roku 2000 funguje amatérská scéna *Im Flieger*¹⁶³ a *WUK* organizující taneční laboratoře a workshopy. V prostoru *Künstler Haus* sídlí organizace *Brut*, která se věnuje současnému umění a pořádá i speciální festival *Imagetanz* pro mladé začínající umělce v oblasti tance. Nejvýznamnější organizací, která se podílí na prezentaci a podpoře rakouského současného tance, je *Tanzquartier Wien*,¹⁶⁴ která poskytuje prostory, zajišťuje informace a spravuje taneční webový portál. Toto centrum funguje na podobném principu jako Národní centrum v Paříži. Druhou významnou je *Freietheater*,¹⁶⁵ organizace pro nezávislé divadlo a tanec, která sdružuje soubory a skupiny, jimž nabízí pomoc v řešení každodenních praktických problémů. Mimo Vídeň pak působí sdružení *Tanzplat Graz* nebo organizace *Netzwerk Tanz* v Hardu. Co se týče vzdělávání v oblasti současného tance, jsou v Rakousku významné dvě školy. *SEAD*

¹⁵⁹ Informace na: www.impulstanz.com.

¹⁶⁰ Informace na: www.dancewebeurope.net.

¹⁶¹ Informace na: <http://www.sommerszene.net/>.

¹⁶² Informace na: <http://www.tanzist.at/>.

¹⁶³ Informace na: <http://www.imflieger.net/>.

¹⁶⁴ Informace na: <http://www.tqw.at/Content.Node/de/index.php>.

¹⁶⁵ Informace na: <http://www.freietheater.at/>.

(*Salzburg Experimental Academy of Dance*)¹⁶⁶ založená v roce 1993 a taneční konzervatoř v Linzi. Celou tuto taneční síť zaštiťují dva významné celostátní internetové portály *tanz.at* a *corpusweb.net*, který funguje jako internetový magazín pro tanec.¹⁶⁷

3.1.6 Slovensko

Slovensko je státem, který nemůže v rámci porovnávání tanečních platforem jednotlivých států chybět, už jen proto, že vazby a vztahy mezi českým a slovenským tanečním umění jsou bližší důsledkem společného historického vývoje do roku 1993. Se vznikem samostatné Slovenské republiky se začíná rozvíjet i samostatný současný slovenský tanec, který však má ke svému životu velice podobné podmínky jako ten český.

Počátky současného tance těsně po roce 1989 jsou spojeny s oficiálními soubory jako např. *Alfa*, *Allegro*, *Bralen*, *Alternativ*, které byly většinou prezentovány jako amatérské soubory moderního tance. Postupem času nastává snaha souborů profesionalizovat se, vymanit se z nadvlády baletního umění a folklóru, který má na Slovensku silné postavení, a vytvořit pro současný tanec adekvátní základnu. Velkou roli v rámci vývoje hrálo otevření hranic. Informace i podpora ze zahraničí stály u zrodu profesionalizace tanečního umění, které se mohlo etablovat na slovenská jeviště. V roce 1990 vzniká první profesionální skupina *Adato*, vedená Martou Polákovou, spolupracující se zahraničními choreografy a sdružující slovenské studenty tanečních škol.

Velmi důležité bylo i vytvoření dokonalejší infrastruktury. Jednou z prvních institucí, které v počátcích rozvoje na Slovensku vznikly, byla *Asociácia súčasného tanca*,¹⁶⁸ založená v roce 1997 a sdružující tanečníky, choreografy, studenty i odborníky na současný tanec. Hlavním cílem asociace bylo šířit slovenský tanec, tedy podporovat vzdělávání profesionálních i amatérských tanečníků, pořádání národních i mezinárodních festivalů, zajištění pravidelné prezentace taneční představení nejen v Bratislavě, ale i dalších městech a v neposlední řadě zabezpečit spolupráci se zahraničními

¹⁶⁶ Informace na: <http://www.sead.at/>.

¹⁶⁷ Informace o tanci v Rakousku čerpám především z webových stránek tanečních organizací a ministerstva kultury. Při některých překladech mi pomohl a praktické informace mi poskytl rakouský tanečník a hudebník, žijící v České republice, Florian Tilzer.

¹⁶⁸ Informace na: <http://www.sucasnytanec.sk/>.

organizacemi a soubory. Organizace si také vzala za úkol podporovat vznik taneční literatury a zabezpečit lepší publicitu tanci v médiích. V rámci organizačních změn v roce 2000 došlo k oddělení nově vzniklé sekce *Asociácie Bratislava v pohybe*,¹⁶⁹ která se podílí na organizaci mezinárodního festivalu současného tance *Bratislava v pohybe*.

K tomuto festivalu postupně přibýly další jako např. *Štyri (+1) dni tanca pre vás* organizovaný *Študiom tanca v Banskej Bystrici*¹⁷⁰ od roku 2002 a nově vzniklý festival současného tance a pohybového divadla *Nu Dance Fest* organizovaný *Asociáciou súčasného tanca* v Bratislavě. Od roku 2007 existuje také festival *Hybaj ho!* prezentující slovenský současný tanec v Praze (v roce 2008 naopak představil český tanec na Slovensku). Tento festival organizuje občanské sdružení *Alt@rt*, které založil tanečník Jaro Viňarský.

Slovenští umělci stejně jako naši tanečníci po celou dobu řešili problém s neexistujícím divadelním prostorem pro současný tanec. Na rozdíl od našeho vzniklého divadla *Ponec* však Slovensko doposud nemá samostatnou divadelní scénu určenou výhradně pro taneční projekty. V Banskej Bystrici sice existuje *Štúdio tanca*, jež působí již jedenáct let na stálé scéně *Komorného divadla v Europa Culture Center*, to však prezentuje pouze vlastní tvorbu souboru. Nezávislí slovenští tanečníci svůj prostor stále ještě hledají. V 90. letech se měl prostor divadla *Aréna* v Bratislavě, založený mimem a pedagogem Milanem Sládkem, stát taneční scénou, avšak na základně politických rozhodnutí zde nakonec vznikla činohra. Situace se ještě více zkomplikovala, když byl na určitou dobu zavřen *Ateliér pohybu Dvorana VŠMU*, který sloužil pro prezentaci tanečních premiér a studentských work-in-progress představení, a bylo zbouráno divadlo *Stoka*, jež také prezentovalo některé taneční projekty. Od roku 2004 se proto v Bratislavě taneční umění prezentovalo pouze v prostoru *A4- nultý priestor*. Až v roce 2007 vznikl nový prostor pro tanec v divadle *Elle Danse*, které je určeno výhradně tanečním projektům, ale je financováno ze soukromých zdrojů a má omezenou kapacitu i technické podmínky, podobně jako divadlo *Meteorit* uvádějící vedle současného tance i činohru a dětská představení.

¹⁶⁹ Informace na: <http://www.abp.sk/NewFiles/abp1.html>.

¹⁷⁰ Informace na: <http://www.studiotanca.sk/>.

Společným problémem pro české i slovenské tanečníky je neadekvátní zpětná vazba v rámci umělecké kritiky a médií. Na VŠMU od roku 2001 již neotvírají studijní obor taneční vědy, neexistuje zde ani systematické zpracovávání a archivování tanečního umění v rámci Divadelního ústavu, který nemá samostatné oddělení pro tanec, jako je naše *Kyliánova nadace*. Od 90. let se snaží předávat informace o tanci a zpětnou vazbu alespoň několik slovenských časopisů – *Tanec* (1994), *Salto* (2003) pro tanec a pohybové divadlo, některé články a recenze o tanci vycházejí v čtvrtletnících o současném umění *Vlna*.

Důležitou roli v rámci slovenské taneční platformy hrají vzdělávací centra a školy. Většina profesionálních tanečníků z těchto škol vyšla. Od roku 1991 byl na *Katedře taneční tvorby VŠMU* v Bratislavě otevřen obor pedagogika moderního tance. V roce 1994 byl na *Konzervatoři Jána Levoslava Belly* v Banské Bystrici otevřen taneční obor se specifickými osnovami vytvořenými zakladatelkou Zuzanou Hájkovou, které v sobě kombinují techniky klasického tance, moderního a současného tance, a vychovává tak profesionální tanečníky.¹⁷¹

Slovenská kulturní politika má k tanečnímu umění podobný vztah jako ta česká. Strategie kulturní politiky byla definována v *Národní zprávě o kulturní politice Slovenské republiky* v roce 2002, vládou byla schválena v roce 2004. V rámci tohoto dokumentu byla definována základní struktura oblastí kultury. Tanec je zařazen pod sekci živá umění – tanec a divadlo. Veřejný sektor zajišťuje podporu kultury na národní, regionální a lokální úrovni. Ministerstvo kultury má vytvořeno devět podpůrných programů. Obecně veřejná podpora slovenského tance funguje převážně na základě projektové tvorby. Existuje snaha podporovat projekty na základě víceúrovňového financování, ale podpora je samozřejmě omezená. Granty ministerstva kultury se řídí rozpočtovými pravidly, neumožňují víceletou podporu stejně jako u nás. Granty samosprávných celků jsou omezené rozpočty, některé kraje zavedly otevřené grantové systémy až v posledních letech. Stejně jako v České republice existuje možnost podpory mezinárodních projektů např. u

¹⁷¹ Viz. Fornayová, Petra. Moderný a súčasný tanec. Dostupné na slovenském kulturním portálu: www.slovakia.culturalprofiles.net/?id=-7186 (cit. dne 26. 2. 2009).

*Mezinárodního Vyšehradského fondu (IVF), Středoevropské nadace (CEF), nebo v rámci programů Evropské unie. Ty jsou však pro menší nezávislé soubory hůře dosažitelné.*¹⁷²

¹⁷² Informace z webového portálu o slovenské kulturní politice. Dostupné z: <http://www.slovakia.culturalprofiles.net/?id=-7297> (cit. dne 26. 2. 2009).

4. Vize do budoucnosti

Rok 2008 byl vyhlášen rokem evropského mezikulturního dialogu. Právě v tomto roce předložila *Vize Tance* ministerstvu kultury dlouho připravovaný *Program na podporu současného tance, pohybového divadla a interdisciplinárních umění*¹⁷³, který by měl být schválen v roce 2009 a realizován v rozmezí let 2010-2019. V době, kdy se Česká republika stala předsednickou zemí Evropské unie a rok 2009 byl symbolicky vyhlášen rokem tvořivosti a inovací, česká taneční platforma zahájila vlastní iniciativu pro zlepšení podmínek současného tance.

Občanské sdružení *Vize Tance*¹⁷⁴ vzniklo v roce 2006 s cílem emancipovat a rozvíjet taneční umění v České republice tak, aby jeho kvalita byla srovnatelná se stavem v Evropské unii. V rámci této iniciativy si sdružení stanovilo pět základních okruhů rozvoje: emancipace současného tance a jeho začlenění do legislativních a koncepčních procesů, situace současného tance v regionech České republiky, vzdělávání, vytvoření institucionálního zázemí a prezentace současného českého tance v zahraničí.

Samotný program se skládá ze dvou částí. První část je koncipována jako oslovení. Vysvětluje, jak program vznikl, k čemu má sloužit a jaký je jeho hlavní cíl.

„Program na podporu současného tance bude organizačně i finančně náročný, neboť se fakticky jedná o vybudování něčeho menšího než celé infrastruktury oboru zanedbaného v době totality. To představuje nároky na investice, především do úprav prostorů a jejich citlivou integraci do památkové architektury. Dále to představuje vytvoření nových kapitol grantové a stipendijní podpory v takové struktuře a objemu, aby se tato nová, dynamicky se rozvíjející zóna umění mohla důstojně integrovat do mezinárodního vývoje tanečního umění. Tento Program bude možné

¹⁷³ Nina, Vangeli, Havlíčková, Šárka (ed.). Program na podporu současného tance, pohybového divadla a interdisciplinárních umění. Vize Tance, 2009. Dostupné z: www.vizetance.cz (cit. dne 26. 2. 2009).

¹⁷⁴ Členové Vize Tance: Eva Blažičková – ředitelka konzervatoře Duncan Centre, Jiří Dobeš – stálý spolupracovník Divadla 29, Šárka Havlíčková – umělecká ředitelka divadla Alfred ve dvoře, Ondřej Hrab – ředitel Divadla Archa, Václav Janeček – Laterna magika, Marie Kinsky – SE.S.TA. (Setkávání současného tance), Jan Kodet – choreograf Národního divadla Praha, Ivanka Kubicová – vedoucí taneční katedry HAMU, Yvona Kreuzmannová – t. č. poradkyně ministra kultury, zakladatelka festivalu Tanec Praha, Marta Lajnerová – ředitelka festivalu Tanec Praha, Jiří Lössl – NIPOS-ARTAMA Praha, Kateřina Melenová – ředitelka Baziliky o. p. s. České Budějovice, Jana Návratová – šéfredaktorka časopisu Taneční zóna/Dance Zone, Marta Smolíková – ředitelka ProCulture, Pavel Štorek – umělecký ředitel festivalu Čtyři dny v pohybu, Nina Vangeli – taneční publicistka.

*realizovat pouze s výraznou podporou státu a v součinnosti s regiony, jichž se bude význačně týkat, s podporou evropských fondů a s pomocí občanských iniciativ.*¹⁷⁵

Druhá část obsahuje vlastní program rozdělený do několika kapitol. Nejprve je v programu podrobně rozebrána situace tanečního umění v České republice. Program se zaměřuje na historické a mezinárodní souvislosti, zabývá se vládními dokumenty a předkládá SWOT analýzu aktuální situace. Ve druhé kapitole je na základě analýzy představena nová koncepce pro současný tanec. Hlavním cílem programu je dosáhnout decentralizace a emancipace českého tance tak, aby se kvalitou vyrovnala mezinárodním podmínkám. Za adresáty programu jsou určeni nezávislí profesionální umělci, kteří se angažují v oblasti tanečního umění, pohybového divadla a interdisciplinárních pohybových žánrů, i široká veřejnost jako příjemci současného tanečního umění. Rozvoj tanečního umění by se dle programu měl zaměřit na několik základních oblastí:

Prvním krokem je vybudování organizačních jednotek, které budou rozvoj tance podporovat. Podle programu by měla v následujících letech vzniknout autonomní regionální centra, jež budou tvořit základní pilíře taneční infrastruktury. Měla by se nacházet v areálech architektonických památek a podpořit tak již existující státní program na obnovu a oživení historického dědictví naší republiky. Centra se budou podílet jak na rozvoji regionálních aktivit, tak na vývoji celého tanečního oboru. Program navrhuje vznik regionálních rezidenčních center dle dvou modelů: centra v objektech památek evropského významu, nacházejících se v otevřené krajině (např. Kuks), nebo centra ve významném objektu uprostřed zástavby historických regionálních měst se silnou uměleckou tradicí (např. Litomyšl, Telč). V prvním modelu se uplatňuje vedení kurátora a menšího produkčního týmu, který by zpracovával program rezidencí zahraničních choreografů, kteří by v centrech působili. Čeští tanečníci by zde měli možnost vytvářet nová díla, pro konkrétní skupiny by se mohla stát domovskou scénou. Přednost by byla dána i *site-specific* projektům a experimentům v místním prostředí a krajině. Druhý model by poskytoval

¹⁷⁵ Nina, Vangeli, Havlíčková, Šárka (ed.). Program na podporu současného tance, pohybového divadla a interdisciplinárních umění. Vize Tance, 2009, s. 8. Dostupné z: www.vizetance.cz (cit. dne 26. 2. 2009).

zázemí lokálními skupinám, které by se v době silného turistického ruchu zaměřovaly v historických centrech měst na veřejná vystoupení a pořádání lokálních festivalů. Během roku by pracovaly na svých projektech. Program počítá se zapojením tance i do komunitních aktivit (např. tanec v sociálních oblastech, spolupráce s neziskovými organizacemi jiných oborů).

Druhý bod programu se vztahuje k vytvoření kvalitní distribuční sítě a promotérské organizace, jež by napomohla decentralizaci tanečního umění a jeho lepšímu šíření na regionální scény. Program vychází z působení již vzniklé organizace *Nová síť*, která se zabývá networkingem a šířením nového divadla a všech jeho žánrů do regionů České republiky. Tento bod programu také navazuje na obecné tendence kulturní politiky, zakotvené v projektu *Strategie udržitelného rozvoje a Koncepci účinnější podpory umění na léta 2007-2013* zaměřující se na zajištění kulturní rozmanitosti, dosažitelnosti umění a kulturních služeb všem občanům. V pěti krajích České republiky by za pomoci sítě měla vzniknout choreografická centra v multifunkčních kulturních zařízeních, která by spolupracovala při propagaci tanečního umění. Provozovatelem center by se mohl stát investor v podobě města, kraje, státu či soukromého subjektu. Centra by se podílela převážně na tvorbě nových choreografických děl, prezentaci repríz domácích i hostujících tvůrců, nabízela by pracovní prostor pro místní umělce, pořádala by vzdělávací akce pro profesionály i laickou veřejnost. Cílem podpory této sítě by se měly stát i festivaly současného tance v regionech.

Třetí oblast se vztahuje k tanečnímu umění v pražské metropoli. Přesto, že Praha je nejvýznamnějším centrem českého tanečního umění, program upozorňuje na možné změny, které by tanci pomohly ke kvalitnějšímu a efektivnějšímu rozvoji. Za největší problém je považována absence veřejných pracovních prostor (tzv. *working place*), která by měla vzniknout v podobě větší budovy v centru města. Zde by byly poskytovány tanečníkům sály ke zkoušení a trénování. Budova v centru by měla zároveň sloužit k propagaci tanečního umění. Jako vzor je uváděno *Národní taneční centrum* v Paříži. Praha by též měla poskytnout dostatek veřejných prostor, ve kterých se bude tanec prezentovat, proto je v programu podán návrh na zavedení větší podpory

projektů ve veřejném prostoru. Taneční *site-specific* projekty by opět sloužily k lepšímu zviditelnění tanečního umění.

Čtvrtým bodem programu jsou taneční festivaly a mezinárodní spolupráce. Součástí této kapitoly je SWOT analýza, která předkládá hlavní pozitiva a negativa, jež jsou s pořádáním tanečních festivalů spojena. Nejvýznamnějším festivalem u nás je již zmiňovaný *Tanec Praha*. Hlavním úkolem festivalů je nejen propagace tanečního oboru a tvorby, ale i mezinárodní dialog. Každý větší festival je významnou kulturní událostí, která má svůj význam i v dimenzi politické. Program se zaměřuje především na rozšíření sítě tanečních festivalů do regionů. Z předložené SWOT analýzy jsou za největší negativa považována nedostatečná diverzita českých mezinárodních festivalů, nedostatečná spolupráce vlivem špatného technického vybavení a nevyhovujících rozměrů scén regionálních divadel. Významným problémem jsou také jednoleté granty a pozdní garance rozpočtu, které znemožňují pořadatelům včas a dostatečně zajistit dramaturgický rámec festivalu. Tvůrcům programu chybí uzákonění daňových asignací, jež by sloužily k získání zdrojů z privátního sektoru, a lepší ohlas médií, který je nutný nejen pro propagaci, ale i pro zisk sponzorů.

„Zásadní věcí v tomto ohledu je zapojení festivalu Tanec Praha do mezinárodní sítě předních evropských festivalů, zúčastnit se s nimi společných projektů, vyměňovat si zkušenosti a podněty, kontinuálně s nimi spolupracovat. Aby festival Tanec Praha obstál v této spolupráci, se neobejde bez finanční podpory státu... Ministr kultury by měl převzít nad festivalem exkluzivní záštitu...“¹⁷⁶

Pátá kapitola je věnována oblasti tanečního vzdělávání. Zabývá se dvěma hlavními oblastmi: vzděláváním profesionálních tanečníků a obecným tanečním vzděláním širokých vrstev obyvatel. V předešlých letech existovala mezirezortní spolupráce mezi ministerstvem kultury a školství. Na ministerstvu školství dokonce existoval odbor uměleckého školství. Před několika lety však byl tento odbor i spolupráce zrušen. V České republice funguje poměrně dobře zavedená síť státem podporovaných institucí - základní umělecké školy,

¹⁷⁶ Nina, Vangeli, Havlíčková, Šárka (ed.). Program na podporu současného tance, pohybového divadla a interdisciplinárních umění. Vize Tance, 2009, s. 27. Dostupné z: www.vizetance.cz (cit. dne 26. 2. 2009).

konzervatoře a taneční obory na vysokých školách, které poskytují vzdělání budoucím tanečníkům. Nově vznikají i soukromé konzervatoře a je pořádáno velké množství komerčních kurzů. Přesto program upozorňuje na několik nedostatků v oblasti vzdělávání profesionálních tanečníků.

„Za nezbytné pro společenskou emancipaci tanečního oboru pokládáme vznik autonomní Taneční fakulty na AMU, jak je to ukotveno v základací listině prezidenta Beneše, který založil Akademii múzických umění jako svazek čtyř fakult – hudební, taneční, divadelní a filmové.“¹⁷⁷

Důležitým krokem je zabezpečení celoživotního vzdělávání profesionálů, např. zavedením stipendijních programů na podporu celoživotního vzdělávání, poskytnutí možnosti zúčastňovat se stáží atd. Pro rozvoj současného tance je významná i kvalifikace tanečních odborníků (publicistů, art managerů, znalců a expertních pracovníků státní správy, historiků atd.).

Taneční umění by mělo být integrováno do vzdělávacích programů uměnovědných vysokoškolských oborů. V programu jsou navrženy tři základní modely: zavést samostatný obor „*dance studies*“, zavést tanec jako součást programu divadelní či hudební vědy, integrovat program experimentální laboratoře, ve kterém by jednotlivé katedry a pracoviště vzájemně spolupracovaly, nebo zavést jedno až dvousemestrální studijní program ve spolupráci uměnovědných kateder, fakult či různých škol.

Druhý vzdělávací model se zaměřuje na rozvoj taneční výchovy pro širokou veřejnost. Po vzoru britského, německého či francouzského programu by měla být taneční výchova zavedena na základních a středních školách. Program *Tanec školám*, který se rozvíjí již od 80. let ve Francii, Belgii, Itálii, Británii a dalších zemích, u nás zatím funguje na principu dobrovolnictví. Víze tance připravila *Vzdělávací rámec pro taneční a pohybovou výchovu*, jenž by se měl stát doplňkovým vzdělávacím oborem *Rámcového vzdělávacího*

¹⁷⁷ Nina, Vangeli, Havlíčková, Šárka (ed.). Program na podporu současného tance, pohybového divadla a interdisciplinárních umění. Víze Tance, 2009, s. 30. Dostupné z: www.vizetance.cz (cit. dne 26. 2. 2009).

programu. Několik pražských škol¹⁷⁸ již experimentálně předmět taneční a pohybové výchovy do svých osnov zařadilo. Na středních školách by mohl tanec zůstat jako volitelný předmět a kapitoly z dějin tance by měly být začleněny do osnov uměnovědných programů.

V oblasti tanečního vzdělávání se připravuje ještě jeden významný projekt, tzv. *Evropská taneční akademie* (EDA). Jedná se o mezinárodní edukativní projekt vznikající ve spolupráci *Francouzského institutu* a *Konzervatoře Duncan centre*. Projekt bude probíhat v tříletých cyklech. Pokud tanečníci projdou konkurzem, bude jim umožněno získat stipendium a studovat na zahraničních školách.

Poslední oblastí, které program věnuje pozornost, je mediální podpora tance. V programu je doporučeno vytvoření grantové podpory pro vznik dokumentárních i uměleckých filmů o tanci (*videodance, dance screen*) v rozmezí budoucích pěti let. Za zásadní úkol, který si tvůrci programu předsevzali pro oblast medializace tance, lze považovat vznik pozice tanečního experta v *Radě pro rozhlasové a televizní vysílání*, jenž by prosazoval zájmy tanečního umění. Program předkládá za vzory zahraniční modely programů o současném umění, které prezentovaly převážně tanec, např. pravidelný program BBC z 80. let, nebo televizní programy Arte a Mezzo.¹⁷⁹ V české republice tato významná podpora doposud zcela chybí.

Vize tance započala vytvořením programu dlouhodobý a složitý proces, na jehož konci možná získá současné taneční umění adekvátní podmínky pro svoji existenci. Tvůrci programu dokázali, že k tomu, aby mohlo dojít k určitým změnám, je nutné zabývat se rozbořem situace v kultuře a předkládat poslancům strategické dokumenty, ve kterých budou občané uplatňovat své zájmy a názory. Je také nutné pravidelně o uměleckých oborech informovat a vytvořit zastřešující instituce, které budou podporovat lobování za taneční

¹⁷⁸ Např. Základní škola na Lyčkově náměstí Praha 8, nebo základní škola, Praze 4. Jako volitelný předmět si mohou taneční a pohybovou výchovu zvolit žáci v základní škole na ulici Vedlejší 10 v Brně.

¹⁷⁹ Nina, Vangeli, Havlíčková, Šárka (ed.). Program na podporu současného tance, pohybového divadla a interdisciplinárních umění. Vize Tance, 2009, s. 35. Dostupné z: www.vizetance.cz (cit. dne 26. 2. 2009).

umění.¹⁸⁰ Je také jasné, že k tomu, aby se mohla situace tanečního umění zlepšit, bude nutná iniciativa z nižších vrstev, tedy z občanského nevládního sektoru, z odborných kruhů i od samotných tanečníků. Domníváme se, že tato iniciativa je nejdůležitější. K tomu, aby taneční komunita mohla navázat dialog s vládními činiteli a širokou veřejností, je nutné, aby nejprve navázaly komunikaci jednotlivé organizace mezi sebou. Regionální zájmové skupiny a organizace musí více spolupracovat a spojit se při realizaci tanečních aktivit. Tato spolupráce doposud chybí. Konkrétně v Brně je například striktně oddělená nezávislá taneční scéna od aktivit větších divadelních scén. Organizace tanečních představení v Brně ve spolupráci s Tancem Praha tak probíhá odděleně na dvou místech, pod vedením Lenky Dřimalové¹⁸¹ v Národním divadle Brno a pod vedením občanského sdružení Natřikrát v Bezbariérovém divadle Barka. Snaha o navázání komunikace, vzájemnou podporu a pomoc při propagaci zatím nebyla úspěšná.

Velmi důležitá je také prezentace regionálních aktivit v centrálně uzavřeném okruhu pražské taneční komunity. Pražský okruh tanečníků a teoretiků je do jisté míry uzavřen vůči doposud rozvíjejícím se spíše poloprofesionálním regionálním snahám jednotlivých skupin a souborů. V jediném tanečním časopise *Taneční zóna* se zprávy o tanci v regionech téměř nevyskytují. Dokud si pražské instituce neuvědomí, že v regionech je o taneční umění také zájem, decentralizace tanečního umění nebude možná.

Domníváme se také, že v programu se dostatečně neřeší problém financování. V této oblasti je velmi důležité prosazení dlouhodobější podpory pro významnější taneční soubory a tanečníky či organizátory významnějších akcí (např. zmiňované *DOT 504*, *Nanohach*, *420people*, *Tanec Praha* atd.). Pokud totiž nebudou mít čeští taneční tvůrci vhodné podmínky, nemůže u nás nikdy vzniknout stálá významnější profesionální scéna. Z toho důvodu je nutné, aby stát do počáteční fáze rozvoje programu investoval určité finance, tak jako se proto rozhodly státní orgány ve výše jmenovaných zahraničních

¹⁸⁰ Tento pojem někdy bývá spojován s nekalými úmysly vládních činitelů, ve skutečnosti se jedná o zásadní možnost, jak oslovit politické činitele např. pořádat konference za účasti politiků, medializovat problémy atd. Pojem lobování je v současnosti nahrazován pojmem „advokační aktivity“.

¹⁸¹ Ing. Mgr. Lenka Dřimalová je Umělecký šéf baletu Národního divadla v Brně.

zemích, které již své programy na podporu tance schválily a aplikují je v praxi. Totéž samozřejmě platí i pro regionální instituce. Jestliže je např. *Mezinárodní festival současného tance a pohybového divadla Natřikrát* prakticky jedinou přehlídkou nejen v brněnské metropoli, ale i celém Jihomoravském kraji, mělo by být prioritou magistrátu města i kraje, aby takovou akci podporoval. Pokud totiž mají regionální festivaly získat určitou prestiž jako ty pražské, neobejdou se bez výraznější finanční podpory, neboť honoráře zahraničních umělců vyžadují větší rozpočet. Bez dobrého zázemí a finanční podpory nemohou organizace svoji činnost vykonávat efektivně a na vyšší úrovni. Důležité proto je, aby tato podpora byla stála a organizátoři nemuseli mít obavu, že pro následující rok třeba finance vůbec neobdrží. V souvislosti s finančními problémy je nezbytné, aby se i regionální organizace více zaměřily na zkvalitnění *fundraisingu*, pokusily se o zisk financí i z jiných než veřejných zdrojů.

V neposlední řadě, jak již bylo zmíněno, se domníváme, že je velmi nutné, aby se na rozvoji tanečního umění začali podílet nejen taneční umělci, ale i odborníci z řad produkčních a kulturních managerů, uměnovědní vědci, kritici a historikové, kteří by umožnili profesionalizaci řízení, organizaci veškerých aktivit a teoretické ukotvení tanečního oboru.

Závěr

Situace současného tance v České republice byla oproti ostatním evropským zemím významně ovlivněna politickým vývojem. Komunistický režim nedovolil, aby se tanec kontinuálně rozvíjel na profesionální úrovni, tak jako tomu bylo v západních státech Evropy. Proto jsme od 90. let svědky v podstatě nově vznikající taneční platformy, navazující především na dobře fungující síť neprofesionálního výrazového (scénického) tance, který u nás měl dlouholetou tradici.

Aby se současný tanec v České republice mohl rozvíjet, je ovšem nutná větší znalost taneční problematiky v odborných i laických kruzích. V práci jsme souhrnně zmapovali aktuální situaci současného tance. Na konkrétních příkladech vycházejících z praxe – existence jednotlivých tanečních souborů, organizací podporujících tanec a festivalů, financování tance, analýzování vládních dokumentů atd. – charakterizujeme současnou taneční infrastrukturu v návaznosti na osobitém historickém a politickém vývoji naší země. Při popisu tohoto stavu jsme se zabývali jednotlivými problémy, jež se v daných oblastech vyskytují. Jedná se především o nedostatečnou infrastrukturu zastřešujících tanečních institucí a kritickou situaci tance v regionech, problematickou situaci s financováním tanečních umělců i celého oboru, špatně zajištěnou organizaci a produkci tanečních děl z důvodu nedostatku odborníků, kteří by se zabývali tanečním managementem, o problém s legislativním ukotvením podpory tanečního umění ve vládních dokumentech a celkovou implementaci této podpory do systému kulturní politiky České republiky.

Podmínky v České republice, převážně systém financování a vztah státní politiky k tanečnímu umění, jsme konfrontovali se situací v dalších vybraných státech EU, konkrétně ve Francii, Belgii, Německu, Velké Británii, Rakousku a Slovensku, abychom mohli lépe porovnat a zhodnotit situaci českého současného tance. Taneční velmoce, kterými Francie, Belgie, Velká Británie i Německo jsou, se staly vzorem pro tvůrce českého programu na podporu tance. Ve všech těchto státech je již vytvořena silná infrastruktura organizací, které taneční umění podporují. I vzájemný vztah kulturní politiky a tance je v těchto státech mnohem vřelejší, než je tomu u nás. Systém podpory tanečního umění v Rakousku je tomu našemu velmi podobný, liší se převážně v množství

finančních prostředků, které vláda do taneční oblasti poskytuje. Slovenský systém je s naším nejtěsněji svázán, neboť oba státy mají stejnou historii, proto i zde ještě proces rozvoje tanečního umění snad zdaleka neskončil.

Do dnešní doby se v České republice v oblasti tanečního umění nepodařilo vytvořit kvalitně fungující infrastrukturu zastřešujících organizací a adekvátní systém státní podpory, tak jako tomu je ve Francii, Belgii či Německu. Za největší problémy, jež byly v práci odhaleny, považujeme absenci veřejné zastřešující instituce a neexistující síť tanečních center či organizací podporujících taneční umění v regionech. Významným problémem je nedostačující finanční podpora ze strany státu i soukromého sektoru. Pro další rozvoj je také nutné zabývat se zkvalitněním vzdělávacího systému, změnou přístupu médií a vznikem dobře fungující produkční sítě. S tím úzce souvisí i nutnost nalézat nová východiska v podobě přejímání marketingových a manažerských strategií, které jsou pro rozvoj kulturních institucí a existenci jednotlivých tanečních skupin naprostou nutností, mají-li obstát na kulturním trhu.

Na základě vlastních zkušeností, informací o zahraničních systémech a především na základě nově vzniklého programu pro rozvoj tance, představujeme možná řešení, kterými je nutné se v budoucnosti více zabývat, aby se současný tanec mohl stát rovnocenným žánrem, uznávaným i v systému kulturní politiky České republiky. Především navrhujeme vznik nových institucí (center) v regionech, zlepšení vzájemné komunikace mezi jednotlivými tanečními organizacemi, zajištění lepší finanční podpory nejen pro velké pražské festivaly a soubory, ale i ty menší regionální. Dále je nutné, aby byla veřejnost o tanečním umění dostatečně informovaná. V tomto případě je nutné zajistit kvalifikované odborníky v oblasti managementu, historie tance, taneční kritiky atd., kteří by se podíleli na prezentaci a produkci tanečního umění. Za významné považujeme, aby se tanec a jeho historie dostal do osnov uměnovědných oborů jak na středních, tak na vysokých školách, nebo aby byla po vzoru zahraničních programů zavedena taneční výchova do osnov základních škol.

Prvním krokem k tomu, aby se současný tanec v České republice mohl rozvíjet, je schválení programu na podporu tance. Taneční umění se právě

nachází v počáteční fázi přeměn, které by měly zajistit, aby se i Česká republika v oblasti podpory tanečního umění přiblížila evropským standardům. Budoucnost ukáže, do jaké míry to bude možné.

Tato práce nabízí ucelený popis této počáteční fáze rozvoje tanečního umění a je možným zdrojem pro další badatelskou činnost. Pro vývoj tanečního umění je vznik a ukotvení taneční vědy a badatelské činnosti velmi důležitý. Práce by se mohla stát podkladem pro podrobnější analýzy jednotlivých oblastí, které stanovují ve své práci (např. taneční management, taneční vzdělávání, tanec v regionech atd.). Přesto, že se zájem o tanec ve společnosti neustále zvyšuje, a v posledních letech přibývá teoretických spisů, je nutné začlenit tanec i do badatelských snah ostatních uměnovědných oborů. Každý materiál prezentující zájmy současného tanečního umění je pro jeho rozvoj nesmírně důležitý.

Resumé

Práce se zabývá současným tancem v České republice. Snaží se podat souhrnný popis situace současného českého tanečního umění, na který měl vliv specifický politický vývoj v naší zemi. Značný význam pro rozvoj českého tanečního umění měly i ostatní umělecké druhy a vývoj moderního a postmoderního tance v zahraničí během 20. století. Proto se ve své práci nejprve zabývám historickými a teoretickými souvislostmi, které současné taneční umění ovlivnily, a definuji základní terminologii současného tanečního umění.

Ve druhé části se zaměřuji konkrétně na současný systém tanečního umění v České republice, popisuji především institucionální a legislativní rámec. Na konkrétních příkladech jednotlivých institucí, tanečních organizací, festivalů a tanečních souborů, přibližuji českou taneční platformu. Dále charakterizuji vztah české kulturní politiky k tanci a systém veřejného financování tance. Na základě vládních dokumentů analyzuji systém podpory tanečního umění.

Ve třetí kapitole se zabývám situací současného tance v zahraničí. Pro srovnání popisuji systémy podpory fungující ve Francii, Belgii, Německu, Velké Británii, Rakousku a Slovensku.

Čtvrtá kapitola nabízí pohled do budoucnosti. Na základě vlastní zkušenosti a analýzy programu na podporu tanečního umění, který nedávno vznikl, se snažím navrhnout možná řešení, která by měla do budoucna napomoci současnému tanci v jeho rozvoji.

Cílem práce je poukázat na základní nedostatky a problémy, se kterými se současný tanec v České republice potýká a navrhnout možná řešení, jež by měla napomoci tyto problémy vyřešit. V práci využívám kompilační metodu, vycházející z analýzy základních pramenů a dokumentů. Práce může dále sloužit jako zdroj pro další badatelskou práci v oblasti tanečního umění.

Abstract

The thesis deals with the contemporary dance in the Czech Republic. It strives to provide a concise description of the current situation of Czech dance, influenced by the specific political development in the country. The development of Czech dance was considerably affected by other types of art and by the development of a modern and a postmodern dance abroad during the 20th century. Therefore, in his first part I deal with the historical and theoretical context, which influenced the dance art and I define the basic terminology of contemporary dance.

The second part focuses specifically on the current system of dance in the Czech Republic, describing especially the particular institutional and legislative framework. The specific examples of individual institutions, dance organizations, festivals and dance ensembles are used to detail the Czech dance platform. Further, I characterize the relation of Czech cultural policy to dance and the system of public funding of dance. I analyze the system of dance support on basis of government documents.

The third chapter deals with the situation of contemporary dance abroad. I compare the support systems in France, Belgium, Germany, United Kingdom, Austria and Slovakia.

The fourth chapter offers an insight into the future. Based on own experience and on the analysis of the program for the promotion of dance, which was established recently, I try to propose possible solutions, which should help Czech dance in its future development.

The aim of the thesis is to highlight the basic weaknesses and problems the current dance in the Czech Republic faces and to propose possible solutions, which should help to resolve these issues. In this work, using the compilation method, based on fundamental analysis of the sources and documents. The work may also serve as a resource for further research work in the field of dance.

Resümee

Die Arbeit beschäftigt sich mit dem zeitgenössischen Tanz in der Tschechischen Republik. Sie stellt den Versuch dar, die Situation der zeitgenössischen tschechischen Tanzkunst, die durch die spezifische politische Entwicklung in unserem Land beeinflusst wurde, zusammenfassend zu beschreiben. Eine besonders wichtige Bedeutung für die Entwicklung der zeitgenössischen tschechischen Tanzkunst hatten auch andere Kunstgattungen sowie die Entwicklung des modernen und postmodernen Tanzes im Ausland während des 20. Jahrhunderts. Deshalb beschäftige ich mich in meiner Arbeit zuerst mit historischen und theoretischen Zusammenhängen, die die zeitgenössische Tanzkunst beeinflusst haben und stelle die grundlegende Terminologie der zeitgenössischen Tanzkunst dar.

Im zweiten Teil konzentriere ich mich konkret auf das derzeitige System der Tanzkunst in Tschechien und beschreibe hierbei vor allem den institutionellen und legislativen Rahmen. Anhand konkreter Beispiele einzelner Institutionen, Tanzorganisationen, -festivals und -ensembles skizziere ich die tschechische Tanzplattform. Weiters beschreibe ich das Verhältnis der tschechischen Kulturpolitik zum Tanz und das System öffentlicher Förderung des Tanzes. Auf der Grundlage von Regierungsdokumenten analysiere ich das diesbezügliche Fördersystem.

Im dritten Kapitel setze ich mich mit der Situation des zeitgenössischen Tanzes im Ausland auseinander. Zum Vergleich beschreibe ich Fördersysteme, wie sie in Frankreich, Belgien, Deutschland, Großbritannien, Österreich und der Slowakei funktionieren.

Das vierte Kapitel bietet einen Blick in die Zukunft. Auf der Grundlage eigener Erfahrungen und der Analyse eines Programms zur Förderung der Tanzkunst, das vor kurzem entstanden ist, bemühe ich mich, mögliche Lösungen zu skizzieren, die in Zukunft dem zeitgenössischen Tanz und seiner Entwicklung helfen könnten.

Ziel dieser Arbeit ist es, auf grundlegende Mängel und Probleme hinzuweisen, mit denen der zeitgenössische Tanz in der Tschechischen Republik konfrontiert ist, und mögliche Lösungen zu skizzieren, die helfen sollten, diesen Problemen beizukommen. In der Arbeit bediene ich mich der

komparatorischen Methode, ausgehend von der Analyse grundlegender Quellen und Dokumente. Außerdem kann die Arbeit als Quelle für weitere Forschungen auf dem Gebiet des zeitgenössischen Tanzes dienen.

Seznam vyobrazení

Obrazová příloha a:

Graf zobrazující jednotlivé žánry moderního tance. Zdroj:

http://en.wikipedia.org/wiki/20th_century_concert_dance (ke dni 13. 3. 2009).

Obrazová příloha b:

Tabulka zobrazující podporu profesionálních uměleckých projektů nestátních neziskových subjektů programu MK - Kulturní aktivity v letech 2000-2004. In Koncepce účinnější podpory umění na léta 2007-2013. Zdroj:

<http://www.mkcr.cz/scripts/detail.php?id=106> (ke dni 18. 3. 2009).

Obrazová příloha c:

Harmonogram programu Vize tance na podporu tanečního umění. In Program na podporu současného tance, pohybového divadla a interdisciplinárních umění. Zdroj: <http://vizetance.cz> (ke dni 26. 2. 2009).

Použitá literatura

- Amann, Sylvia. *Praktická příručka k financování a finančnímu managementu přeshraničních kulturních projektů v rakousko-českých příhraničních regionech*, Engerwitzdorf: Central European Cultural Cooperation EWIV, 2004.
- Artaud, Antonin. *Divadlo a jeho dvojenec*. Praha: Herrmann a synové, 1994.
- Brockett, Oscar G. *Dějiny divadla*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2008.
- Brodská, Božena, Vašut, Vladimír. *Svět tance a baletu*. Praha: Akademie múzických umění, 2004.
- Craig, Edward Gordon. *On The Art of The Theatre*. London: Heinemann, 1965.
- Duncan, Isadora. *Tanec*. Praha: Družstvo Dílo přátel umění a knihy, 1947.
- Holeňová, Jana a kol. *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*. Praha: Divadelní ústav, 2001.
- Juhásová, Anna. *Historie scénického tance v Brně*. Bakalářská práce na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity, Brno, 2009.
- Kolektiv autorů. *Velký slovník naučný*. Praha: Diderot, 1999.
- Kröschlová, Jarmila. *Výrazový tanec*. Praha: Orbis, 1964.
- Markovičová, Olga. *Dejiny tanca a baletu*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1981.
- Pavelka, Jiří, Pospíšil, Ivo. *Slovník směrů, skupin a manifestů*. Brno: Georgetown, 1993.
- Pavlovský, Petr (hl.red.). *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. Praha: Libri, 2004.
- Petišková, Ladislava, Vangeli, Nina. *Čítanka světové choreografie 20. století*. Praha: Konzervatoř Duncan Centre, 2005.
- Pilátová, Jana (ed.). *Jerzy Grotowski a Teatr laboratorium - texty*. Praha: Pražské kulturní středisko, 1990.
- Schlemmer, Oskar. *Reálná (?) utopie*. Praha: Arbor vitae, 2000.

- Smolíková, Marta (ed.). *Management umění*. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2008.
- Škarabelová, Simona, Neshybová, Jarmila, Rektořík, Jaroslav. *Ekonomie kultury a masmédií*. Brno: Masarykova univerzita, 2007.
- Škarabelová, Simona. *Marketing ve veřejném sektoru*. Brno: Masarykova univerzita, 2007.

Články:

- Bohutínská, Jana. Umění v experimentálním, industriálním a netradičním prostoru v Holešovicích. *Taneční zóna*, 2008, roč. XII. č. 3-4, s.129.
- Brungot Svitekova, Zdena. Dlouhověkost v taneční profesi. *Taneční zóna*, 2008, roč. XII. č. 2, s. 35.
- Ballay, Miroslav. Choreografie ticha. *Taneční zóna*, 2006, ročník X. č. 3, s. 20.
- Durzáková, Kristýna. Dobrá (před)volba: 420 people. *Taneční zóna*, 2008, roč. XII. č.1, s. 68.
- Faustová, Markéta. Festivalová turistika za kanálem La Manche. *Taneční zóna*, 2008, roč. XII. č.1, s. 49.
- Faustová, Markéta. Tour de France aneb francouzské taneční festivaly. *Taneční zóna*, 2007, roč. XI. č. 3, s. 65.
- Fruček, Josef. V Belgii je o tanec prostě zájem. *Taneční zóna*, 2007, roč. XI. č. 1, s. 12.
- Gajdošová, Eva. Contemporary Dance in Slovakia. *Taneční zóna*, 2003, roč. VII. č. 1, s. 14.
- Havlíčková, Šárka. Cesta, která nevede zpátky – rozhovor s ředitelkou projektu Tanzplan Deutschland, Madeline Ritter. *Taneční zóna*, 2007, roč. XI. č. 2, s. 13.
- Havlíčková, Šárka. Tanzplan Deutschland. *Taneční zóna*, 2007, roč. XI. č. 2, s. 10.
- Honová, Eva. Tanzhaus nrw. *Taneční zóna*, 2007, roč. XI. č. 2, s. 43.

- Jungová, Kateřina. Rozhovor s paní Táňou Langáškovou, kurátorkou festivalu Konfrontace. *Taneční zóna*, 2003, roč. VII. č. 4, s. 28.
- Kinsky, Marie. Rozhovor s Francoise Dupuy. *Taneční zóna*, 2007, roč. XI. č. 3, s. 52.
- Klementz, Constanze. Berlín – město příslibů. *Taneční zóna*, 2007, roč. XI. č. 2, s. 14.
- Kozánková, Zuzana. Delirium ve spojení tance a cirkusu. *Taneční zóna*, 2006, roč. X. č. 3, s. 34.
- Munnier, Jean-Francois. Zpráva pro taneční zónu o institucích, které podporují současný tanec ve Francii ve směru tvorby, produkce a šíření. *Taneční zóna*, 2007, roč. XI. č. 3, s. 48.
- Nadaud, Pierre. Národní choreografická centra – instituce v pohybu. *Taneční zóna*, 2007, roč. XI. č. 3, s. 57.
- Návratová, Jana. Deutsche Tanzarchiv. *Taneční zóna*, 2007, roč. XI. č. 2, s. 47.
- Návratová, Jana. Nanohach. *Taneční zóna*, 2008, roč. XII. č. 3-4, s. 40.
- Návratová, Jana. Perný rok s DOT 504. *Taneční zóna*, 2007, roč. XI. č. 4, s. 56.
- Návratová, Jana, Svíteková, Zdena. Centre National de la Danse – Centrum choreografické kultury. *Taneční zóna*, 2007, roč. XI. č. 3, s. 54.
- Pacíková, Veronika. The Place. *Taneční zóna*, 2008, roč. XII. č. 1, s. 46.
- Pollertová, Adéla. Váhavá Helena. *Taneční zóna*, 2008, roč. XII. č. 2, s. 64.
- Svíteková, Zdena. Contradanse.org. *Taneční zóna*, 2007, roč. XI. č. 1, s. 16.
- Sweeney, Stuart. Současný tanec ve Velké Británii. *Taneční zóna*, 2008, roč. XII. č. 1, s. 6.
- Šavel, Peter. P.A.R.T.S. Škola, která ctí individualitu. *Taneční zóna*, 2007, roč. XI. č. 1, s. 43.
- Šimková, Veronika. Danceweb je tady i pro vás. *Taneční zóna*, 2006, roč. X. č. 3, s. 100.

- Valere, Eleonore. Charleroi Danses. *Taneční zóna*, 2007, roč. XI. č.1, s. 23.
- Vašek, Roman. 420 People Phone Home. *Taneční zóna*, 2008, roč. XII. č. 1, s. 70.
- Vangeli, Nina. Francouzská taneční identita. *Taneční zóna*, 2007, roč. XI. č.3, s. 18.
- Vize tance. Program na podporu současného tance, pohybového divadla a interdisciplinárních umění (resumé pro konferenci Vize tance). *Taneční zóna*, 2008, roč. XII. č. 3-4, s. 162.
- Wessemann, Arnd. Zázrak ze Severního Porýní/ Vestfálska. *Taneční zóna*, 2007, roč. XI. č. 2, s. 46.
- Záhora, Michal. Očima Evropana. *Taneční zóna*, 2008, roč. XII. č. 1, s. 54.
- ----Úloha (tanečního) umělce ve společnosti: uplatňovat se ve veřejném prostoru! Mluvit veřejným hlasem! *Taneční zóna*, 2006, roč. X. č. 1, s. 6.

Internetové zdroje:

- Cikánek, Martin: Naše publikum je středem všeho, co děláme! [online] 2006 [cit. 5. 4. 2009]. Dostupné z: http://www.hisvoice.cz/his_voice/archiv_casopisu/2006/his_voice_6_2006/nase_publikum_je_stredem_vseho_co_delame.
- Finkelstein, Richard. Some Characteristics of the Postmodern in Dance. [online] 2004 [cit. 13. 3. 2009]. Dostupné z: <http://www.artslynx.org/dance/postmodern.htm>.
- Fornayová, Petra. Moderný a súčasný tanec. [online] 2007 [cit. 26. 2. 2009]. Dostupné z: <http://www.slovakia.culturalprofiles.net/?id=-12840>.
- Gremlíková, Dorota. Delsarte, Dalcroze, Duncanová – ohlasy v českém prostředí. [online] 2006 [cit. 26. 2. 2009]. Dostupné z: http://www.scenicky-tanec.cz/dalen/usr/a/casopis-pampam/PAM_PAM_2-06.pdf.
- Lukeš, Milan. Craig s odstupem let. [online] 6. 12. 2001 [cit. 17. 6. 2009]. Dostupné z: <http://www.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=1372>.

- Ministerstvo kultury. Dotační program pro tanec, pohybové a nonverbální divadlo. [online] 2008 [cit. 5. 4. 2009]. Dostupné z: <<http://www.mkcr.cz/scripts/detail.php?id=1371>>.
- Ministerstvo kultury. Program poskytování příspěvků na tvůrčí nebo studijní účely v oblasti profesionálního výtvarného umění, hudby, literatury, divadla a tance. [online] 2008 [cit. 5. 4. 2009]. Dostupné z: <<http://www.mkcr.cz/scripts/detail.php?id=2380>>.
- Ministerstvo kultury. Koncepce účinnější podpory umění na léta 2007-2013. [online] 2006 [cit. 18.3. 2009]. Dostupné z: <<http://www.mkcr.cz/scripts/detail.php?id=106>>.
- Ministerstvo kultury. Státní kulturní politika 2009-2014. [online] 2008 [cit. 14. 6. 2009]. Dostupné z: <<http://www.mkcr.cz/cz/kulturni-politika/statni-kulturni-politika-na-leta-2009-2014-4892/>>.
- Ministerstvo kultury. Výsledky výběrového dotačního řízení pro oblast profesionálního tance, pohybového a nonverbálního divadla 2009. [online] 2009 [cit. 10. 4. 2009]. Dostupné z: <<http://www.mkcr.cz/scripts/detail.php?id=5676>>.
- Motus o.s. Grantová komise Ministerstva kultury ČR rezignovala kvůli razantnímu krácení rozpočtu. [online] 2009 [cit. 18. 3. 2009]. Dostupné z: <<http://www.proculture.cz/cultureinfo/kulturni-politika-v-cr/grantova-komise-ministerstva-kultury-cr-rezignovala-kvuli-razantnimu-kraceni-rozpocetu-2095.html>>.
- Návrátová, Jana, Vašek, Roman. Situace tanečního umění v České republice po roce 1989. [online] 2008 [cit. 26. 2. 2009]. Dostupné z: <<http://www.institutumeni.cz/res/data/000058.doc>>.
- Nina, Vangeli, Havlíčková, Šárka (ed.). Program na podporu současného tance, pohybového divadla a interdisciplinárních umění. [online] 2009 [cit. 26. 2. 2009]. Dostupné z: <<http://vizetance.cz>>.
- Otevřený dopis grantové komise pro profesionální tanec, pohybové a nonverbální divadlo MK ČR. [online] 2009 [cit. 3. 3. 2009]. Dostupné z: <<http://www.proculture.cz/cultureinfo/kulturni-politika-v-cr/otevreny-dopis-grantove-komise-pro-profesionalni-tanec-pohybove-a-nonverbalni-divadlo-mk-cr-2066.html>>.

Webové stránky jednotlivých institucí:

- Česká republika:

Cena Jarmily Jeřábkové - <http://cjj.ecn.cz/>
Časopis Taneční zóna - <http://www.tanecnizona.cz/>
Divadlo Ponec - <http://www.divadloponec.cz/>
Festival 4+4 dny v pohybu - <http://www.ctyridny.cz/>
Festival a občanské sdružení Tanec Praha - <http://www.tanecpraha.cz/>
Festival Česká taneční platforma - <http://www.tanecniplatforma.cz/>
Festival Malá inventura - <http://www.malainventura.cz>
Institut umění – Divadelní ústav - <http://www.institutumeni.cz/>
Konzervatoř Duncan Cetnre - <http://www.duncanct.cz/>
Festival Natříkrát - <http://natriktrat.cz/>
Občanské sdružení SE. S.TA - <http://www.se-s-ta.cz/>
Organizace NIPOS – ARTAMA - <http://www.nipos-mk.cz/>, www.nipos-mk.cz/artama.asp
Sdružení Alt@rt - <http://www.altart.cz/>
Sdružení Iniciativa pro kulturu - <http://www.iniciativaprokulturu.cz>
Sdružení Nová síť - <http://www.novasit.cz/cs/homepage.php>
Sdružení Vize tance - <http://www.vizetance.cz>
Webový taneční portál - <http://www.danceonline.cz>
Webový taneční portál - <http://www.tanecniaktuality.cz>

- Belgie:

Organizace Contredanse - <http://www.contredanse.org/>
Taneční škola P.A.R.T.S. - <http://www.parts.be/>

- Francie:

Centre National de la Danse - <http://www.cnd.fr/>
Festival Montpellier - <http://montpellierdanse.com/>
Organizace Culturesfrance - <http://www.culturesfrance.com/>
Organizace Charleroi dances - <http://www.charleroi-dances.be/Public/>
Seznam choreografických center - http://fr.wikipedia.org/wiki/Centre_chor%C3%A9graphique_national

- Německo:

Festival Tanz im August - <http://www.tanzimaugust.de/>
Program na podporu tance v Německu - <http://www.tanzplan-deutschland.de/>
Prostor pro umění - <http://www.radialsystem.de/rebrush/index.php>
Taneční centrum - <http://www.tanzhaus-nrw.de/de/index.php>
Webový taneční portál - <http://www.dance-germany.org/>
Webový taneční portál - <http://www.tanznet.de>

- Rakousko:

Festival Impulstanze - <http://www.impulstanze.com>
Festival Sommerszene - <http://www.sommerszene.net/>
Festival Tanz ist - <http://www.tanzist.at/>
Ministerstvo kultury - <http://www.bmukk.gv.at/>
Program Dance web - <http://www.danceweberope.net/>
Scéna Freie Theater - <http://www.freitheater.at/>
Scéna Im Flieger - <http://www.imflieger.net/>
Taneční škola SEAD - <http://www.sead.at/>
Tanzquartier - <http://www.tqw.at/Content.Node/de/index.php>
Webový taneční portál - <http://www.corpusweb.net/>
Webový taneční portál - <http://www.tanz.at>
Webový taneční portál - <http://www.portaltanz.at>

- Slovensko:

Asociace Bratislava v pohybe - <http://www.abp.sk/NewFiles/abp1.html>
Asociace súčasného tance - <http://www.sucasnytanec.sk/>
Studio tanca Bánská Bystrica - <http://www.studiotanca.sk/>
Webový kulturní portál - <http://www.slovakia.culturalprofiles.net/?id=-12840>
Webový kulturní portál - <http://www.slovakia.culturalprofiles.net/?id=-7297>

- Velká Británie:

Irský taneční festival - <http://www.dancefestivalireland.ie/>
Prostor The Place - <http://www.theplace.co.uk/>
Taneční festival Aerowaves - <http://www.aerowaves.org/>
Taneční festival Dance Edition - http://www.bde2008.co.uk/bde_home.aspx
Taneční festival Dance Umbrella - <http://www.danceumbrella.co.uk/>
Taneční festival v Edinburgu - <http://www.edfringe.com>
Webový taneční portál - <http://www.criticaldance.co.uk/>

Přílohy

Příloha b.

Podpora profesionálních uměleckých projektů nestátních neziskových subjektů programu MK - Kulturní aktivity v letech 2000-2004 (v tis. Kč)

Dotační řízení	2000	2001	2002	2003	2004
Divadlo	14 886	18 513	15 060	17 044	16 838
Hudba	9 670	11 148	8 869	11 229	32 145*
Výtvarné umění, architektura a design	10 450	11 565	8 855	11 987	15 044
Tanec	0	0	0	0	5 870
Vydávání nekomerční české a překladové literatury	2 814	2 850	2 167	2 700	3 090
Vydávání dětské ilustrované literatury	550	650	500	700	600**
Další literární projekty (akce, periodika...)	8 210	8 751	6 729	7 417	11 105
Vytvoření a vydání literárního díla	859	644	500	830	620
Překlad české literatury v zahraničí	1 750	1 430	1 238	1 100	1 935
Česká knihovna	2600	2 600	2 168	1 800	1 900
Účast na mezinárodních knižních veletrzích	2 720	3 410	3 014	6 200	4 374
Program pro orchestry a pěvecké sbory	15 000	11 000	13 000	12 404	11 104***
Program pro divadla	50 000	30000	44 000	35 000	38 600***
Tvůrčí pobyty (Český Krumlov)	146	146	146	146	146
Audiovize	5 650	6 156	5 000	5 555	6 330
Evropské město kultury 2000 – investice	57 950	0	0	0	0
Evropské město kultury 2000 – neinvestice	147 600	0	0	0	0
Státní ceny a ceny MK	375	375	375	775	775
Věda a výzkum v oblasti profesionálního umění	9 011	16 896	13 789	10 566	9 370
Spolupořadatelské akce – profesionální	15 212	17 800	15 050	13 930	
Podpora kinematografie	20 900	27 855	47 180	63 321	35 953
Zahraniční spolupráce	4 019	2 945	15 606	13 579	22 689
CELKEM	380 372	174 734	203 246	216 283	168 784

Zdroj: Sborník statí o kultuře v letech 1998–2003. Praha, 2004.

Příloha c.

Harmonogram programu Vize tance na podporu tanečního umění.

	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019
Regionální rezidenční choreografická centra	Vznikají 2 nové projekty , stavební dokumentace, vytvoření programových a provozních týmů pro choreografická centra			Probíhá realizace výstavby nové infrastruktury, její vybavení a příprava programů pro odbornou i laickou veřejnost, provoz zahajuje první regionální choreografické centrum			Zahajuje provoz druhé choreografické centrum			
Nová síť, choreografická centra v rámci multifunkčních regionálních kulturních center, promotérské buňky	Pilotní projekty pro současný tanec v regionech	Vznikají nové projekty, stavební dokumentace, vytvoření programových a provozních týmů pro 7 multifunkčních kulturních center, v roce 2011 vzniká již v existujícím multifunkčním centru první samostatná choreografická rezidenční jednotka		Probíhá realizace výstavby nové infrastruktury, její vybavení a příprava programů pro odbornou i laickou veřejnost, postupně jsou uváděna do provozu nová multifunkční kulturní centra se zintegrovány tanečními rezidenčními jednotkami a programy			Je v plném provozu 7 multifunkčních kulturních center v regionech ČR se samostatnými programy v oblasti tance, pohybového divadla a interdisciplinárních umění		Probíhají pilotní rezidenční programy pro české umělce a koprodukční projekty se zahraničními osobnostmi	
Velké festivaly a mezinárodní spolupráce	Festival Tanec Praha je integrován v mezinárodních sítích a je jednou z priorit kulturní politiky ČR	Rozvíjí se mezinárodně koprodukce na vrcholné umělecké úrovni, Praha hostí nejvýznamnější světové premiéry součas. Tance	Tanec Praha rozvíjí program ve veřejném prostoru metropole		Existuje promyšlený systém spolupráce Tance Praha s regionálními choreografickými a multifunkčními centry, osobnosti světového významu spolupracují na komunitních projektech a intervencích ve veřejných prostorech regionů					
Taneční vzdělávání profesionálů	EDA – Evropská taneční akademie zahajuje svoji činnost Liberalizace tanečního školství	Zavedení modelu akreditací pro taneční pedagogy	Vznik Taneční fakulty v rámci AMU	Univerzita Karlova zakládá taneční studia	Vznikají sdílené programy škol včetně laboratoří, které řeší interdisciplinárně různé aspekty tanečního výzkumu					
Obecné taneční vzdělávání školních dětí a mládeže	Zavedení programu Tanec školám Tanec je běžnou součástí volitelných programů škol		Střední školy uvedly do programu uměnověd tanec		Tanec je povinným předmětem na základních školách					
Mediální podpora současného tance	Vzniká programová koncepce České televize na pravidelné uvádění pořadů o současném tanci V rámci inovace grantového systému jsou podporovány projekty „dance screen“, tanečních dokumentů a esejí			Jsou pravidelně uváděny dokumentární i osvětové pořady o tanci						

Zdroj: Program na podporu současného tance, pohybového divadla a interdisciplinárních umění, str.36.